

**À la recherche de Martin Winckler dans son écriture**

by

Karen Elinor Aldrich-Wikkerink  
B.A., University of Victoria, 2004

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Karen Elinor Aldrich-Wikkerink, 2009  
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author.

Martin Winckler dans son écriture:  
À la recherche de Martin Winckler dans son écriture

by

Karen Elinor Aldrich-Wikkerink  
B.A., University of Victoria, 2004

Jury

Dr. Marc Lapprand, Directeur  
(Département de français)

Dr. Yvonne Hsieh, Membre départemental  
(Département de français)

Dr. Stephen Ross, Membre extérieur  
(Département d'anglais)

## Jury

Dr. Marc Lapprand, Directeur  
(Département de français)

Dr. Yvonne Hsieh, Membre départemental  
(Département de français)

Dr. Stephen Ross, Membre extérieur  
(Département d'anglais)

## RÉSUMÉ

Ce mémoire traite de la recherche de la légitimation, de l'autorité qui peut prendre plusieurs formes dépendant de l'individu qui en est à la poursuite. Pour Martin Winckler, médecin et écrivain, l'écriture devient le contexte *et* le moteur de cette quête. L'écriture - les traces dans un espace saisissable - remplit le vide, le manque d'authenticité que ressent cet homme (qui ne manque pas d'autorité comme médecin) dans sa pulsion d'écrire, sa passion de raconter.

En considérant la relation entre Marc Zaffran, Martin Winckler, et le personnage Bruno Sachs dans les oeuvres de Martin Winckler, il y aura la possibilité d'en relever surtout la présence d'une écriture qui porte en soi ce que l'écrivain convoite le plus: l'autorité d'écrire. En outre, en étudiant les trois romans de Martin Winckler *La Vacation*, *La Maladie de Sachs* et *Les Trois médecins* dans l'encadrement des oeuvres autobiographiques *Légendes* et *Plumes d'Ange*, un but sera de découvrir l'écriture comme présence indépendante, qui se présentera ou de manières différentes dans chacun des romans, ou d'une façon unifiante qui vise une présentation qui fait autorité et qui est légitime.

L'étude commencera par une introduction étendue, qui construira le contexte d'un travail sortant d'une recherche approfondie. L'étude textuelle des oeuvres de Martin Winckler se

fondera sur une lecture proche, basée dans une exploration linguistique et sémiologique des textes, s'appuyant en plus sur la théorie contemporaine de l'autobiographie. L'étude des oeuvres de Martin Winckler est la découverte d'une "écriture ultérieure", une écriture qui veut être recherchée et relevée d'une manière qui cherche les liens étroits de l'écriture à celui qui l'écrit.

#### ABSTRACT

This Master's thesis deals with the quest for legitimation, for authority – which can take on many forms depending on the individual who is searching. For Martin Winckler, physician and writer, writing becomes the context and the motivator of his search. Writing – traces in a tangible space – fills the void of the missing authenticity this man longs for in his drive to write, his urge to tell his story. In studying the relationship between Marc Zaffran, Martin Winckler and the fictitious character Bruno Sachs, there will be an opportunity to discover the presence of writing - a presence that carries within it that which the writer covets the most: the authority to write. Moreover, while studying Martin Winckler's three novels *La Vacation*, *La Maladie de Sachs*, and *Les Trois médecins* within the framework of his autobiographical works *Légendes* and *Plumes D'Ange*, this dissertation will have as its goal the discovery of “writing” as an independent agent. It is a presence that shows itself in different ways in the texts, yet unites as a whole to become the manifestation of its own legitimate authority.

This thesis will begin with an extensive introduction based on thorough research. The textual study of Martin Winckler's works will be founded on a close reading and a linguistic and semiological exploration of these texts, all the while relying on contemporary

autobiography theory. The study of Martin Winckler's texts is the discovery of writing that seeks to be investigated and discovered in such a way as to include the close connection between the act of writing, the written word and the person who writes.

**Sommaire**

Jury .....	ii
Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Sommaire .....	vi
Remerciements .....	vii
Préambule méthodologique .....	1
Introduction .....	2
Chapitre 1: <i>La Vacation</i> .....	17
Chapitre 2: <i>La Maladie de Sachs</i> .....	40
Chapitre 3: <i>Les Trois médecins</i> .....	62
Conclusion .....	85
Ouvrages de Martin Winckler .....	89
Ouvrages cités .....	89
Ouvrages consultés .....	91

**Remerciements**

J'aimerais exprimer ma reconnaissance la plus sincère à mon directeur de maîtrise, Dr. Marc Lapprand, pour ses conseils experts, sa patience et son encouragement qui m'ont permis d'écrire et de finir ce mémoire. J'aimerais aussi présenter mes remerciements sincères aux autres membres de la jury: à Dr. Yvonne Hsieh pour ses recommandations et corrections et à Dr. Stephen Ross, qui a si gracieusement accepté de contribuer à ce travail. Enfin, j'aimerais remercier Dr. Luke Carson, mon examinateur externe. Ce n'est qu'avec le soutien de ces personnes que ce mémoire a pu être réalisé.

## **Préambule méthodologique**

Ce mémoire examine les oeuvres de Martin Winckler, médecin et écrivain. Il est né Marc Zaffran en 1955 en Algérie, mais s'est installé très tôt en France avec sa famille. Écrivain prolifique, Martin Winckler est auteur de nombreux livres: un cycle romanesque, des romans et nouvelles noirs, des textes autobiographiques, des essais sur la télévision, des essais sur la relation soignant-soigné, ainsi qu'une collection d'éditions consacrée à la santé (Webzine).

Malgré des recherches approfondies, il n'y a pas beaucoup de littérature secondaire sur les oeuvres de Martin Winckler. Elles sont dépourvues de critiques aussi variées et étendues qu'ont d'autres écrivains d'une même stature. Il est alors nécessaire d'aborder cette écriture en utilisant les théories et critiques littéraires qui analysent les oeuvres d'autrui pour élaborer un contour simple comme guide, bien qu'on aurait aimé utiliser un plan plus spécifique et détaillé.

La méthodologie de ce travail sera principalement centrée autour de la recherche des significations connotatives qui se cachent dans le langage du texte, au moyen d'une analyse sémiotique et linguistique. Cela renverra à quelques ouvrages de Roland Barthes, mais n'ignorera pas les autres influences de littéraires théoriciens comme Italo Calvino, ou de philosophes comme Georges Gusdorf. Nous aurons en outre recours aux voix du docteur en médecine et docteur ès lettres Gérard Danou, et notamment des spécialistes en autobiographie et subjectivité Philippe Lejeune, Kim Worthington et John Paul Eakin.

## Introduction

Le langage, l'écriture et la littérature – qu'est-ce d'autre que dire et redire, conter et raconter à perpétuité - figer les mots soit dans la mémoire, soit sur une surface matérielle? C'est la tentative de donner le nom, de trouver le mot, la phrase qui recréera la réalité aperçue, vécue, souvenue, pour que l'individu puisse s'y retrouver, et y chercher un ou plusieurs sens pour justifier sa propre existence. Tout dans un espace saisissable, la tendance humaine veut la signification qui pourrait remplir le vide qui vise toujours quelque chose de plus profond: une légitimation valable, une (con)textualisation authentifiante. C'est l'essai d'échanger la vacuité béante à l'intérieur de soi pour la page blanche tangible, ouverte, accueillante – espace virginal, toujours prêt à être comblé par l'amas de mots, de phrases, de paragraphes qui s'appêtent volontiers à atténuer le désir humain de comprendre, de ranger et d'arriver à la plénitude quintessentielle d'idées écrites et casées sagement à l'intérieur du cadre de la page.

Ou est-ce peut-être le contraire? La pulsion de s'emplier et conséquemment de s'expliquer, existe-t-elle à cause du fait qu'il existe, déjà étendue, une surface vide à remplir – un univers de consciences à remplir de mots parlés; les murs de caves à couvrir de dessins et de signes; la page blanche obligeante; et depuis quelques années tout le cyberspace à saturer? Ce sont tous des infinis qui se présentent à toutes possibilités. Que l'homme raconte à cause de l'esprit et de la mémoire et qu'il écrit à cause de la page, implique une seconde dimension qui agit comme partenaire à la première, formant la lemniscate mathématique (le symbole de l'infinité), qui veut que l'idée, le mot et l'espace (la page) se rencontrent à perpétuité, infiniment.

Bien que l'écriture et sa filleule la littérature existent comme entités à l'intérieur d'une réunion d'éléments qui semblent être opposés, chacune des deux, cependant, porte en soi une

influence nette sur la psyché de la personne qui s'y engage. Elles se révèlent finalement comme entités indépendantes construites par une tension qui, en fait, a créé les deux parties. Ensemble, les deux unités soutiennent une autorité avec laquelle il faut compter.

Liés intrinsèquement à l'homme et à son développement culturel, le langage et conséquemment l'écriture ont vécu une histoire parallèle à la sienne – ils ont vu une genèse et croissance qui continuent sans cesse à former, à influencer et à diriger l'élément humain qui existe en sa présence. Ils se montrent en fin de compte égaux à ceux qui pensent être leurs supérieurs: soit celui qui raconte, soit celui qui écrit, soit celui qui reçoit l'information et la digère. Il n'y a et n'y a jamais eu une existence humaine sans conteur qui voulait *dire*. Émetteur de mots, il a toujours mis à l'essai l'étendue dans laquelle les mots se liaient avec d'autres mots,

in order to extract an explanation of the world from  
the thread of every possible spoken narrative and from  
the arabesque that nouns and verbs, subjects and predicates  
performed as they unfolded from one another (Calvino 4).

Les mots ont engendré les phrases, pendant que ces mêmes phrases étaient les catalyseurs qui affermissaient et transposaient les expériences communes en cherchant à l'intérieur de l'individu et de sa communauté une signification intrinsèque et extrinsèque qui se laissait mener par ces mots qui voulaient et devaient être contés et gardés. Le conteur n'avait aucun choix – la pulsion était trop forte, la matière inépuisable et comme les mots se généraient de plus en plus, le canon des contes, des narrations grandissait à pas de géant. Chaque nouveau récit trouvait sa genèse à partir du tout premier conte, qui était né en même temps que le langage (5), ce langage qui existe depuis que l'animal est devenu humain.

C'est une conduite qui ne se distingue pas entre les peuples et qui prend plaisir aux

combinaisons, aux permutations, aux transformations sans bornes, car l'homme veut et voudra toujours se bâtir

un univers de mots et de significations – grâce auxquels  
il lui est possible de maintenir une certaine présence  
des objets, même dans leur absence. (Gusdorf 49)

Le langage aiderait désormais à produire et reproduire les objets, même dans leur absence au présent, au recul, ou dans le potentiel du futur et c'est l'univers-même qui donne l'espace de le faire. Or l'espace existentiel de l'individu s'élargit à la même cadence qu'il trouve les mots. L'être humain n'a plus besoin d'une présence actuelle de ce qui lui est essentiel - le langage est devenu l'intermédiaire et l'univers humain a commencé à englober tous les espaces médiatisables: les objets, les émotions, la temporalité, la conjecture, l'imaginaire, l'histoire personnelle et collective (49). Il peut donc transcender le temps, dépasser l'imminence du présent, pour en faire un ensemble de pensées, de proverbes, de fables et d'histoires qui échappent à un présent géôlier et qui visent la libération temporelle.

À long terme, cela ne suffisait plus: l'être humain a cherché à simplement dire ce qu'il porte à l'intérieur, à décrire ce qu'il voit, ce qu'il a vu à l'extérieur, il désirait laisser une trace indélébile, une empreinte de son territoire d'esprit sur un territoire matériel, le mur, le paroi – le papyrus, le papier, la page. Il apprend à dessiner, il commence à faire des signes, à écrire, or

la graphie est une trace, une empreinte dans la terre  
ou sur le sable, attestant qu'une bête est passée par là,  
ou un homme, présence par défaut...(112)

La bête a toujours mis une marque pour démontrer son terrain et l'homme – animal doué d'un esprit qui sait communiquer l'implicite et l'explicite, crée l'alphabet, l'écriture: signes visuels enchaînés de manière ordonnée, qui restent potentiellement à toute éternité. L'écriture, ainsi

que la pensée et la mémoire, toutes minutieusement, intrinsèquement liées avec le devenir humain, est en fait la manifestation visible du moment où la bête devient la personne et elle devient le témoin visible et tangible de son humanité (43). En outre, le développement humain, n'étant jamais statique, tire avec lui la progression de l'écriture, qui avance à la même vitesse et qui commence à demander son propre essor. Elle ne veut plus simplement faire le travail plutôt passif de la mémoire, de collectionner, préserver et interpréter les idées qui sortent du passé, du présent et qui visent le futur à travers la volonté de l'individu (Clark 677), elle voudrait en plus déployer et dérouler activement l'évolution de ce qu'elle est et de ce qu'elle deviendra. Elle demande sa propre voix, sa propre voie. Elle veut comme

chaque objet du monde...passer d'une existence fermée,  
muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la  
société. (Barthes Mytho 216)

Elle veut qu'on sache: elle n'a jamais simplement été l'objet dont parlent les autres, elle n'est ni

instrument commode, ou décor luxueux d'une créativité  
sociale passionnelle ou poétique, qui lui préexisterait et  
qu'il aurait subsidiairement à charge d'exprimer, moyennant  
de se soumettre à quelques règles de style. (Barthes Science 429)

Elle prend la parole – elle est un message, elle est *le* message (Barthes Mytho 216), et celui qui s'en sert devrait prendre garde.

Le mouvement du langage de l'oral à l'écrit, au littéraire, est un déplacement logique – car toute existence, d'après John Laudun, s'érige dans la narration (Laudun 680), et cette fondation cherche à être respectée, veut donner sa propre preuve. Elle commence par être la délégation des connaissances culturelles d'une souvenance historique, qui avaient déjà été racontées depuis les débuts, dès la genèse même de l'humanité et elle finit par se lier

intrinsèquement à la mémoire de l'individu, manipulant les histoires personnelles, ajoutant et supprimant, jouant parfois l'agresseur, parfois la soignante. Ceci devient le dialogue *multivocal* de l'échange entre le mot et l'écrit, qui se repose à la fois sur l'interpersonnel et sur le subjectif: deux configurations qui lorgnent à la fois le passé *et* le présent, l'objectivité *et* le préjugé, la mémoire *et* la voix, la communauté *et* l'individu. C'est un conflit nécessaire qui engendre en définitive la convergence de ces forces fondamentales qui produiront à durée indéfinie l'inspiration et toutes conceptions nouvelles de l'espace et la temporalité (Clark 679). De cette manière,

toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire,  
et non plus dans celui de « penser », de « peindre »,  
de « raconter », de « sentir ». (Barthes Science 429)

Voici la multiplicité sans borne de cette écriture évoluée. Elle ne consiste plus en une simple narration mais dans l'acte de dire que l'on narre, pour que ce qui est dit s'identifie avec l'acte de dire (Calvino 7). Elle est maintenant métatexte, « type de message qui prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus » (Barthes Science 420). Les possibilités sont infinies, et la matière ne doit plus être inspirée ou complètement nouvelle, car

not even in a lifetime lasting as long as the universe  
would one ever manage to make all the possible  
plays...according to the rules by which each one  
of us ... formulates his thoughts...(Calvino 9)

Or les univers à l'extérieur et à l'intérieur de l'homme, qui se veulent remplis de sens et de mots, deviennent en plus l'espace de l'écriture. L'écriture qui est « langage intégral » (Barthes Science 429) devient en fin de compte l'univers. Par conséquent, on arrive à ce dont parle Roland Barthes dans son oeuvre *Mythologies*: l'écriture ne pouvait rester entité de seulement deux dimensions - depuis les débuts, elle en englobait une troisième (Barthes

Mytho 430), celle qui fait d'elle *le* mythe, la parole mythique - le mythe qui porte toujours un message extra-graphique, extra-significateur:

Elle peut être formée d'écritures ou de représentations:  
le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma,  
le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela  
peut servir de support à la parole mythique. (216)

Qui plus est, l'écriture se trouve au-delà des exigences de l'analogie, du symbolisme, du sens du texte, et renvoie à une communication beaucoup plus globale qui n'est jamais simplement la somme des descriptions superficielles. L'écriture n'est plus le moyen à travers lequel le lecteur rencontre les mots sur la page, elle se forme *d'après* ce que l'auteur a façonné (Johnson 341):

La phrase n'a pas seulement un sens littéral ou dénoté;  
elle est bourrée de significations supplémentaires; étant  
à la fois référence culturelle, modèle rhétorique, ambiguïté  
volontaire d'énonciation et simple unité de dénotation...  
(Barthes Science 430)

D'après Kim Worthington, dans son oeuvre *Self as Narrative*, l'histoire de l'écriture est en fait l'histoire d'une libération, d'une émancipation progressive de l'humanité, la libération de l'asservissement aux autorités hors du moi et l'ascendance de la raison cartésienne, de la dignité humaine:

they usurped the authority of external, transcendent  
grounds of meaning and value and internalized authority  
in the prioritization of their immanent and self-reflexive  
knowledge. (Worthington 2)

Avec une telle vision du monde, il n'existe aucune certitude au-delà du processus conceptuel de la psyché individuelle; une déférence envers les autorités externes est remplacée par un

culte de l'individualité dans lequel la vérité, le sens et la valeur, s'ils s'y trouvent, deviennent radicalement subjectifs (3). Ainsi, les théories de l'autobiographie fourniront l'un des supports méthodologiques de ce mémoire, en visant l'étude d'une écriture de soi qui cherche l'autorité de l'individu dans son propre contexte.

Cette célébration d'autonomie est en plus inséparable du danger d'isolement, d'une angoisse d'incertitudes et du spectre d'insignifiance. L'apparence d'une indépendance devient une cellule qui emprisonne et sépare, et on s'est rendu compte que sans les structures des autorités communicatives et éthiques, la division entre le moi et les autres, la ségrégation du « moi » des « eux » devient un abîme impraticable, qui est en fait un nouveau vide à remplir (4).

Seuls le langage et l'écriture savent combler cette lacune qui se forme entre le moi de l'individu trop réfléchi et les autres hors du moi:

Self-consciousness has no primacy over the awareness of others, since language - which is intrinsically public - is the means of access to both. Intersubjectivity does not derive from subjectivity, but the other way around.

(Giddens 51)

Le moi, donc, revient à son point de départ, sa vraie place. Il est valorisé parmi d'autres moi, qui à tour de rôle ont leur propre valeur inhérente. L'échange entre eux est ce qui fait que le moi peut après tout exister. Par conséquent, la subjectivité est tirée d'une intersubjectivité et toutes conceptions de soi sont jugées être constituées et non seulement réfléchies dans les fonctions d'un langage qui est fondé dans le social et le public. Ainsi, en écrivant, on s'écrit en terme d'un langage qui précédait l'existence de celui qui écrit et un langage qui a la primauté créative sur la conception de soi: le langage et le processus discursif qui constituent l'interaction sociale sont en fait la force déterminante. Le langage

perd sa fonction représentationnelle pragmatique et devient le milieu et la matière de la conceptualisation interprétative du moi et de sa position envers le monde, une conceptualisation ou interprétation où

interpretation is understood as the fundamental activity by which human beings realize their world (as text) and their being-in-the-world as (self-) interpretative subjects. (Worthington 6)

Depuis le milieu du 20<sup>e</sup> siècle, Jacques Derrida, Roland Barthes et d'autres ont démontré que l'écriture porte en soi la tension entre le concept de la littérature et la textualité:

While Literature is seen as a series of discrete and highly meaningful Great Works, textuality is the manifestation of an open ended, heterogenous, disruptive force of signification and erasure that transgresses all closure – a force that is operative even within the Great Works themselves. (Johnson 341)

C'est le « something other » (Johnson 343) qui sort du texte, du récit et qui devient l'élément déterminant, le raccord dans l'oeuvre de Martin Winckler, l'essence qui cherche à être recherchée et relevée, en commençant à chercher les liens qui se montrent en étudiant les oeuvres soit autobiographiques, soit autofictives.

L'écriture de Martin Winckler est étroitement liée au moi - le désir de se construire une identité en écrivant, l'essai de miroiter le corps physique de la personne vivante sur la page qui demande incessamment de devenir un corpus écrit, un corps d'écriture. Au centre de cette écriture du moi se trouve le *sujet*, déjà étudié profondément depuis Descartes, qui en fait le pivot, la charnière désincarnée de l'expérience consciente (Eakin Lives 1):

je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui,

pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend  
d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi,  
c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis,  
est entièrement distinct du corps... (Descartes 67)

Mais le sujet n'est pas resté séparé du corps – et n'est plus, au 20<sup>e</sup> et au 21<sup>e</sup> siècle un *je* qui est purement une substance pensante distincte de la personne en chair (Eakin Lives 7), séparée de sa masse physique. Il y a le grand danger, d'après John Eakin, d'une démarche trop restreinte et bornée envers la subjectivité humaine (8), car ceci crée

a gap between theory and experience when it comes  
to conceptualizing the "I" (and) any attempt to remodel  
our concepts of the subject, self, or consciousness...requires  
a return to the body, undoing the original Cartesian  
move. (9)

La question qui se pose est: on a son corps, ou on est son corps? Le corps et le moi, entrelacés et inséparables, tournent toujours autour de la question de l'identité et interpellent une réalité dont l'organisme cherche incessamment à reconnaître ce qui lui est propre (Eakin Lives 29). Eakin parle d'un « background body sense » qui est continuellement présent à l'identité, bien que ce ne soit pas facile à apercevoir, mais qui influence le tout simplement en existant (31). Et si l'écriture peut être vue comme corps, corpus, qu'est-ce qui empêcherait le corps/corpus d'écriture d'un écrivain de s'arroger de la place, de la présence de celui qui écrit: une présence physique humaine remplacée par la déclaration physique de traces écrites?

L'ensemble des oeuvres de Martin Winckler est, pour simplifier, l'autobiographie parfois fictionnalisée avec des liens fortement biographiques, ou la fiction qui s'appuie sur l'autobiographie et la biographie. Ce n'est pas simple, et si cela semble être trop alambiqué,

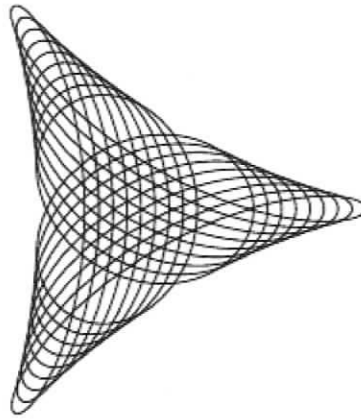
la complication n'indique que le tout n'est que simple en comparaison au flou de la vie en général, ce contourné auquel tout le monde est soumis. En écrivant, l'écrivain s'efforce de transmettre et de transcrire en signes élémentaires le caprice, l'étrangeté, même la monstrosité des contradictions et absurdités existentielles parmi les réalités dédaléennes de la perception, de la cognition saisissable.

Comment écrire les histoires de la vie? Comme le veut John Eakin dans son ouvrage *How Our Lives Become Stories*, il faut que cela soit à la fois littéraire et que cela résulte de l'expérience, car les *moi* qui existent au réel et dans l'écriture sont construits doublement

not only in the act of writing a life story but also in  
a lifelong process of identity formation. (ix)

Or, le moi est moins une entité, mais davantage une sorte de conscience qui est en cours de construction, en processus mouvementé, étant donné que l'acte de vivre n'est ni inactif, ni stagnant. L'introspection éveillée se déplace et évolue constamment dans la contextualisation continue du moi de l'individu. Le moi émergent est toujours fragmenté, profondément enraciné dans la neurologie, la cognition, dans la mémoire et le développement psychologique, et enfin dans l'écriture, où le moi devient corps, où tracer le moi s'inscrit dans l'examen de la nature des bribes expérientielles subjectives (x-xi).

Pour pouvoir distinguer l'identité de Bruno Sachs par rapport à celles de Martin Winckler et de Marc Zaffran, il faudrait examiner l'écrit, l'acte d'écriture, l'espace de l'écriture de chacun. Les trois, tous médecins/écrivains, forment plus qu'un simple triangle de similitudes, c'est plutôt l'enchevêtrement systématique des relations entre les sommets d'un hypotrochoïde triangulaire (Weisstein 1), tout comme



la relation entre l'idée, le mot et la page : Martin Winckler, pseudonyme de Marc Zaffran, écrit tous genres d'écriture: les articles sur son « Webzine », les traductions d'oeuvres d'autrui, les nouvelles policières, les romans, les autobiographies. Dans le cas de *Légendes* (2002) et *Plumes d'Ange* (2003), il les catalogue comme autobiographies (Webzine), partageant le « je » de la narration avec Marc Zaffran. *Légendes* est la compilation de fragments de mémoire et de souvenirs, pour reconstruire non seulement le passé, l'acheminement de l'écrivain par l'écriture - mais c'est aussi la construction/reconstruction de l'identité de Marc Zaffran – (toujours à l'arrière-plan, invisible dans les autres oeuvres) - incluant son histoire avant sa naissance, se liant étroitement aux aïeux, aux souvenirs du père, à la tradition juive, algérienne – tous sortant d'une tradition soit orale, soit écrite d'histoire de « légendes » - par Martin Winckler, qui, à tour de rôle, est né et mature dans ces mêmes pages.

Martin Winckler et Marc Zaffran y sont inextricablement entrelacés, car Martin Winckler commence à exister lorsque Marc Zaffran découvre son amour pour l'écriture. Bruno Sachs s'ajoute à partir de l'écriture de *La Vacation*, tout en étant une sorte d'alter ego de Marc Zaffran à travers Martin Winckler, personnage dont la vie personnelle s'assortit avec celles

des deux autres.

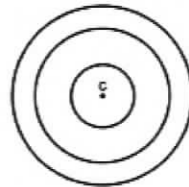
Sans être une transposition fidèle de l'écrivain, Bruno Sachs entretient de toute évidence des relations étroites avec celui-ci, dans son expérience de médecin comme dans les grands traits de sa personnalité. (Laprand *Maladie* 112)

Qui plus est, toutes influences culturelles y trouvent reconnaissance - que ce soit l'emprise juive, algérienne, parentale, française ou nord-américaine – littéraire, filmique ou en bande dessinée. Voici en fait la progression psychologique/médicale du développement de l'identité, de la mémoire (qui sont étroitement joints) de l'être humain par l'écriture et de l'individu à travers l'écriture qui est *mythologie*.

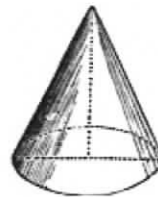
Bruno Sachs, cependant, est un personnage d'une série de romans de fiction médicale, d'une série qui suit les études et l'installation d'un jeune homme et ses amis qui veulent devenir et qui deviennent médecins. Comme Martin Winckler et Marc Zaffran, Bruno Sachs écrit - il est comme eux, étudiant de médecine frustré de ses études et plus tard de son métier futur, du système médical qui s'appuie fortement sur un élitisme traditionaliste, et il trouve l'épanouissement (comme Martin Winckler et Marc Zaffran) en écrivant – surtout les contestations contre la communauté médicale française. Martin Winckler, avec Marc Zaffran à l'arrière-plan, donne la voix narrative à ceux qui n'ont point de voix, habituellement: une patiente dans *La Vacation*, les patients dans *La Maladie de Sachs* et les étudiants de médecine dans *Les Trois médecins* – les personnes qui, dans le quotidien de la réalité médicale française, n'en ont en fait aucune. Or, Bruno Sachs devient le texte potentiel: il est en train d'être lu et écrit par les personnages dans *La Maladie de Sachs*, il traverse les étapes et la réalité de l'écriture dans *La Vacation*, il devient la personnification de la fiction traditionnelle et actuelle dans *Les Trois médecins*. Les détails de sa vie, de son

passé, de son existence se croisent et coïncident non par hasard avec ceux de Martin Winckler et Marc Zaffran (dans d'autres écrits, notamment les articles médicaux), ce qui nous ramène à cet hypotrochoïde triangulaire.

L'essence est également démontrable dans le diagramme de trois cercles concentriques: chacun à l'intérieur de l'autre, sauf celui à l'extérieur qui se trouve entouré de l'étendue de toute possibilité. Chaque cercle pourrait indiquer un des rapports qui se présente dans la création de l'oeuvre de Martin Winckler – le cercle le plus éloigné du centre représentant Marc Zaffran, qui produit Martin Winckler dans le second et Bruno Sachs au milieu du tout. Il devient une des manifestations de l'écriture (l'écriture à écrire), l'écriture-même étant le point C, le point de convergence de l'ensemble.



Mais ce schéma ne donne l'impression de n'être que d'une dimension, il faut donc prendre le point C et le tirer en haut, pour qu'on puisse se rendre compte que la relation entre les trois forme en fait un cône tri-dimensionnel, avec une fondation stable qui soutient le sommet et la masse à l'intérieur qui est effectivement la lecture – la lecture qui se veut support du tout.



Bruno Sachs peut être vu comme une incarnation de l'écriture: un sujet qui rend visible la substance scripturale en la relevant dans sa propre existence, bien qu'elle soit fictive ou auto-fictive. Il fait partie de la substantialité d'un sujet souvent traité comme abstrait, sortant d'une démarche invisible et donc moins saisissable d'une manière concrète. C'est peut-être plutôt un *sublimé* scientifique. Au lieu de se trouver dans le domaine de la science métallurgique où un solide est obtenu par condensation directe d'un solide vaporisé, on se trouve dans les lettres, et le solide (Bruno Sachs et sa trilogie littéraire) a été obtenu par une sorte de condensation à travers les vapeurs de l'esprit de l'écrivain Marc Zaffran qui donne le nom Martin Winckler au processus et ce *sublimé* sort de l'éphémère comme objet concret dans la narration des oeuvres.

Ce *sublimé* n'est pas simplement le personnage de Bruno Sachs, sa description, comment il agit dans le récit, bien que ces aspects seront discutés ailleurs dans ce travail, mais ce qui intéresse ici est ce qu'il représente en tant qu'étant le texte écrit, en l'incorporant non seulement comme personnage qui veut écrire, mais en plus son inscription dans le développement, dans les difficultés, dans l'euphorique de tout ce qui existe à l'intérieur et à l'extérieur de ce phénomène qui est l'écrit. Pour simplifier: l'écriture est le personnage principal de ces oeuvres romanesques, donnant une dimension de plus à ce qui continue le discours que Martin Winckler suit déjà dans ses romans autobiographiques *Légendes* et *Plumes d'Ange*.

Les trois oeuvres principales de ce mémoire constituent la trilogie de Martin Winckler: *La Vacation*, *La Maladie de Sachs* et *Les Trois médecins*. Dans tous ces textes, le lecteur se trouve enveloppé par une réalité textuelle de l'écriture comme être qui existe à cause de *et* malgré l'écrivain, qui est accepté d'une manière conventionnelle comme créateur, ou comme le générateur du texte. Mais voici une écriture qui s'écrit et qui doit exister, parce qu'elle est

une force indépendante. Elle ne se laisse point écrire, elle se fait écrire.

Force indépendante, l'écriture choisit, en fin de compte, la matière extra-textuelle qui sortira du contexte donné par celui qui écrit et qui pense avoir l'autorité d'écrire. Or l'écriture veut être écrite, elle mène aux endroits hors de la conscience, elle vise le refoulé pour créer l'oeuvre multi- dimensionnelle qui inclut non seulement les couches connues par l'écrivain, mais celles aussi qui se sont formées en écrivant, celles qui attendent d'être relevées.

\*\*\*

---

---

### *La Vacation*

Dès l'incipit de *La Vacation*, le lecteur sait que

Le ventre n'est pas un livre. La trace s'efface. Les mots  
couteaux raclent en dedans. (LV 7)

Citation de Claude Pujade-Renaud, de son oeuvre *La Ventriloque*, c'est la première rencontre du lecteur avec le corps soit en chair, soit écrit. Pujade-Renaud a raison, le ventre n'est point un livre, mais dans le cas de *La Vacation*, l'écrit est comme le fruit du ventre, ou plutôt, le livre se développe comme le fœtus, situé profondément à l'intérieur de l'utérus humain, comme l'idée cachée au centre de l'esprit de l'écrivain. Cet écrit, embryon de progression lente, se soumet et doit céder, comme le germe humain, aux décisions d'autrui, c'est-à-dire, se soumettre à l'acceptation ou au rejet des autres: soit de l'auteur-même, soit du rédacteur plus tard, soit du public au présent et de la postérité plus tard.

En tant que la moitié d'un couple humain qui se laisse aller dans les plaisirs sexuels, c'est la femme qui porte en elle la conséquence potentielle de la fusion: la manifestation physique de la rencontre entre deux humains et leurs gamètes. Expression en chair, l'émanation se développera jusqu'au point de devenir visible au monde, s'il ne s'y trouve une intervention pour interrompre le processus naturel. Le lien à l'écrit est simple: la rencontre de celui qui a le désir d'écrire et la page blanche qui attend d'être remplie fait germer le texte aussitôt que l'écrivain se laisse tenter par le désir de s'exprimer graphiquement: les mots y affluent et le croisement des idées-gamètes se divisent en mots qui se multiplient en phrases, en paragraphes, en pages remplies, et finalement en chapitres – justement comme l'oeuf fécondé se divise en deux, puis en quatre, et à plusieurs reprises pour devenir les cellules somatiques de base de l'embryon. L'écrivain laisse croître l'oeuvre, jusqu'au moment où elle est prête à être présentée aux autres: la rédaction suit, car il faut « qu'un manuscrit...se livre...à

l'appréciation d'un éditeur » (158). Autant que la femme qui porte l'enfant, l'auteur se trouve confronté à plusieurs décisions: d'une part, il porte l'oeuvre à l'intérieur et le couve, de l'autre, il est le médecin du texte, lui seul sait manipuler les instruments esprit et stylo et séparer, trancher ses propres écrits, pour permettre à l'ensemble de survivre. Effectivement, s'il ne le fait pas, il y aura d'autres, portant des instruments aussi affûtés, mais n'ayant pas l'investissement émotionnel qui demanderont une excision de membres déjà formés, qui se mettront à l'oeuvre.

De cette manière, *La Vacation* n'est pas simplement un roman qui traite le sujet controversé de l'avortement en plus des réalités vécues par les femmes enceintes et les médecins qui consentent à s'en acquitter chaque année. Ce n'est pas non plus simplement le métatexte d'un médecin frustré - qui veut écrire, et qui prend comme sujet ce qu'il vit chaque semaine. Plus profondément, mais d'une manière aussi émouvante, c'est une métaphore de la procédure vers une écriture qui se laisse publier - les pulsions, les dynamismes, les difficultés, les liens et les entraves: les défis, les déceptions, en plus de la nécessité de l'achever, coûte que coûte.

À première lecture, *La Vacation*, « cet enfant de papier » (dédicace LV 5), est la description, en détail, de l'actualité de l'avortement en France, écrit par Martin Winckler, décrivant Bruno Sachs, médecin idéaliste, qui aime aussi écrire, et qui trace en même temps l'avancement de l'oeuvre en train d'être lue. Cette oeuvre, écrite en 1989 par Martin Winckler, dévoile dès le début la vérité clinique et froidement objective des interventions à interrompre les grossesses, et divulgue en même temps l'écoeurement et les conséquences émotionnelles de celles qui s'y soumettent et de celui qui les exécute. À la différence des arguments et des slogans souvent simplistes et illogiques fournis par divers points de vues politisés et réactionnaires à propos de ce sujet complexe, *La Vacation* invite le lecteur à

l'intérieur d'un monde réservé aux initiés, un domaine qu'on n'aurait probablement jamais la possibilité de rejoindre: la perspective du médecin. Écrit du point de vue de la première personne au singulier qui observe le protagoniste et lui parle en le tutoyant, le « je » voyeur de la narration accède premièrement aux occupations journalières des jeudis et des mardis du médecin Bruno Sachs. Sachs divise son temps entre la vacation et son cabinet médical, bref, il offre ses services pour répondre à un besoin médical, non parce qu'il aime le faire, mais parce que l'état imparfait de l'existence humaine et toutes les relations et problèmes alambiqués qui s'y attachent, le forcent à repenser le devoir du soignant. Le lecteur le rencontre dans son rituel hebdomadaire du mardi: la vacation à la clinique. Les débuts sont lents et suivent souvent les directives qu'on trouverait dans un manuel médical, un guide éducatif.

La narration se déplace à « 13:18 » (11), l'heure exacte où le lecteur sort de la voiture et entre avec Bruno Sachs dans *la Maternité*. Ce nom de département hospitalier évoque le contraire de ce que les agissants (Bruno Sachs et le lecteur) vont trouver à l'intérieur. « La Maternité » évoque la joie familiale idéale, l'accomplissement d'une grossesse saine, l'achèvement de l'espoir qu'incorpore la naissance heureuse de petits êtres humains au sein de la famille idéalisée. Mais Bruno passe et entre dans la section de *la Planification* (12), déjà à l'écart de l'image toute en rose et bleu pâle de *la Maternité*, car la planification invoque le vide qui ne veut être rempli, la stérilité choisie. Ici, le temps s'arrête, la pendule électrique ne fonctionne plus (12). À cause de l'heure figée, chaque détail qu'observe dès lors le lecteur est aussi long que le temps que prend l'acte décrit, il est aussi long qu'il faut pour l'écrire. Aucun détail ne manque, en fait: le temps ne passe qu'en ces fragments d'actions au premier abord insignifiants, et le présent de la lecture remplace le rythme de la trotteuse de l'horloge qui ne fonctionne pas, mesurant le temps en phrases courtes et coupées:

Tu te diriges vers le bureau de A.

La porte est fermée,

à présent.

Tu frappes.

Oui?

Tu entres. (16)

Voici la cadence de lecture jusqu'au moment où on fait entrer la première dame (11-18).

L'entrée de la patiente générique « elle » (20), ou « Madame » (19) dans la salle d'intervention déclenche un changement du rythme un peu hypnotisant. Elle est *la* femme, n'importe quelle femme, toutes les femmes. Elle est accompagnée par tout un tableau de compagnons possible: sa mère, soeur, amie, ou *l'homme* (20), indiquant la multitude des combinaisons tolérées par la situation. La femme se soumet à une procédure pas encore dénommée, ce qui donne l'impression que la situation décrite est d'une impersonnalité et stérilité excessive: avec toutes les étapes prescrites, les instructions autoritaires et une démarche parfaitement mise en scène - c'est un exemple de la médecine classique et objective mise en exécution:

Tu te places de l'autre côté de la table d'examen, tu  
l'invites à monter, tu tends le bras vers elle pour l'aider,  
et elle gravit les deux marches...(25)

Tout est très bien organisé, le lecteur est inondé d'informations: chaque pas est compté, le médecin se trouve sur sa place édictée, il guide la patiente sur la table comme un bon soignant, la situation est très bien réglementée. Il ne reste qu'une seule chose: la raison pour laquelle la dame est venue. C'est un mystère exprimé en fragments, dont les traces doivent être rassemblées pour être reconnues. C'est le puzzle obscur en morceaux écartés qui doivent être rassemblés parmi tous les indices donnés. Entrelacés sont les signes qui

indiquent une situation plus émotionnelle, plus émouvante qu'un simple examen pelvien ou placement d'un DIU, car les yeux de la femme

...tentent de fuir tout ce que contient la pièce: les personnes présentes, le matériel posé sur la table roulante, ta blouse blanche, ton visage. (25)

...elle te porte un regard perdu. (27)

...(elle) pousse de grands soupirs, ouvre et ferme les yeux, se passe la main dans les cheveux. (27)

Le lecteur détecte les subtilités d'une situation délicate. Les personnages se placent à l'intérieur des démarcations d'éléments fixes (31), d'éléments mobiles (31), et d'un contexte mathématique d'une géométrie circonstancielle. Ceci renvoie à l'attente qu'a le narrateur envers le lecteur – pour qu'il sache reconnaître les vraies démarcations de la situation à travers des coordonnées décrites, quoique quelques données soient figées et non- négociables (la relation patient-médecin, l'autorité du médecin) et d'autres soient flexibles et discutables (le soin, le choix). Le spécialiste se trouve toujours au centre de cette réalité, son autorité soutenue par la science et ses limites mathématiques dans le triangle femme, médecin, instruments.

L'intervention médicale, parsemée par les paroles (en italiques) du médecin, est décrite avec minutie: la stérilisation des mains (17), le bruit de « la machine (qui ) se met à gronder » (36), ce qui « emplit la salle » (37). Il y a maintenant une résistance (39), de la douleur (39), « le visage un peu crispé de la dame » (39). Il y a du sang (39). « C'est terminé, madame »(40), et encore une fois plus tard, « C'est terminé » (43). Les signes s'accumulent, le lecteur est là lorsque la passoire est vidée et « les fragments s'éparpillent, se diluent, disparaissent » (46). C'est la première fois que le mot « fragments » est utilisé, bien que les

fragments du temps et les indices fragmentaires aient déjà permis d'extrapoler l'évidence de ce qui arrive.

Le narrateur n'y donne point de nom, mais parle d'une intervention (49). Il y a un silence autour du mot, la première fois qu'on parle d'avortement est à la page 52, lorsque la patiente devient la généralisation de toutes les patientes et la raison de se laisser avorter existe comme

l'une ou l'autre de ces mille et une raisons qui, sans  
être tout à fait identiques, ressemblent toujours un peu  
à ce que tu entendras plus tard. (53)

Ces directives dirigent la lecture vers le fait que le sujet de ce roman n'est pas exclusivement matière controversée, ou simultanément « un livre courageux » (191) et « monceau d'immondices » (191) écrit par un médecin qui s'est « porté un jour volontiers à une tâche (qu') on (lui) paie pour accomplir » (190), mais c'est en plus le récit d'un écrivain qui excipe du besoin qu'il a d'écrire, et cette écriture s'écrit comme un entretien réfléchi sur les deux. L'affinité est discrète au départ, bien que le lien ne commence qu'avec la simple référence, presque fortuite, au stylo.

Le stylo, outil indispensable pour écrire est un des instruments qu'utilise/qui utilisent Bruno Sachs dans son travail comme médecin en faisant ses interventions hebdomadaires à la clinique: une liste qui inclut ses mains, les instruments, la machine d'aspiration. Exactement comme la manoeuvre de chaque instrument médical est décrite en détail, le stylo se montre, avant tous les autres outils, dès la page 15:

tu retires le stylo agrafé au col de ton pull et tu le  
glisses entre les dents...(15)

Sachs, avant de commencer à travailler, choisit une blouse et s'assure « que sur la poche de

la poitrine, le mot *Médecin* est bien visible » (15), puis

tu enfiles la blouse, tu ranges le stylo dans la poche de  
façon a ce que l'agrafe se trouve juste à gauche du M. (15)

Prise de position du stylo, une position d'une importance égale à celle du travail du médecin: l'expertise de l'écrit se trouve au même niveau que celle de la profession, de la personne qui porte son expertise en *M* majuscule sur sa blouse, pour qu'il n'y ait aucun doute: cette personne sait ce dont elle parle! Le mot *Médecin* évoque tout un ressort de préconceptions, et l'accent mis sur la visibilité et la nécessité du titre donne au stylo placé juste à gauche du *M* majuscule une importance et justification comparable à celle de l'appellation si respectée.

Or, c'est la preuve que cet écrit, cette écriture dans laquelle le lecteur se trouve plongé, est plus qu'une belle structure de mots bien choisis pour raconter une histoire intrigante et choquante, mais que le texte aura une dimension qui portera le vrai sens du récit: son « texte ultérieur » (SE 7). En fait, l'écriture-même sait soigner, indépendamment de la médecine.

Georges Gusdorf dans son *Auto-Bio-Graphie* avoue que

(l)'écriture est beaucoup plus que l'écriture, non pas une  
technologie extrinsèque, un instrument à la disposition de  
qui veut s'en servir (Gusdorf 36)

mais une force qui motive, qui forme, qui influence. Le stylo est l'outil, l'instrument par excellence, bien que « chose inerte, passive...le prolongement de la main » (37), sans laquelle il n'y aura pas d'écrits. Par extension le stylo est « l'écriture (qui) est un outil » (SE 8). Le mot *stylo*, venant du mot latin *stilus*, partage la même racine étymologique *sti-* avec le mot *stimulus*, « qui évoque l'action de piquer » (Gusdorf 38), et d'après Gusdorf, génère à cause de son étymologie

la transition (qui) s'opère entre l'idée de l'instrument et  
le résultat de son activité. (39)

La présence du stylo (LV 15) introduit la présence de l'écriture dans l'oeuvre, non comme sous-texte, mais comme méta-texte, texte ultérieur qui avance comme partenaire à côté du récit, du côté de l'écrivain. L'autre sujet ou message de ce récit, l'avortement, ne perd point en signification, mais gagne dans sa relation à la transcription, à la graphie à cause de l'analogie des deux. L'entretien entre les deux produit un texte d'une importance multi-dimensionnelle qui rend à chacun d'eux des significations enrichissantes.

Étroitement lié à l'écrit dès le début, le sujet de l'avortement est en fait introduit par l'écriture, encore qu'en forme bureaucratique et impersonnelle. Son introduction est stérile et souligne une indifférence envers l'intimité d'une opération, d'une intervention qui touche aux profondeurs essentielles du corps et de la psyché. Présentée sur la feuille rose dans le fichier médical de la patiente, l'intervention se trouve dénommée en code illisible aux non-initiés, avec l'étiquette opaque d'

(a)pplication de l'article L162-3, L162-4 et L162-5  
du code de la Santé (22)

et une autre feuille, bleu pâle, qui parle de « l'interruption de ma grossesse » (22) et demande la confirmation de la patiente.

Mots stériles d'une procédure tellement ancrée dans le noyau de l'existence et la procréation humaine, le stylo et les formulaires demandent l'inscription de quelqu'un qui enlèvera ce silence, enlèvera le voile d'un sujet qui exige une signature, et Bruno Sachs, à travers la main fictive de Martin Winckler, se montre à la hauteur de la situation, en s'inscrivant, en tant que personnage, médecin, écrivain.

Le foetus, d'une part objet passif, de l'autre part, raison des interventions et du livre, n'apparaît qu'au milieu du roman :

tu te souviens du bout de femme accompagnée de son mari

et d'un petit garçon de quatre ans, vue un soir en catastrophe dans ton cabinet médical, parce qu'elle saignait. Lorsqu'elle s'était allongée...tu avais posé un spéculum, et là, dans la lumière de ta lampe à pied, une chose avait jailli hors du col, si vite que tu n'avais eu que le temps d'attraper un haricot pour la récupérer au vol. Elle avait expulsé son embryon toute seule...Après leur départ, tu étais allé le repêcher: Dans la poubelle en plastique. Le seul embryon de dix semaines que tu aies jamais vu entier. (135)

Avant cette petite histoire de l'expérience d'avoir vu son premier embryon entier, le narrateur survole les indications qu'il existe avec chaque procédure un embryon qui est en train d'être déchiré et enlevé. La mise au point jusqu'à ce moment étaient plutôt la femme et le médecin, l'embryon n'avait été mentionné qu'en mot caché – il n'était rien d'après les premières descriptions que *la chose* dont Bruno Sachs tire de l'intérieur à l'extérieur (39), ce n'était que « quelque chose là-bas (qui) ne veut pas s'engager dans l'orifice » (38): le sujet invisible, construit de bribes, de fragments de signification, et reconstruit des commentaires morcelés qui sont parsemés parmi les pages, « (l)es fragments (qui) s'éparpillent, se diluent, disparaissent » (46). Les fragments de quoi? De *la chose* (39), la chose dont on ne parle pas, mais qui existe quand même, car

Les choses vivent et changent et meurent, et c'est au  
bruit qu'elles font quand on les jette qu'on le comprend. (96)

On les cache, ces choses, ce n'est rien à voir, c'est un enchaînement de mots vagues dits trop vite pour que la femme ne veuille pas les voir, pour qu'on ne doive plus en parler:

Y a rien à voir...Vous savez, ça ne se ressemble à rien, c'est  
microscopique, ça n'a pas de forme humaine (141)

et

Non, non! C'est pas la peine de regarder y a rien à voir y a

rien à deviner y a rien à rattraper...(142)

car

Horreur de penser qu'elle puisse vouloir jeter un coup d'oeil  
dans la passoire (186)

Avant de tout vider, il faut compter (conter) et mesurer les membres pour vérifier l'âge de la  
gestation:

trier les fragments, extraire du magma les débris insignifiants,  
les identifier; saisir du bout de la pince (chuchotant) Ça  
c'est un bras...en voilà un autre...La colonne...mettre à part  
les formes minuscules...(183)

Plus tard les mots sont plus exacts, ils parlent finalement des « choses intéressantes, ce petit  
pied menu, tiens une jolie colonne et ce bras bien tourné et ces grands yeux noirs comme ils  
sont quinquets » (226).

Après avoir vu l'embryon en entier, « la chose » a une forme, un nom:

choses blanchâtres (formes de rien, et pourtant  
reconnaissables, presque familières quand on a l'habitude,  
à force de déjà-vu, oeil de professionnel). (167)

La « chose » en entier avant que la machine « déchire, ça arrache, là en bas au centre du  
ventre » (168). Plus tard, les mots arrachent en parlant du « sang des enfants » (189).

En plus, on se rend compte que la stérilité, l'objectivité est disparue – le langage devient  
une amalgamation du narrateur qui observe, et d'un « je » de plus en plus frustré, en colère,  
coupant les phrases mi-prononcées, en plein ciel, les laissant en suspens, formulées d'une  
manière relâchée, brutale, formant de nouveau des fragments de sens. Les actions ultérieures  
n'ont pas changé, mais à l'intérieur du personnage, le « je » serein, clinique et un peu  
suffisant devient de plus en plus émotif et démontre son ressentiment rongeur. Le

mécontentement fermente - une rage s'est manifestée dans les commentaires qu'il fait de soi-même: il se compare à « la faiseuse d'anges de jadis naguère demain une spécialiste dans son genre » (167), il se décrit comme « avorteur pas rasé, pas vraiment acceptable » (84), l'« assassin » (189) au « milieu du massacre » (224), il est le « tueur qui s'approche » (122), le narrateur avoue que « (l)'avorteur c'est vous » (221). Les pensées sont les déclarations du médecin qui doit se comporter comme surhumain, ne montrant jamais comment ce qu'il doit faire le touche profondément: le fait qu'il agit « comme agent direct de mort...(contre)...la source de vie » (Danou 228).

Les raisons des femmes de se laisser avorter deviennent de plus en plus des parodies de justifications, jusqu'au cas où la femme qui vient de subir un avortement, demande quand elle pourrait recommencer à essayer de devenir enceinte (LV 232). Les mots en italiques parsemés librement dans les descriptions répétitives et de plus en plus changeantes des avortements tracés, soulignent la ligne que trace le médecin pour se séparer de ce qu'il fait: la clinique devient *là-bas* (90), le temps suivant l'intervention devient *après* (89), il fuit « l'enceinte de l'hôpital » (89). Il se sent victime: « tu souffres le martyr pour eux » (214), comme portant toutes les conséquences sur lui-même dans son monologue intérieur:

(la bouffée soudaine de haine et de rage)...vu que le brave con de Sachs vous a (et dire qu'elle fait semblant de ne pas comprendre et que l'autre assis à côté silencieux fait comme si de rien itou). (219)

Les images le hantent, il est poursuivi par

l'expression d'un visage, une pensée incongrue, les paroles entendues dans la chambre, *après*. (89)

Ainsi que le texte a fait l'acheminement à indiquer *la chose*, il y avait en plus le mouvement parallèle du méta-texte qui se détermine comme unité croissante voulant une

existence propre, et qui témoigne d'une vie à la fois indépendante et entrelacée à celle qui est le récit superficiel. Juxtaposée aux descriptions des interventions, des dames, des hommes (s'ils sont là), des justifications, des histoires, des listes et finalement des fragments qui émergent comme étant les petits os des « enfants à ne pas faire naître » (189), l'écriture pas encore publiée, que le lecteur est en train de lire (à cause de sa publication postérieure), devient le sujet des particules, des fragments méta-scripturaux parsemés entre les descriptions des avortements, des actes de soigner de plus en plus fiévreux, précipités, intenses .

Le déclenchement a été lent. L'écriture, l'acte d'écrire le manuscrit sur une vacation difficile et problématique, se laisse envelopper par le premier récit qui devient à la fois sujet du deuxième. Les deux se fondent dans le réel textuel de la journée de Bruno Sachs. Or, l'avortement et l'écriture se perdent de plus en plus l'un dans l'autre, jusqu'au moment où le lecteur ne sait plus où il en est: Sachs commence une consultation (101), et finit par être dans le train (104), sans que le lecteur se soit aperçu du changement de lieu dans le récit. Se trouvait-il vraiment à la clinique, ou commence-t-il à imaginer le fil de la journée avant qu'il ne soit là? Ou bien, le lecteur se trouve-t-il actuellement au milieu de l'action effectivement réelle de rédiger le manuscrit, dans le train, (*en train d'écrire*) sur les genoux de Bruno Sachs, sans qu'il ne puisse s'apercevoir de la différence entre l'action du récit et l'acte d'écrire?

À partir de la page 87, le lecteur sait: l'écrit décrit, c'est effectivement le rituel d'écrire la transcription de la vacation. *La Vacation*, c'est l'enregistrement personnel, sur papier, de l'acte de l'avortement rempli par un médecin qui s'efforce de faire ce qu'il sait être nécessaire: de rendre le service d'avorter, et par conséquent, d'en écrire. Ce sont des bribes, des « images précises » (88), « les notes, les lignes irrégulières, les paroles assourdies » (91)

qui s'amassent comme les particules dans la poubelle, dans la cuvette, mais qui se trouvent maintenant et pour toujours dans l'esprit de celui qui est témoin et agissant en face de l'exigence, se dépensant devant l'impératif perpétuel. Les petits os, des fragments des embryons qui se retrouvent sur la page, inscrits dans le récit, deviennent les fragments d'écriture, jusqu'au moment où la multitude des « formes de rien mais reconnaissables » (167) se rassemblent sur le papier, « les mille et un éléments exhumés » (99), préservés pour toujours en mots, laissant leurs traces éternellement:

le clapotis infime d'une chose depuis longtemps présente...  
ignorée...cette chose existe en toi, envahissante, elle s'est nourrie  
de ce que tu entends et fais et vois, et se manifeste enfin à ta  
conscience. (91-92)

Les fragments déchirés de l'ensemble se manifestent en une écriture toujours vivante tant qu'elle est lue, et qui a sa conception, sa création dans un acte qui est son opposé. L'écriture prend la position vivante de l'embryon -

Elle vibre, elle remue,...chaque vacation la fait croître  
encore, à ... chaque visage de femme la fait tressaillir. (93)

L'écrivain se voit comme archéologue, ses instruments sont « des doigts,... des ciseaux, de la colle, une gomme, un crayon » (99). Il exhume « les mille et un éléments exhumés...sortis... du fond de (s)on être » (99) et reconstruit ce qui a été déconstruit, se bâtit un être écrit à partir des « carrés de papier de couleur, feuilles volantes, feuilles d'agenda; les supports de fortune, tickets de train... » (97): « un millier de fragments dépareillés » (91) deviennent le roman qu'il est en fait en train de rassembler, d'écrire, de rédiger, et que le lecteur est en train de lire.

L'écriture de ce roman est en réalité une grossesse, un processus qui vise le manuscrit achevé, le roman publié et qui porte en soi la super-imposition de toutes les espérances et les

frustrations ressenties par la femme enceinte – même les fantaisies, les rêves, et les anxiétés, la peur, et la décision d'abandonner, de laisser tomber... Comme pour l'enfant attendu, l'idéal veut que tout soit parfait, l'écrit se développera bien dès l'incipit, dans les circonstances parfaites en se servant seulement du meilleur;

du beau papier, solide et de grain noble sur lequel seuls les mots justes oseraient se déposer, seuls les sentiments authentiques pourraient s'exprimer...L'encre serait du bleu le plus pur. Elle ne traverserait pas le papier et se laisserait gommer sans peine - encore qu'il te parût improbable d'avoir à gommer quoi que ce soit sur ton manuscrit. (157)

Le manuscrit, comme l'enfant désiré, tous deux d'une noblesse qui fait que le sang est bleu, sera si parfait qu'il ne faudrait rien effacer, il n'y aura sûrement point de fautes, ni d'erreurs. L'écrivain, le parent, ne voit que la perfection imminente de sa progéniture: le manuscrit est l'enfant qui se manifeste dans l'esprit au lieu du ventre – c'est un enfant pour lequel il faut faire des préparations – et il se résout à s'en occuper soi-même (158), il utilisera les machines électroniques les plus avancées, il

fera fonctionner le plus performant des derniers-nés du traitement de texte, celui qui vous met en page les essais, les thèses, les romans, rien qu'en choisissant le mot clé. Tu donnerais enfin le jour à ton texte sur l'imprimante la plus sophistiquée, afin que l'oeuvre issue de ton esprit soit prête, dès le premier jet d'encre, à être confié à l'imprimeur. (158)

De même, la femme enceinte d'une grossesse voulue se réjouit de son enfant qui naîtra, et s'assure qu'elle soigne son corps, qu'elle mange sainement et qu'elle évite tout ce qui serait nuisible au fœtus en cours de croissance. Elle ingère ses vitamines prénatales pour éviter les problèmes congénitaux, tout en espérant que son enfant sera aussi parfait qu'elle l'imagine et

qu'il sera, par conséquent, bien reçu par le monde dans son ensemble. Et juste comme la mère future suit instinctivement les pulsions de créer un nid pour le nouveau né en préparant la chambre d'enfants, l'écrivain cherche « un lieu et de temps, (...) un repaire » (160),

devais te trouver un refuge qui te verrait composer  
sans mal, sans hésitation, sans recul, sans-faux-semblant.  
Un havre parfait. (160)

Conjugué au conditionnel, le verbe « voir » exprime le potentiel d'achever le « travail somptueux que tu allais produire » (159) et l'entoure de l'imparfait de l'indicatif « allais » du passé factuel. Ceci reflète la gestation humaine: le fait que l'enfant existe (l'imparfait) produit l'idée fantasque des possibilités incomparables (le conditionnel, à condition que tout aille bien).

Le livre est déjà né dans l'imagination de l'écrivain (189-191) et comme tous les nouveaux-nés, attire: « on se l'arrache, et on ne parle plus que de ça » (189). Parent fier, « tu perches sur les ondes » (189). « On te loue, on t'applaudit, on t'adule » (189), car ce livre qui vient de naître, comme un enfant, est quelque chose qui charme – les livres, même les publications d'autrui, comme les propres bébés et les bébés des autres, invitent à toucher:

Tu les regardes avec tendresse. Ils ont quelque chose  
d'amical, de réparateur. Ils te parlent. Tu les aimes. Tu  
en choisis un. Tu fermes les yeux. Tu caresses la couverture.  
(194)

Mais l'illusion du rêve ne peut exister pour toujours, la réalité doit survenir: la comparaison livre/enfant se retourne sur elle-même et le « livre inconnu » (194) entre les mains du protagoniste qui rêve de son propre livre, devient le délire de son livre futur entre les mains « d'un inconnu » (194) qui le rejette. Le rêve disparaît et un cauchemar s'impose, né de l'anxiété et du stress et tel qu'un étranger premier dénonce le nourrisson d'avoir un trop

grand nez ou d'être extrêmement laid, l'auteur contemple d'une nouvelle perspective (dans l'imaginaire) de son livre rejeté parce que le livre ne «dit rien du tout» (194) à l'autre. Toute la gloire imaginée se remplace par le travail ingrat du quotidien actuel de relire, rayer, surcharger et insérer, retirer et permuter, à glisser, taper (195), et à « triturer ce qui, jusqu'ici te travaillait » (196). Être travaillé par son sujet, son écrit, renvoie à une soumission au stylo de celui qui le porte, à une énergie active de l'écriture, de l'écrit, envers l'écrivain.

Vers la fin du roman, à partir de la page 231, l'écriture et le sujet semblent se réunir pour devenir une entité complète. La tâche est accomplie, mais elle aussi est cause de frustration, du fait qu'avec les deux, le narrateur n'arrive plus à trouver l'achèvement de l'idéal qui le motivait à commencer le projet:

Ton beau manuscrit te semble lourd dans le cartable,  
te semble gros lorsqu'il gonfle le cuir. (237)

Son écrit semble « mesquin et étriqué » (237), les phrases « plates et informes...les mots tracés ne contiennent rien » (237).

Bruno Sachs se trouve maintenant à l'étape des doutes, de la peur et de la désillusion dans l'évolution de la grossesse: le corps est lourd, l'esprit assailli d'anxiétés et de manque de sommeil, les vergetures apparaissent et il y a la prise de conscience que le produit et ses conséquences ne seront peut-être pas aussi glorieux que ce qui a été imaginé... Or, la décision d'avorter est prise - dans une fusion de l'acte d'avorter et le rejet du manuscrit:

Tu te lèves. Tu as décidé.  
Tu ouvres le cartable. Tu sors le dossier cartonné et  
sans plus d'hésitation tu le jettes sous la banquette  
opposée. Tu t'enfuis dans le couloir vide. (241)

Avortement allégorique du rassemblement de fragments qui ont donné la forme vivante, des frustrations et du long processus de création avec tout l'espoir et les désillusions qui ont

ébranlé les forces. Analogue à la situation de ses patientes, la raison n'est pas nécessairement logique et rationnelle, et l'amour, la passion d'écrire n'exclut pas la décision de tout abdiquer, comme l'amour d'enfants et de famille n'empêche pas de prendre la décision de se laisser avorter.

Cette action réécrit en fait la citation de Pujade-Renaud à l'incipit du roman:

Le ventre n'est pas un livre. La trace s'efface. Les  
mots couteaux se raclent en dedans. (7)

En ce moment, on pourrait supposer que livre *est* comme un ventre, chose qui se laisse remplir mais où la trace se laisse effacer *quand* les mots couteaux raclent en dedans. Le manuscrit du livre dépossédé devient le ventre des innombrables femmes venues à la clinique pour se laisser vider. À cause de la matière difficile, les pages contiennent « les mots couteaux » qui « raclent dedans » (7). Le stylo à encre rouge (82), la gomme, le crayon, les ciseaux - instruments aussi ravageants, aussi tranchants que les instruments utilisés pour avorter, sont utilisés dans la tâche de faire la rédaction, intervention également sanglante et douloureuse quand les mots, les phrases favoris doivent être expulsés du texte pour que le tout soit acceptable et recevable. Une deuxième sorte d'avortement de ce qui sort de la conscience, de l'esprit, de ce qui s'était implanté et poussait sur ce qui était auparavant espace vide: l'écrit sur la page blanche.

La réalité de la rédaction se présente depuis la page 81, passage étroitement lié à la description antérieure des interventions médicales. Bruno Sachs n'est plus dans la clinique, ce nouvel acte d'intervenir se passe en train, un paragraphe qui rappelle la démarche détaillée de l'avortement des pages antérieures (11-76), sauf que l'instrument est « un stylo-plume au corps transparent » (82) et le sang est l'« encre rouge » (82). Cette coupure, cet enlèvement de l'écriture est en fait l'acte meurtrier contre la propre progéniture inscrite. Le « tueur

d'enfants à ne pas naître » (189) est devenu « tueur de mots » (Lapprand Maladie 109).

Anthologiste et professeur à l'Université de Cambridge, Arthur Quiller-Couch, renommé pour ses exhortations pendant une série de conférences données entre 1912 et 1913, fait le plaidoyer contre aucune clémence:

Whenever you feel an impulse to perpetrate a piece of exceptionally fine writing, obey it – wholeheartedly – and delete it before sending your manuscript to press. *Murder your darlings.* (Quiller-Couch 281)

Plus tard, Jessica Milford, écrivaine et journaliste américaine respectée, avoue que ce passage était

a marvelous piece of advice; thanks to Sir A. Q-C, my waste paper is a veritable graveyard of slaughtered innocents. (Mitford 20-21)

Évoquant le massacre du Roi Hérode des petits enfants selon Matthieu 2, versets 16-18 du Nouveau Testament, le vocabulaire qu'utilise Jessica Mitford est déplaisant – renvoyant à la rédaction comme étant égale à l'assassinat des innocents. Ceci reflète en fait la difficulté et la douleur émotionnelle de se séparer des idées, des phrases chéries, pour garantir que le tout puisse continuer vers la publication. L'écrivain y est attaché comme à son propre enfant, et la rédaction des bribes, des détails protégés et gardés devient l'acte de tuer.

Bruno Sachs souffre en prenant la décision d'avorter de fond en comble son travail bien-aimé, son manuscrit précieux: il le jette, il s'enfuit, il saute, il se met à marcher vite, à courir, il est sous le choc (MS 241). Rupture d'une relation symbiotique qui est le produit d'heures de création, de gestation, de travail de son esprit, l'auteur, se pensant maître de la création doit enfin se rendre compte que les connexions qui existent entre les psychés et les corps de l'écrit et de l'écrivain sont déjà trop solides. « La serrure du cartable ne se laisse

pas refermer » (241), elle est comme dégonflée sur ses genoux, ouverte, vidée. « Flasque. Une dépouille » (243) renvoie au vide désenchanté qui existe là où était la plénitude d'inspiration, le plein de l'écrit, l'abondance des idées, et fait penser à l'utérus (« calice, objet sacré » [123]) vidé, après un avortement.

Une jeune femme, qu'il a souvent vue écrire dans le même train que lui, trouve le manuscrit, et le cherche pour le lui rendre. Elle est

comme un livre sans illustration de couverture,  
un dimanche matin dans la vitrine d'une librairie  
de province. (215)

À l'égal de Pauline Kasser, dans *La Maladie de Sachs*, la jeune femme sans nom est emblème de toute écriture écrite et publiée, et encore à écrire, encore à découvrir et publier. Elle est en plus l'autorité de l'écriture (travaillant dans l'écrit), et donc l'appui dont il est toujours à la recherche et qu'il doit respecter, car elle est ce qui lui manque comme écrivain. Elle confronte Sachs et l'oblige d'articuler et d'admettre ce qu'il avait fait, qu'il avait en fait abandonné son écrit. L'écrivain qui pense avoir tout pouvoir sur son écrit est rattrapé par l'écriture-même, qui ne se laisse pas facilement abandonner, en ce qu'elle avait déjà accompli sa tâche dans le rassemblement des fragments éparpillés et leur mise sur papier.

« C'est à moi » (245) déclare Sachs en ré-acceptant son écrit. En y accédant, il accepte que ce qu'il a écrit est présentable: que les deux niveaux de son manuscrit s'augmentent et s'achèvent. Au lieu d'être des opposés, car l'un sort de la science, de la médecine, et l'autre de la littérature - la science et l'écriture deviennent une entité unie dans l'écrit de *La Vacation*. Dans *La Vacation*, l'écriture devient le lien qui comble la lacune, qui efface la différence entre les deux, et qui présente la réalité, la nécessité, la banalité-même de la corvée des deux et en fin de compte la binarité de l'écoeurement pur de l'avortement et de

l'acte d'écrire. En plus, elle porte en soi l'expression du fardeau que portent ou l'agent de l'écriture, ou le médecin qui soigne en faisant ce qui est nécessaire et qu'ils sont chargés de faire. L'écriture devient alors le véhicule qui soutient et qui sait surmonter les frustrations des détails parfois absurdes et les réalités moins glorieuses d'écrire, mais aussi du quotidien médical. Le fait que l'écriture peut être juxtaposée d'une manière cohérente au procès gestationnel interrompu de l'être humain, renvoie à la fois à l'énergie perpétuellement créative et à son propre refus dans un contexte qui demande que ce qui existe soit parfois sacrifié, pour que ce qui existait déjà puisse continuer.

Ceci n'implique point qu'une intrusion, soit dans le procès naturel de la procréation, soit dans le procès propre à l'écriture, justifie le bannissement de l'une ou de l'autre: dans le cas de la littérature, l'oeuvre doit être acceptable et publiable pour pouvoir transcender le temps et l'espace public; dans le cas humain, la femme, le couple doivent parfois sacrifier le fœtus pour que le couple, la famille, la femme puissent persévérer dans une existence complexe. Le lien entre le corpus écrit et le corps de l'individu se déplie pour inclure la nécessité du sacrifice et de l'acceptation de la mort du moi, ou d'une partie du moi imminent, et de la compréhension que si « (v)ous voulez écrire; apprenez à mourir » (Reverzy 492).

Martin Winckler développe cette idée pour en faire la devise médicale qu'avorter, c'est tuer quelque chose pour que la personne qui existe puisse continuer à vivre, la réflexion littéraire qu' « écrire c'est tuer quelque chose en soi pour pouvoir continuer à vivre » (LV 246):

La compulsion abortive serait dirigée, au-delà des actes, vers une part de soi qu'il serait nécessaire de tuer pour advenir, se mettre au monde. (Danou 228)

Voilà la synthèse des débuts de l'écriture, « se mettre au monde » ne veut que dire « être lu »,

et en étant lu, être accepté.

La médecine et la littérature se réunissent dans un paradoxe inlassable, dans une contradiction qui ambitionne le progrès dans la lutte de l'existence humaine. Elles visent une vision sans restrictions, un regard clair, un esprit lucide tout en voulant être représentées à l'issue du conflit; la médecine comme l'écrit littéraire est une expérience morale:

Both must start by seeing life bare, without averting their gaze. Yet, neither can rest in mere looking. To be authentic they must look with compassion. Medicine without compassion is mere technology, curing without healing; literature without feeling is mere reporting, experience without meaning. (Pellegrino xv)

Martin Winckler, médecin qui écrit, se trouve en bonne compagnie: un grand nombre d'auteurs bien respectés étaient en même temps médecins qui écrivaient, ou avaient étudiés les sciences humaines avant d'écrire. Selon Green, la science et la poésie sont

two great ways of seeing...on the same imaginative continuum. They do not compete; they connect. (Green 147)

Deux façons de voir, qui se rencontrent sur le même plan sans qu'elles se contredisent, effectuent les perspectives différentes d'un même sujet (147). Chacune raconte l'histoire de ce qu'elle observe, soit en transcrivant les symptômes ou les antécédents médicaux dans l'hôpital ou le cabinet médical, soit dans la contemplation littéraire sur les mêmes incertitudes, les infirmités qui font partie de la réalité terrestre (Pellegrino xvi). Selon Anton Chekhov, il n'y avait jamais de séparation entre les deux, entre la science et la littérature:

The different kinds of knowledge have always abided in peace with each other. Anatomy and *belles lettres* have an equally illustrious origin, the very same goals...There is no struggle for existence among them. ( Chekhov May 15,

1889 cité dans Green 147)

La synthèse des deux qui se veulent traditionnellement opposées (à la surface), devient plus qu'une recherche à développer une combinaison intrigante: chaque compétence porte sa propre autorité, et l'une devient le comble de l'autre tout en offrant l'un à l'autre des questions auxquelles il faut répondre, des données qu'il faut interroger.

Alors que la littérature ne peut pas facilement être épurée de ses ambiguïtés, ses excès, sa méta-conscience d'être un objet artefact verbal en trafiquant les fantaisies, le désir, la peur, le mythe, le langage scientifique s'accroche à une neutralité, mots clairs et distincts, basés sur une notion mathématique de netteté et de perspicacité. Même si le sujet y résiste, « transparency itself is at issue here, and that is where the artistic and scientific paradigms do battle » (Weinstein 1). La profession de médecin est sans pareille par rapport à la position qu'elle a toujours maintenue dans l'esprit du grand public. Cette conception est ancrée dans un passé où le médecin était l'un des rares privilégiés qui jouissaient d'une instruction intellectuelle; et parce qu'il portait souvent comme seul la survie d'autres dans ses mains figuratives et littérales, on plaçait sur lui, depuis le temps des Grecs, la responsabilité énorme d'une moralité, d'une vertu presque sainte. Les médecins, selon les idées reçues, se juchent bien au-dessus de tous les autres, car ils soutiennent une compétence de la vie et de la mort, de la souffrance et du soulagement.

Leurs propres organismes médicaux sustentent ces images presque légendaires et exercent une pression dure de l'intérieur, ce qui garantit la génération régulière d'une collectivité professionnelle et irréprochable. Cependant, celui qui a survécu à la formation extrêmement rigide de l'instruction médicale, et qui croit sans doute l'interprétation traditionnelle du serment d'Hippocrate, est le même qui aura inévitablement de grandes

difficultés à jouer ce jeu de la perfection: vu qu' il n'est au fond qu'un simple être humain. Sa disposition hominienne inhérente est déjà tourmentée d'imperfections dès sa naissance, mais s'il vise à nier cette humanité faillible, il se trouvera sur un chemin d'inquiétude, de défaite, de déception et de frustration, bref, il sera particulièrement exposé à une maladie majeure qui en découlera.

\*\*\*



### *La Maladie de Sachs*

C'est cette maladie qui a sa genèse dans l'essai d'intérioriser une précellence, soit infligée par une tradition ancienne, soit imposée soi-même, qu'éprouve Bruno Sachs dans *La Maladie de Sachs* de Martin Winckler. Le roman est effectivement, dans sa structure, une étude de cas, de l'évolution d'une maladie. Tous les constituants s'y trouvent, soigneusement organisés et énumérés dans la table des matières: la « présentation primaire » (MS 13-79), la « recherche des antécédents » (93-185), suivie par « l'examen clinique » (205-286), les « examens complémentaires » (303-389) et enfin le « diagnostic » (411-479), le « traitement » (503-566) et le « pronostic » (585-621). Chaque regroupement est suivi par un texte de confirmation, où « ...le lecteur aura droit à des incursions dans les carnets du docteur Sachs, ses notes et ses pensées » (Laprand, Lecture 2). Ceci explicite l'ensemble d'une maladie étudiée, identifiée et surmontée avec succès, comme le ferait n'importe quel médecin (et dans ce cas, auteur) d'intégrité et de qualité.

À partir des attestations et des déclarations hautement subjectives, on découvre la problématique qui se répand dans l'écrit, et qui produit une tension: l'origine de ce dont souffre le sympathique Docteur Sachs. Enraciné dans l'attente qu'il soit surhumain, quasiment un dieu dans l'exercice méticuleusement altruiste de son métier, Bruno Sachs s'épuise pour les autres et néglige que le soin de sa propre existence demande parfois de lui d'*être* en faisant ce qu'il désire (se soigner en écrivant), et non toujours de *faire*, c'est-à-dire de soigner les autres sans valoriser ses propres besoins.

Mais quoi faire avec un patient qui est à la fois le protagoniste et médecin, dont les symptômes renvoient non seulement à son propre mal-être, mais à un dilemme beaucoup plus grand qui l'afflige et qui afflige la médecine en général - mais surtout le médecin sensible qui se sent tiré vers l'écriture en même temps que sa responsabilité comme soignant

le tire? C'est une sorte de plaie intérieure qui ne peut être guérie que dans l'acceptation que le physicien est aussi imparfait et fragmenté que tous les autres. La complexité de cette guérison se trouve dans la difficulté de déconstruire des données figées bien enracinées dans la conscience générale (y compris celle du médecin) - des conventions qui sortent des siècles passés: les humains n'aiment point le bouleversement de leurs notions favorites. Mais au lieu d'un dérangement radical et intégral, l'auteur a simplement changé la perspective, il a mis le savoir dans les mains des autres et du lecteur, qui se trouvent en périphérie du protagoniste qui est au début inconscient de sa propre crise.

Si on y ajoute sa lutte personnelle de se justifier à la fois comme écrivain *et* comme médecin et une existence qui vise la valorisation des deux passions de cet homme qui s'évertue à trouver la légitimation *en* écrivant et *pour* écrire, il y a enfin un terrain préparé pour ce dont parle Gérard Danou dans son oeuvre *Le Corps souffrant*: le corps stigmatisé du médecin/écrivain faillible qui veut l'autorité de faire les deux, également, en face d'une société qui veut le médecin régissant et infaillible et l'écrivain soumis.

Dans *La Maladie de Sachs*, Martin Winckler fait l'examen de la réalité quotidienne de l'état de la médecine et de sa conséquence, en la présentant d'une manière oblique. Le manque de l'explicite nécessite que le lecteur se trouve dans une sorte de quête, que lui ou elle prenne, comme dans *La Vacation*, le rôle de l'investigateur, du médecin en fait, de celui qui doit découvrir l'état de la maladie à portée de main. Les chapitres sont des bribes prises des consciences des narrateurs, sortant de l'actualité de leurs pensées, au moment même de la locution intérieure. Les multiples voix racontent en polyphonie dysphonique leurs observations de l'homme déchiré, qui a perdu son propre « je » dans le chœur des autres. Le phénomène que ces témoignages persistants sont écrits dans le présent donne au roman un sens d'acuité, une lucidité pertinente et spontanée qui engage le lecteur dans l'immédiateté,

de sorte qu'il/elle se sente au courant de chaque étape dès qu'elle se déroule.

La relation médecin/patient est renversée dans la structure du récit du roman. Au lieu que le médecin soit le personnage le plus visible et central, qu'il soit celui avec autorité qui prend les notes sur les symptômes racontés par ses patients, dans *La Maladie de Sachs*, le « je » principal d'un narrateur qui porte la voix autoritaire, est en fait l'assemblage d'autres personnages: des patients, des collègues, des amis, du lecteur (« Dans la salle d'attente », 14, 20, 33, 43, 84, 101, 113 ). Ils commencent à raconter, offrant au lecteur un amalgame d'informations sur le « tu » muet, qui se dévoile au fur et à mesure comme étant en fait Bruno Sachs, individu cerné par un orphéon d'énoncés intérieurs et extérieurs, dirigés exclusivement vers lui, sans contraintes, sans relâche.

Le piège de la situation narrative se trouve dans le fait que le lecteur, cherchant automatiquement le « je » ou le « il » d'un récit conventionnel et directif, pense dès le début que sa tâche est simplement d'accumuler tous les indices présentés, pour éventuellement en reconstruire les diverses maladies des multiples narrateurs (et non pas du médecin!), de fouiller dans une sorte de mine de commérages médicaux et d'histoires intimes et extrêmement personnelles qui lui sont toujours inaccessibles à cause de l'intimité respectée par les médecins. L'auteur connaît ses lecteurs et leur prédisposition innée envers le voyeurisme; il pose une fausse piste, car le malade est le médecin (Bruno Sachs), ce qui est déjà révélé dans le titre du roman et se développe au cours de la progression de la lecture et de l'affliction.

Un cercle vicieux, qui a sa genèse dans le fait qu'un médecin comme l'est Bruno Sachs ne veut pas transiger, mais ne pourra jamais atteindre la perfection qu'il exige de lui-même. S'il exécute son métier comme le font d'autres médecins, en traitant la profession comme un échange commercial et en traitant le patient comme client, il deviendra ce qu'il dédaigne, ce

qu'il n'a jamais voulu devenir; mais s'il continue comme il le fait, en se comportant comme si c'était une vocation divine, il ne sortira jamais de sa colère perpétuelle. Dans son article du 19 janvier 2005, *C'est dur, d'être médecin*, Martin Winckler accuse la réalité médicale:

Est-ce que soigner, c'est quelque chose comme un commerce? Est-ce que soigner, c'est vendre? Parce que soigner, souvent, on a l'impression que c'est consommer.

(Dur 2)

Bruno Sachs est assiégé de toutes directions; il ne trouvera la solution que dans la reconnaissance de l'impossibilité de pouvoir atteindre cette échelle de valeurs si haute, et dans l'acceptation qu'écrire le guérira de la maladie dont il souffre.

Sachs n'est pas le seul qui est enclos: chaque énonciation des narrateurs est un encadrement de la page blanche autour des textes noirs, écrits en sections mesurées, qui soulignent la réalité de cet homme qui est confiné dans l'espace noir et blanc, par le texte narré par d'autres et en plus de l'appel du texte qui veut être écrit, alors de tous côtés. Bien développé dans le film *Les Confessions de Bruno Sachs*, l'image scénique qui prédomine est celle de l'encadrement du protagoniste, non seulement dans la charpente de l'écran, mais surtout dans les séquences tournées à travers les fenêtres, les seuils, et lorsqu'il met sa tête dans ses bras dans la voiture, il se montre enfin comme esprit enfermé dans un corps restreint, n'ayant qu'un oeil pour voir la vérité (Confessions). C'est l'écriture dans ses formes multiples qui l'entourent, l'écriture qui veut être acceptée comme partenaire, comme amante, comme agissante aussi importante que la divine médecine. Or, sa vraie prison est le chambranle des récits construit d'une armée de voix unifiées qui confrontent incessamment le personnage déchiqueté qui cherche l'autorisation d'écrire ses propres récits.

Tout au long de sa lecture, le lecteur se trouve dans la progression, l'évolution de la

maladie de Bruno Sachs, qui va non seulement suivre la présentation et l'examen médical d'après la table des matières, mais elle va aussi être diagnostic, traitement et sera suivi par un pronostic. Que faut-il alors, pour que Bruno Sachs puisse arriver à une cure? Il a besoin de plus qu'une simple cicatrisation superficielle: ce dont il a besoin doit être un curatif profond, qui sortira l'étendue de l'infection, qui le touchera au fond de son être si torturé, et qui y restituera un apaisement pénétrant et puissant. Un placebo, comme en avait besoin Mme Leblanc pour son hoquet persistant (MS 222), ne suffit pas; la morphine pour alléger les douleurs incurables, non plus, car la détresse est intense.

Le conflit entre les deux pulsions qui le démangent (être médecin en même temps que suivre la passion d'écrire), n'arrivent pas à se réunir d'une façon acceptable dans les attentes traditionnelles, sociétales ou personnelles qui l'entourent. D'une part, la médecine fait de ses adhérents des *Halbgoetter in weiss*, les demi-dieux en blanc, de l'autre, elle porte en soi une multiplicité de responsabilités et de demandes. Celles-ci sont soit imposées sur le médecin lui-même, soit imposées par autrui dans leurs attentes, alors que la médecine existe entre « une vision hippocratique des soins et une médecine scientifique...à tendance scientifique » (Danou 9). Or les présomptions vacillent entre une thérapeutique émotive et empathique et le « médecin technicien pur » (9).

Le serment hippocratique, vœu traditionnel que doit prendre le médecin qui a fini ses études, impose les attentes les plus élevées:

*En présence des Maîtres de cette Faculté, de mes chers condisciples et selon la tradition d'Hippocrate, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la Médecine. Je donnerai mes soins gratuits à l'indigent, et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail. Admis dans l'intérieur des maisons, mes yeux ne*

*verront pas ce qui s'y passe, ma langue taira les secrets  
qui me seront confiés et mon état ne servira pas à corrompre  
les moeurs ni à favoriser le crime.*

*Respectueux et reconnaissant envers mes Maîtres, je rendrai  
à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.*

*Que les hommes m'accordent leur estime si je suis fidèle à  
mes promesses.*

*Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères,  
si j'y manque. (MS 13)*

Serment invétéré alloué par les médecins occidentaux, en France les jeunes médecins « prêtent obligatoirement serment de respecter le code de déontologie médicale » (Wiki Serment 1). Voici le cadre éthique dans lequel agit le médecin et qui l'entoure dès le passage étudiantin au statut de médecin. Le serment est un idéal, une utopie qui devient à la fin une malédiction, si le médecin manque à réaliser ces promesses surhumaines (MS 13, ligne 14-15).

Dans *La Maladie de Sachs*, le serment hippocratique indique le déclenchement du récit. Ceci souligne l'importance et la pesanteur des responsabilités portées par Bruno Sachs sous les auspices de la tradition professionnelle, et celle-ci se réunit avec la culpabilité à l'égard du lecteur qui lit actuellement (ou la lectrice/narratrice en train de lire dans la salle d'attente). De la même façon, la fin du roman est indiquée par les renseignements bureaucratiques pour remplir un certificat de décès. Avec le titre « Ça finit comme ça » (MS 619), c'est la proscription bureaucratique de règlements médicaux, l'essai de contrôler un aspect de la vie sur lequel personne n'a aucun contrôle. Or, la lecture commence et finit par le devoir imposé par la profession médicale sur le médecin: vivre ses voeux fidèlement jusqu'à sa mort.

Le médecin modèle exigera toujours à son « art dans l'innocence et la pureté » (Serment Wiki 4), car il est surhumain et sans imperfections. Le médecin respecte la vie et ne

divulgue jamais les secrets des patients, tout en travaillant incessamment pour le bien de tous. Il ne peut avoir aucun désir personnel, mais soigne sans arrêt le « corps souffrant, éprouvé et éprouvant » (Danou 12). Il ne se fatigue jamais, ne s'impatiente pas. Les heures de travail réglées n'existent point, car le médecin est avant tout d'une patience à toute épreuve et n'a jamais besoin de temps pour soi. Qui plus est, à cause de sa formation et sa position sociale élevée, le médecin est porte-parole de la société en général (12), mais ne s'enrichit jamais.

À la première lecture, Bruno Sachs semble exécuter parfaitement les critères demandés au médecin par tout le monde. D'après divers témoignages de ses patients/narrateurs, il est médecin dévoué à son métier, au soin méticuleux de ses patients. Selon Madame Leblanc, sa réceptionniste, depuis qu'il a ouvert son cabinet médical, il s'y trouve toujours, même pendant les premiers temps où personne ne s'y rend :

Les matins, comme celui-ci, où tu n'as pas beaucoup de visites (...), tu te penches au passage sur les pages désertes du carnet de rendez-vous, tu entres dans le bureau, tu poses ton cartable...(MS 121)

et

Les deux premières années, tu passais des heures au cabinet médical sans voir plus d'une ou deux personnes dans la journée. (123)

À la différence des autres médecins, il prend ses patients au sérieux et lorsqu'il soigne les patients d'un autre, il se met en contact avec lui :

tu m'appelles toujours le lendemain de garde pour me parler de ceux de mes patients que tu as vus. Ça me paraît relever de la manie...(119)

Il est attentif (115), il repasse voir ses patients « même s'ils n'avaient rien demandé » (115),

et refuse de se laisser payer. Son attitude envers ses collègues est honorable: avant de choisir une des deux communes (de Play ou de Tourmens) pour s'installer, il rend visite au médecin déjà installé à Tourmens pour lui demander son avis. En fin de compte Sachs s'installe à Play pour ne pas rivaliser avec lui (113-114). C'est le médecin idéal, pratiquant une médecine sensible et qui prend ses vœux au sérieux.

À la deuxième lecture, il y a un autre personnage majeur qui voudrait être considéré: l'écriture, qui vise à prendre sa place à pleine vue et qui voudrait qu'il n'y ait plus rien qui se cache, soit dans le monde médical, avec ses diagnostics d'absurdités pour le gain, sa corruption, son manque de soin, soit dans le monde non-médical, bref:

the moral dilemmas, conflicts, triumphs and failings of  
human beings. (Pellegrino xvii)

Plaies de l'existence humaine, les conflits et les faillites, les incompétences et impuretés s'infiltrant dans tout ce que l'humain s'applique à faire. Donc, l'écriture médicale et la littérature se joignent pour raconter ce qu'elles voient, et ce qu'elles voient est accablant. Dans son cabinet médical ou à l'hôpital, le médecin écrit: il écrit un conte, une histoire, la narration de l'odyssée de chaque patient au domaine de la maladie. L'écrivain, aussi, réfléchit sur les mêmes perplexités que pose l'existence affligée, sur tout ce qui fait partie de l'existence humaine (xv-xvi).

Or l'écriture est l'aspect indispensable car intrinsèque aux deux disciplines, et lorsque le médecin est aussi écrivain, le langage clinique se fond avec un langage créateur pour régler la souffrance et cicatrifier les maladies externes et internes de la société, la communauté, en plus de celles physiques et de l'esprit de l'individu. L'écrit médical et l'écrit littéraire se surimposent pour ressortir non seulement la maladie diagnosticable, mais en plus pour relever ce qui se cache derrière la maladie et qui est sa genèse. Concrètes ou abstraites, ces

plaies « mise(s) à nu par l'écriture » (Danou 44) par le médecin écrivain mettent au jour « une porosité corporelle entre sa douleur et la douleur du monde » (44).

Dans le cas de Bruno Sachs, le problème est qu'il ne sait pas encore accepter les deux écritures comme unité admissible, comme fusion recevable. Il lutte en soi-même contre la pulsion d'aspirer à écrire dans un cadre littéraire et ceci le rend malade. La maladie a ses débuts dans sa jeunesse et est enracinée dans le double désir d'être médecin comme son père adoré, d'éterniser le legs de soignant hérité de lui, « son savoir, sa sagesse, son humanité » (MS 480), *et* de devenir écrivain, même si cette écriture est *contre* les attentes du père aimé. Le conflit de suivre les traces de son père *et* de laisser ses propres traces sur la page blanche littéraire rend le jeune médecin déprimé et malade. Il fait des compromis, et essaie de les intégrer dans son quotidien: bien qu'il ne regrette pas de s'être installé comme médecin, et de faire une vacation à l'IVG (166) - il travaille jusqu'à 10h du soir, non parce qu'il est de garde, mais parce qu'il travaille à la rédaction pour une revue médicale:

je fais partie du comité de rédaction de la revue je  
m'occupe des dossiers, je relis des textes, je les corrige,  
je les récris...(165)

## II

...passe de longues heures un stylo à la main ou devant une  
machine à écrire (163),

...plongé dans (l)es articles ou (l)es bouquins (168),

...les doigts tachés d'encre. (280)

Il est attiré par tout ce qui a à faire avec l'écriture: sa première rencontre avec Pauline Kasser est marquée par son intérêt au fait qu'elle est rédactrice et s'immerge comme métier dans l'écriture:

...me demandant ce que je faisais et, en réponse à mon soupir (« Je suis rédactrice »), sa voix:

- Rédactrice. C'est un beau métier...

J'ai levé la tête pour scruter son visage. Il avait l'air sincère.

- Ce n'est qu'un grade dans l'administration. Ça n'est pas aussi reluisant que ça en a l'air...

- Tout de même, c'est beau, ça, *rédactrice*...(146)

Ce ne sont, cependant, que des rencontres fragmentaires avec une écriture qui appartient à d'autres et qui ne peut jouer que le second rôle dans la vie de Bruno Sachs, à cause de ses obligations envers la médecine. Il devient de plus en plus atteint, son affection progresse vers une fièvre. Sa température monte, il n'a plus envie de travailler, il souffre:

J'ai plein de monde dans la salle d'attente, mais pas envie de bosser. Plutôt de me tirer une balle dans la tête. (248)

Il se fait « secret, distant » (167). Il y a de la colère (211, 249), il y a une angoisse (249). Il méprise ses collègues (184) et par extension la réalité, la politique de la pratique médicale.

Sachs est frustré, il est « prêt à chialer » (213). Il écrit, constamment, mais toujours dans la contrainte du quotidien médical, toujours pour les fichiers des autres:

*un médecin, ça écrit, faut voir, un médecin ça écrit tout le temps, mais pattes de mouches sur ordonnances impossible à lire, ça crache de l'encre, en deux ou trois exemplaires appuyez bien sur le bout du stylo sinon ça marque pas, ça n'écrit pas, ça écrit presque, ça prescrit, ça proscriit, ça rédige des observations, des rapports, des dossiers, ça les range dans des tiroirs poussiéreux, rouillés, bourrés de détails retenus sans le vouloir...(476)*

Cul de sac de l'esprit, l'écriture dans le contexte professionnel de la médecine ne sert à rien de façon durable. Même si on pouvait la lire, même si on la sortait de sa cachette dans les « tiroirs poussiéreux » ce seraient que des « pattes de mouches », une « presque » écriture, ou une *prescriture*, ce ne serait en vérité pas l'écriture nécessaire à la survie de l'homme Bruno Sachs. La fièvre, dans la maladie

peut être abordée comme la métaphore d'un équilibre instable entre une autorégulation par rétrocontrôle et les conséquences de l'emballement des mécanismes régulateurs. (Danou 61)

Le lien à la situation de Bruno Sachs: il a l'inclination forte d'écrire créativement. Il a « des cahiers remplis d'histoires » (MS 165), « d'autres projets » (166) (l'écriture d'un roman) qu'il mentionne en passant à sa mère (166), des projets d'écriture outre ses responsabilités professionnelles. Il souffre de la pression des attentes et des espérances d'autrui – soit celles de son père décédé, qui ne voulait pas que son fils devienne un « littéraire » (165), soit celles des patients qui demandent un soignant qui ne pense à rien d'autre que de les soigner, un médecin qui perd de jour en jour, d'année en année, son identité « je » dans le « tu » narratif de ceux qui l'entourent. Son autorégulation subjective est ébranlée dans les emballements venant de l'extérieur – la tradition, les attentes, les responsabilités, le poids de devoir garder les secrets coûte que coûte. En plus, la recherche d'une légitimation de son « je » qui voudrait écrire, qui aurait beaucoup de choses à dire, démontre que Bruno Sachs se trouve au milieu d'un conflit interne qui s'exprime dans la maladie qui est en fait l'impuissance et le manque d'un sens d'avoir le droit d'écrire comme il le voudrait, et par conséquent les symptômes qui en résultent: la fièvre et les plaies.

Or, ce n'est pas par hasard que le Docteur Sachs s'installe au village de Play (renvoyant

aux plaies, à la maladie). L'autre possibilité aurait été Tourmens (le tourment). Ayant à choisir entre deux maux, il choisit le moindre: il n'aurait jamais pu sortir de son T/tourmen(s)/(t) personnel, mais les plaies, démarcations visibles d'une maladie à l'intérieur, seront plus facilement réparées, si leur cause est traitée. Les plaies peuvent être soignées et guéries avec le bon médicament, tandis que le tourment pourrait faire des ravages invisibles pendant un temps indéterminé. Analogue à ce dont parle Gérard Danou dans son oeuvre *Le Corps souffrant*, la plaie qui sort de la maladie de Bruno Sachs est la lésion du corps stigmatisé, qui se présente souvent dans la littérature écrite par les médecins. Danou se demande tout d'abord ce que c'est qu'un stigmaté et se rappelle que cette expression, inventée par les Grecs

désigne... des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques étaient gravées sur le corps au couteau ou... (Danou 80)

Bruno Sachs est « ainsi signalé ». Traître au métier qui se veut vocation supérieure, à cause de son désir d'écrire et traître à l'exigence qu'exerce l'écriture sur son âme d'écrire; impur dans ses pensées négatives à l'égard du quotidien médical et de l'éthique du travail du médecin en général, sa situation est celle d'un

jeune écrivain (qui) a le sentiment de s'arroger une place qui ne lui est pas permise. (Laprand Maladie 109)

Entouré de gens qui pensent savoir ce qui « fait vraiment docteur » (MS 128), il se trouve à l'écart de toutes ces attentes. C'est lui, le médecin, soignant les corps souffrants des autres, qui est effectivement *le corps souffrant* du roman, comparable au « lépreux d'antan » (Danou 85), à l'intouchable. Paria à ses propres yeux, il est submergé dans un dégoût (la fièvre) qui grandit au fur et à mesure qu'il n'est pas guéri de son affliction.

Bien que Sachs soit enveloppé par une écriture qui se trouve partout, c'est une écriture ou prescriptive ou proscriptive: les ordonnances, les carnets, les cartons, les « liasses de feuilles de sécurité sociale » (MS 235), le bristol quadrillé, le cahier de rendez-vous, les pages lignées d'un bloc-notes; le serment hippocratique, texte ancien qui sert d'instruction morale; le « grand livre rouge » - sorte de bible de médicaments disponibles et leurs posologies. Les références aux stylos sont innombrables dans le roman, aussi bien que

les papèteries, les stylos plumes, les billes, les feutres,  
les rollers à pointe métal ou à pointe plastique, les surligneurs  
fluo, les marqueurs indélébiles, les crayons fantaisies,  
les gommes, les taille-crayons. (66)

Il y a en plus, les « feuilles, cahiers, livres et revues...qui s'entassent sur les bords du bureau » (101), la machine à écrire (100, 163), les articles, les bouquins (168), l'encre (280), deux librairies, un ami écrivain (149-150).

Malheureusement, ces facettes de l'écriture ne sont pas ce qu'il cherche, elles ne lui donnent pas ce dont il a besoin. Bruno Sachs cherche le comble qui l'apaiserait à travers une écriture intégrale, intime et totale dans l'intériorité qui vise l'ultériorité indépendante: il cherche sa propre littérature. C'est la quête du sens, de la signification dans sa plus vaste profondeur, la poursuite du mot, du texte qui est son vrai corps, son corps dénué de toutes attentes d'autrui: le « je » authentifié et authentique qui ne peut sortir qu'en trouvant son corpus, sa subsistance écrite. Mais d'abord il faut faire face au manque:

*Le corps n'existe pas. Enveloppé dans la blouse, les vêtements.*

*Les mains, à la rigueur. Quand elles ne prennent pas de gants.*

*Les yeux matent derrière ces foutus carreaux gras.*

*Cheveux gras, nez luisant comme un gyrophare.*

*Est-ce qu'on l'entend hurler, de l'extérieur?*

*Touche à tout, du bout des doigts.*

*Réponse à tout, du bout des lèvres.*

*Retrousser ses manches, ça ne met pas à nu.*

*Pour être nu enfin il faudrait*

Tu cherches le mot juste, ou tu hésites. (282)

L'hésitation est emblématique de son habitude envers l'écriture, l'hésitation de prendre le risque, de ne point braver la convention, le père, l'usage médical, la peur. Le corps écrit ne peut voir le jour que quand l'écrivain sort de « la blouse, les vêtements » (282) et vante sa nudité. En outre, l'attrait humain ne peut se développer en intimité que quand la personne se débarrasse de toutes ses fioritures et se montre comme étant dévêtu et nécessaire. Dans le cas de Bruno Sachs, seul l'amour géminé de Pauline et de l'écriture sait traiter et remettre ce qui a été ravagé dans son âme. Les expériences vécues, les déceptions apprises, le manque d'une écriture légitime avaient dévasté son esprit, bref, les signes de la maladie s'étaient accumulés dans son corps intellectuel et émotionnel et sont sortis pour devenir les stigmates, les plaies dans sa vie.

Le terrain est préparé, entre Pauline Kasser, patiente et intrigue romanesque du Docteur Bruno Sachs. Tout comme la jeune femme du train dans *La Vacation*, elle est en plus l'autorité de l'écriture qui sait confirmer l'habileté d'écrire de Bruno Sachs dans un contexte de publication, d'acceptation. Plus important encore, elle *est* l'écriture. Dès la page 145 de *La Maladie de Sachs*, la présentation de Pauline comme personnage majeur est lente, ou plutôt endormie, comme l'était Bruno jusqu'ici – il était engourdi jusqu'au moment où Pauline arrive pour se faire avorter. L'intérêt de Bruno est piqué au vif lorsqu'il découvre qu'elle est « *rédactrice* » (146). Quoiqu'elle soit physiquement attrayante, « une jolie brune » (247), la tête « bien faite » (247) avec « de très jolies jambes » (247), il est tout d'abord

attiré par son association étroite à l'écriture à cause de son travail dans la rédaction des textes. La seconde rencontre à l'IVG, sous le témoignage d'Angèle Pujade, décrit leurs regards, l'un pour l'autre - comment Bruno soupire et ne peut lui parler facilement (243), son accablement après qu'elle est partie:

Tu poses le dossier sur le bureau, tu as l'air effondré.  
Tu ne dis pas un mot. Tu restes là debout, silencieux,  
immobile...tu t'éloignes en traînant les pieds. Dans les  
poches de ton vieux blouson, on dirait qu'il y a tout le  
poids du monde. (244)

Il se trouve ému devant la combinaison de la patiente et l'écriture littéraire qui l'attirent et qui lui sont interdites – deux relations impossibles à cause de l'encadrement rigoureux de l'éthique médicale, qui ne veut ni la division des énergies d'un écrivain-médecin, ni le partage des énergies, ni la liaison amoureuse du médecin avec une patiente.

Bruno en parle à la troisième rencontre, rendez-vous à l'insu des deux à travers un appel téléphonique à la librairie de son ami Diego Zorn (247). Pauline se trouve dans la librairie lorsque Bruno appelle, sans que l'un sache que l'autre est sur scène. Le seul qui en est conscient est Zorn et il n'a aucune idée de ce qui s'est déjà passé entre les deux. C'est le cadre dans lequel Bruno fait le discours sur « le pire piège dans ce métier » (249); la « \_\_\_\_\_ ssion », c'est-à-dire la *transgression* (249).

La transgression de Bruno Sachs est, d'abord, son attirance cachée et défendue pour la patiente Pauline Kasser. Elle est en plus sa relation avec l'écriture, pour laquelle il est à la recherche de son droit de la pratiquer ouvertement. Cette rencontre entre Bruno (qui se trouve à l'écart de l'écriture qu'il aime, étant à l'autre bout du téléphone) et Pauline (qui, comme personnification de l'écriture littéraire a le droit de se trouver entourée de la littérature) dans l'espace divisé, mais en réunion dans l'esprit du libraire inconscient, est en

fait la convergence des deux transgressions, et devient le tremplin vers la libération à travers l'écriture et contre la déontologie rigide de la médecine française. La permission d'aimer celle qu'il voudrait, et la liberté d'écrire à laquelle il aspire, même si cela aborde l'hérésie professionnelle, doit sortir dans la convergence de l'écriture et de l'amour. L'autorité et la légitimation ne viennent qu'en laissant entrer les deux sans restrictions et de ne plus respecter les impositions extérieures. « Ils se sont trouvés » (302) finalement et définitivement dans cette même librairie, entourés de livres, de littérature, sans effort, sans avoir besoin de se parler. L'assentiment est consensuel:

il s'est avancé vers elle, quand il a été tout près  
il a esquissé un geste, elle lui a tendu la main, il la  
lui a prise, ils se sont tenus sans bouger comme ça une  
fraction de seconde, elle ne disait rien...(302)

Il ne leur faut point de temps pour tomber amoureux: Pauline, manifestation humaine de l'écriture connaissait son Bruno depuis qu'il était jeune et qu'il cachait ses

cahiers remplis d'histoires, de listes de titres, de noms  
de personnages, de phrases recopiées dans des livres,  
de chansons...(165)

dans le tiroir de son bureau. Bruno, pour sa part, désirait déjà toute sa vie cette écriture et la reconnaît sans équivoque. La prise de décision de prendre sa main, de se lier activement devient la première étape vers sa guérison, vers la guérison ultime de sa maladie.

L'écriture en forme de Pauline devient le médecin et commence sa thérapie. Bruno ne travaille plus autant qu'auparavant. Selon « la voisine d'à côté » (60, 305, 309), ils sortent souvent le soir, personne ne décroche chez lui, « alors qu'avant, il était tout le temps là...Avant il était tout le temps de service la nuit » (306). Son élan de médecin parfait s'est atténué, sa plaque a terni, renvoyant au fait que ses priorités ont changé (375). Pauline (ou

l'écriture personnifiée) prend ce qui a été infertile (le jardin) et le rend fertile en préparant le sol pour un jardin de légumes (310). Le jardin négligé est étroitement lié à la vie stérile de Sachs avant son admission de Pauline dans sa vie, et par conséquent, l'écriture dans son existence. Or il est important quand elle prépare la terre pour les petits pois sans se fatiguer (387), car cela renvoie au travail de l'écriture de guérir son patient en soulignant sa fécondité littéraire potentielle.

Les légumes qu'elle y met ensuite deviennent plus divers et parfumés: des oignons, de l'échalote et de l'ail (387). Elle lui donne les outils nécessaires pour bêcher son jardin figuratif d'écrits en organisant la présentation d'un ordinateur pour son anniversaire, pour que ses écrits puissent se reproduire « à vitesse grand V » (391), comme les légumes dans la terre fertile. Bruno peut maintenant rire (320), « depuis qu'elle est arrivée, il n'est plus pareil » (306), Pauline le fait sourire (321), la colère le quitte (436). Elle l'écoute et il peut enfin raconter (346), elle lit ce qu'il a écrit, ce qu'il raconte sur papier:

Quand vous me parlez, je vous écoute. Quand vous me faites lire quelque chose, j'essaie de comprendre ce qu'il y a derrière...(353)

Elle est le médecin, et lui le patient d'une écriture soignante, de la cure dont il avait besoin - une cure qui vise le droit de l'individu d'écrire ce qu'il voudrait, d'écrire sans culpabilité:

Comme vous savez le faire avec les gens que vous recevez... Vous passez votre temps à écouter ce qu'on vous confie, et vous n'auriez pas le droit d'écrire? (353)

Voici la liberté englobante des actes soit d'écrire et de se laisser être écrit/lu, soit d'aimer et d'être aimé, qui ne veulent plus les contraintes venant d'un extérieur s'érigant toujours en juge, mais qui visent une indépendance d'esprit et d'expression. Ce phénomène se présente nettement dans la scène où Bruno s'expose à fond à Pauline, en la laissant toucher son dos,

plein d'une acné à la fois ancienne et actuelle. Ces plaies de la peau, ruptures dégoûtantes et gênantes, ne sont pas que des lésions superficielles d'une peau sensible, elles sont les traces de la maladie de Sachs. Elles sont les indices de la souffrance de Bruno à la main de l'écriture inachevée, la souffrance d'avoir intériorisé ce qui devait sortir de l'esprit et reflètent la signature de l'écriture sur sa vie, l'écriture qui veut pouvoir se montrer et s'était cicatrisée sur sa personne affligée, d'une manière nuisible:

Depuis le jour où j'ai posé pour la première fois les mains sur votre dos, j'ai su qui vous étiez...avec vos plaies et vos cicatrices, et tout ce que vous ne pouvez pas dire, qui bouillonne juste au-dessous de la surface. (393)

Dans la vie de Sachs, le manque de développer son écriture potentielle - de la laisser cachée à l'intérieur - trouve son équivalent dans la pustule qui est pleine de pus malsain, pas encore drainée, qui sort

d'une acné ancienne,...qui, périodiquement, entre en éruption, suscite de sinistres volcans rouges au sommet purulent, sensibles, douloureux, prêts à exploser. (393)

Voici le signe extérieur de sa souffrance et la raison pour laquelle l'homme si doux arrive parfois à sauter comme une bombe qui se trouve sous trop de pression. Son seul recours est de s'ouvrir à son écriture, de la laisser lire et être lue, toucher et être touchée par d'autres, tout comme les doigts de Pauline « effleurent (sa) peau, recherchent des crevasses, les boursoufflures..., les gouffres, les écailles » (393) :

Vous m'avez laissée les toucher, les panser, les soigner, vous avez chassé la honte que vous éprouviez la première fois que je vous ai fait ôter votre chemise pour tamponner une de ces plaies saignantes. (393)

Le toucher de l'autre, comme la lecture de l'autre, soit de son écrit, soit de son corps est un des gestes les plus intimes entre deux personnes, et effectué d'une sensibilité réfléchie, d'une acceptation de toutes les « plaies et ...cicatrices, (de) tout ....qui bouillonne juste au-dessous de la surface » (393), cela devient l'ultime soin pénétrant. Pauline, rédactrice, et écriture manifeste, est la seule qui sait le lire, qui veut le lire:

j'ai appris à déchiffrer votre corps, et si je vous connais,  
si je sais qui vous êtes, ce que vous ressentez, c'est aussi  
parce que mes doigts se repèrent aux aspérités que vous  
avez là en permanence, inscrites sur votre chair, comme un  
texte en braille, invisible pour ceux qui ne vous connaissent  
pas, incompréhensible pour celles qui, avant moi, n'ont pas  
voulu le lire. (393)

Or en lisant son corps, Pauline sait sortir l'impureté d'une accumulation de bactéries sous la peau, mais plus profondément, c'est la peur, l'incertitude, la peine qui sont expulsées sous ses doigts, et cela le soulage profondément. En le lisant sur la page écrite, elle l'encourage à continuer et enlève le poids des années d'embrouillements, d'ambiguïtés, d'anxiété et du manque; elle lui donne, en fin de compte, la légitimation d'écrire, légitimation qu'il cherchait. La légitimation, à travers l'écriture, se croise avec le droit d'aimer et d'être aimé. Les deux s'entrelacent en se permettant, l'un l'autre, d'agir honnêtement et ouvertement, sans restriction venant d'ailleurs. L'autorité finale sort du choix d'agir – Pauline et Bruno ont le droit de s'aimer, parce qu'ils s'aiment, et Bruno a le droit d'écrire parce qu'il en a le désir.

Bien que Bruno ait peur de ce qu'il écrit (« J'avais peur que ce soit mièvre » [468]), Pauline - la légitimation à travers l'amour - chasse ses anxiétés, car il ne s'y trouve pas de place dans son amour (« Elle l'a regardé avec un mélange de stupéfaction et d'incrédulité » [468]). L'écriture, ainsi que l'amour, ne craint pas ses mots. Pauline, en prenant la parole de

l'écriture, répond de manière décisive à la question de Bruno:

- Vous n'avez pas peur?

- Peur! De quoi? De ce que vous pensez? De ce que vous écrivez? Votre regard sur la vie, c'est une chose. Vos regards, vos paroles, vos gestes sur moi, c'en est une autre. Je sais qui vous êtes. Vous êtes l'homme que j'aime et qui m'aime. Ce que vous écrivez ne peut pas me faire mal. (353)

Le personnage de Bruno Sachs a été, jusqu'ici, l'écriture potentielle qui se trouvait emprisonnée dans un esprit angoissé et manquant d'assurance, qui demeurait en une sorte de coma de dénégation, alors que Pauline Kasser est l'écriture assurée et hardie, éveillée et confiante en soi-même et en sa propre autorité. La combinaison des deux amène à la révélation du troisième protagoniste: à l'entité compréhensive de l'écriture dans toute sa complexité, sa profondeur, sa richesse; l'écriture qui revendique être le plein de ce qui le nourrit, en fait: de la vie, du dynamisme de l'existence.

Sans son écriture, Bruno Sachs est en danger de rester malade ou pour toujours somnolent dans sa réalité de contraintes contre une partie essentielle de sa personne. Il risque de rester affligé comme l'est l'avocat Monsieur Perrec'h, qui souffre de l'asthme, sauf quand il fait ce qu'il aime faire: plaider (MS 319). Bruno Sachs a de plus sa corrélation dans le jeune homme qui s'appelait Bruno, qui s'était suicidé, dont le père ne pouvait accepter son penchant vers les Lettres:

- C'était un garçon... très sensible. Quand j'allais à la chasse, il ne voulait jamais m'accompagner, ça le faisait souffrir de me voir tuer un lapin ou une perdrix. Je me disais qu'il allait finir par s'aguerrir...Il était en terminale scientifique, mais ses professeurs disaient que c'était

plutôt un littéraire... Un jour il est rentré du lycée...  
 (i)l a posé son cartable sur la table, il a pris mon fusil  
 accroché au mur, il l'a chargé, il est monté dans sa chambre  
 et...(543)

Miroité dans le texte écrit, le jeune Bruno découragé reflète le jeune Bruno Sachs dont parle sa mère, en se rappelant

ce que Monsieur Juliet, ton instituteur de cours moyen,  
 avait dit un jour à ton père: « Votre fils, ce n'est pas  
 un scientifique, c'est un littéraire! » Ton père, bien sûr,  
 ça ne lui avait pas plu, tu penses! Son fils, un *littéraire*?  
 Chaque fois que je lui rappelais de cette histoire, il haussait  
 les épaules en grognant « Cette andouille n'y connaît  
 rien »...(165)

En supprimant l'écriture, il court le risque de perdre l'espoir en succombant à sa peur, c'est-à-dire, à la peur de transgresser le désir paternel, contre la « loi », comme le fait le Dr Boule en cachant sa patiente/maîtresse et son fils illégitime, ce qui finit par son suicide (566-567), un suicide qui était la fuite d'une situation apparemment impossible: être médecin et avoir l'autorité sur ses propres passions.

La survie de Bruno Sachs repose sur sa capacité de choisir: de choisir Pauline, de choisir l'écriture - c'est-à-dire de choisir la vie et la santé, comme l'avait fait son condisciple d'antan, père d'Annie, qui a pris la liberté de suivre son inclination artistique (492). Une impasse ou le refus le mettrait dans la même situation que la mère d'Edmond. Figée à perpétuité dans l'abîme de non-existence à l'intérieur du téléphone, elle n'avait pu accéder ni à son fils, ni au médecin quand elle en avait besoin, à cause de sa peur de cet appareil. Or, le choix est entre la mort et la vie, le néant ou l'existence – il n'y a d'autres possibilités que les deux. Bruno choisit enfin la vie, bien que « La vie, c'est risqué » (379, 588), et sort de son état comateux

étendu, car

Parfois...Parfois, le désir de vivre est si fort que  
certaines personnes s'en sortent. (590)

Bruno Sachs est une des personnes qui savent s'échapper, à l'aide de son amour

Pauline/Écriture, et il se met à vivre en laissant ses traces, ses marques sur la page blanche.

« Le monde est tout ce qui se crie » (481) peut aussi être compris comme étant « le monde est tout ce qui s'écrit », jeu de mots qui renvoie à une écriture qui crée le monde en *étant*, en utilisant sa propre voix, sa propre voie, en se laissant écrire. Il n'est pas surprenant alors que l'écriture, qui est la vie, l'énergie, la force dynamique qui remplit l'univers de l'écrivain et du lecteur, puisse maintenant s'étaler dans une fécondité englobante de génération, de mise en oeuvre. La combinaison Pauline et Bruno devient enceinte, Pauline attend des jumeaux (587); et en lisant le roman jusqu'à la fin, le lecteur se rend compte que le cadre qui semblait enfermer la narration entre le serment hippocratique et la certification de la mort, n'existe point dans la contrainte figée de la proscription d'autrui, mais dans la liberté de l'acte de lire l'écriture du livre en train d'être écrite par le médecin Martin Winckler. L'écriture s'achève au moment où la lectrice, qui lisait au travers du récit, entre pour sa consultation, l'entoure d'une façon qui fait de ce monde écrit une ouverture au monde lu: c'est une écriture visant un espace sans contraintes, une existence sans bornes avec la légitimation complète, que répète Claude, auteur connu qui fait une signature de livre à la librairie de Diego Zorn, quand il s'exclame:

Ah! Alors, c'est toi le médecin qui écrit!. (473)

\*\*\*

---

### *Les Trois médecins*

Dans le chapitre « Présupposés et requêtes de l'acte de lire » de l'oeuvre *Qu'est-ce qu'un texte?*, Edmond Barbotin explicite que le texte, l'écrit, est comme un tissu, quelque chose de tissé, étant donné que « (t)extus vient de *texere*, tisser » (Barbotin 117). La même morphologie existe dans la biologie, première pierre de la médecine, elle « recourt au même terme pour désigner un ensemble de cellules – osseuses, sanguines... » (117). L'image qu'évoque le tissage, la fabrication d'un tissu tissé de multiples brins venant d'ailleurs et de partout, donne le cadre dans lequel *Les Trois médecins* (2004) devient le tremplin de la recherche de ce travail-ci sur la lecture (écrite) dans l'écriture de Martin Winckler. Le lien entre l'écriture et le tissage, implique que l'ensemble de mots, comme l'ensemble de fils, est à tout temps connexe à un contexte beaucoup plus large,

car si le texte est un tissu, il est toujours prélevé sur un tout plus vaste: celui d'un livre, de l'oeuvre globale d'un auteur, d'un moment culturel, voire de la littérature universelle. (119)

La littérature universelle, comme le textile accompli, est le gabarit, « le tout plus vaste », oeuvrant comme patron et modèle, mais aussi comme le matériel duquel toutes les oeuvres individuelles sont façonnées. Elle est effectivement l'intertextualité, le va et vient des écrits d'auteurs qui se retrouvent dans les oeuvres d'autres écrivains.

Philippe Lejeune parle de l'ambigu de l'intertextualité, qui « rejoint la problématique classique de l'imitation et de l'inspiration » (Lejeune Signes 169). L'intertexte est, d'après Lejeune, un acte cannibal:

une proximité qui aboutit à la fusion, puisque cet autre si peu autre, je vais le faire *moi*...Au fond: « J'embrasse mon rival, mais c'est pour le manger. » L'autre je vais

## l'incorporer... (171)

Bien qu'on veuille croire « au mythe du chef-d'oeuvre unique et original, créé à partir de rien par un auteur génial » (Maurel-Indart 7), c'est une « illusion » (7) qui donne une fausse idée d'une écriture isolée et insulaire, quoiqu'elle se veuille indépendante, féconde et autonome. L'isolation n'encourage ni la croissance, ni la productivité - un grain de blé ne reste qu'un grain infertile s'il reste écarté du soleil, de la terre et de l'eau. Un tissu ne vaut rien s'il reste en fils individuels, il n'a que de valeur si les ligaments se réunissent pour en faire un entier tangible, un corps matériel visible et utilisable. Or le tissu comme le corps écrit est, ou les fils individuels qui portent en eux la vision de l'ensemble, ou l'ensemble qui incorpore tous les fils.

Hélène Maurel-Indart, dans *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, traite du texte médiéval valant « pour lui-même, presque indépendamment de sa signature » (11),

(tel) un être de chair, il naissait, augmentait, s'amplifiait,  
se corrigeait, s'accouplait avec d'autres textes...(11)

Voici encore une fois le lien créatif de l'écriture créatrice et procréatrice dans un développement, qui à tour de rôle, devient l'agent majeur dans le procès littéraire. En s'accouplant, par exemple, avec d'autres textes, cette écriture se soumet au grand contexte qui fait déjà partie de sa composition, de son être: la lecture.

Depuis la théorie de la réception et de la lecture, la lecture est acceptée comme influence importante sur l'écriture, soit dans son pouvoir sur l'auteur pendant la création de l'oeuvre, soit dans son appui sur la compréhension de ce qui est écrit, à travers l'esprit du lecteur. Pour cette étude, cependant, la lecture devient élément inséparable du texte en ce qu'elle fait partie du tissu, tout en étant contexte, ou le « tout plus vaste » (Barbotin 119), le tissage qui façonne le support du poil tramé. Or elle est la base de l'écriture, un socle qui est en plus la

masse qui soutient.

« L'écriture appelle la lecture, comme la parole l'écoute » (123). La parole, néanmoins, n'existe point sans que l'être humain ait écouté et imité à travers son enfance, dès les début du développement de sa cognition. La parole, repassée de génération en génération, est genèse du tout premier conte qui se retrouve dans chaque narration qui a suivi, et qui suivra. Il s'ensuit que le même est vrai pour l'écriture, dans la mesure où l'une a sa genèse dans l'autre. L'écriture, pour sa part, est stimulée par la lecture de ce qui a déjà été écrit et cet écrit, de son côté, est intériorisé par le lecteur, qui par conséquent, pourrait être animé à écrire, s'il en a le penchant. Le lecteur, s'il a des tendances d'être écrivain, se nourrit de l'écriture qui a été sa lecture et en tire ce dont son propre corps d'écrits a besoin, pour y trouver sa propre voix:

L'oeuvre produite en aval de l'autre qui l'a nourrie  
réactive sa portée significative et, par un effet de retour,  
justifie son existence. (Maurel-Indart 224)

L'auteur, producteur d'écrits, est aussi consommateur des produits des autres,

Il ingère les écrits des autres pour les ressortir  
sous une toute autre forme, la sienne. Ce processus actif  
d'assimilation/transformation/production est celui-là  
même de la création littéraire. (212)

Loin d'être un crime et par conséquent ignoble, ces actes digestifs des textes d'autres auteurs deviennent la continuation d'une longue histoire littéraire qui traverse le temps en zigzag, chemin tordu à cause de l'imprévisibilité de l'influence qu'aura telle oeuvre sur n'importe quel individu qui se sent conteur.

À l'image de l'individu dont l'être ne se résume pas à  
la somme de ses éléments constitutants, l'histoire

littéraire est un système d'interactions complexe dont  
les composants – hommes écrivains, oeuvres publiées,  
courants littéraires – ne suffisent pas à le définir. (225)

Selon Lejeune, c'est une diminution de l'écart entre l'autre, le lointain, et *moi*, pour construire une ou plusieurs identités (Lejeune Signes 171-173), tout en établissant le corps écrit. Les oeuvres de Martin Winckler, en l'occurrence, démontrent la multiplicité et la diversité de la « lecture » nécessaire à générer un corpus d'écrits; la lecture étant en effet la base, le support d'une écriture viable et durable. *Légendes* (2002), par exemple, énumère en détail les innombrables influences littéraires, cinéastes, culturelles, familiales, etc., c'est-à-dire, tout ce qui a fait partie de la formation scripturale de l'auteur. Ce sont des listes copieuses d'auteurs et de titres, de films et de réalisateurs, d'émissions de télévision, de bandes dessinées, de lettres écrites et reçues, d'histoires racontées et entendues. Cette « lecture » multiple n'est pas simplement la capacité de suivre les lettres, les mots, la signification sur la page, les signes et les images sur l'écran, les messages dans les chansons - c'est en plus la capacité de « lire » tout ce qui se passe dans la vie: les réactions, les souvenirs, les événements, les contextes, les relations, donc – les autres et soi-même. La lecture comprend tout ce qui a à faire avec la vie et l'existence.

La lecture des autres est impérative, car

(a)utruï me donne: j'accueille; il me guide: je suis ligne  
après ligne, au long de son itinéraire graphique et  
intellectuel. Ce n'est pas à dire que je demeure passif: lire,  
c'est recréer en moi la signification exprimée. (Barbotin 124)

Si la lecture est l'ingestion et qu' il en résulte une digestion et une transformation conséquente à l'intérieur et une expulsion à l'extérieur, cela demande d'une manière ou d'une autre l'inscription de soi dans le processus d'assimiler et de ruminer, d'évoluer et d'exiger

vers une élimination de matière pour que celui qui consomme ne s'empoisonne, ni ne se constipe pas en portant en soi de plus en plus de cette « nourriture ». Ce qui sort peut être réutilisé, comme fertilisation des idées, des ouvrages potentiels. Or la lecture devient une conduite absorptive qui vise la conversion en une intertextualité féconde, ce qui devient l'écriture, ou « **Lecriture** », « mot-valise... (qui) désigne le mariage paradoxal de l'écriture et de la lecture » (Lapprand *Maladie* 113). Christine Künzel et Jörg Schönert, dans l'introduction d' *autorinszenierungen*, touchent à une compression de toute l'histoire de la littérature comme nécessité pour la production de la signification et de la valeur de l'oeuvre individuelle. Ainsi, « **Lecriture** » est toujours la combinaison de diverses instances intrinsèquement liées.

Martin Winckler, médecin et auteur, s'inscrit non seulement dans le monde de la tradition médicale, mais aussi dans le monde de la tradition littéraire, dans un monde de plus en plus médiatique mais dans lequel les traditions familiales et culturelles ne sont pas disparues – elles sont en fait très évidentes. Dans son oeuvre *Les Trois médecins* il devient un « copieur » d'après Hélène Maurel-Indart, un écrivain qui copie l'oeuvre d'un autre et y met ses propres traces pour en faire un nouvel ouvrage. Renvoyant au plagiat, cet acte créateur n'est point innovatif, mais accepté. Ce qui est plutôt distinct dans *Les Trois médecins* est qu'il n'y a aucune tentative de masquer sa conformité avec *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Écrit en 1844, le roman de Dumas raconte l'histoire d'un jeune homme idéaliste, impétueux et impulsif, entre les années 1625-1628. Il s'associe avec une bande indépendante de mousquetaires à l'injonction de son père. Avec trois camarades, il s'empêtre dans un complot politique dangereux, qui devient enfin une grande lutte du bien contre le mal.

Les liens avec le roman de Martin Winckler sont étroits: les noms de plusieurs

personnages sont presque identiques; et si les noms ne correspondent point, les attributs des personnages les laissent identifier comme étant les mêmes protagonistes que dans l'ouvrage de Dumas. Dans *Les Trois médecins*, Bruno Sachs a l'honneur de jouer le rôle du jeune Dartagnan et avec ses trois amis, tous inscrits à la faculté de médecine à Tourmens, ils découvrent et combattent une conspiration à l'intérieur du « mandarinat » médical français, ce qui fait écho à la coalition du roi et du cardinal dans l'oeuvre primaire. Rien ne manque dans le roman parallèle, de la bénédiction du père au début de chaque oeuvre, à la mort tragique de Constance, de Charlotte à la fin des récits respectifs, à l'expression bien connue de: « *Un pour tous, et tous pour un!* ».

*Les Trois médecins* est construit d'une telle manière que sa forme donne le cadre romanesque du contexte littéraire à l'intérieur du roman. Divisé en sept parties qui reflètent les étapes de la formation des médecins en France, chaque section porte en soi des récits numérotés (comme d'ailleurs dans *La Maladie de Sachs*, *Légendes* et *Plumes d'Ange*) pour que le lecteur puisse soit les rassembler comme un puzzle, soit les lire chacun, consécutivement et indépendamment. La lecture de ces bribes textuelles explore les aventures des quatre amis, la progression de leurs études, et surtout les intrigues qui sortent du travail quotidien à l'hôpital: « l'élitisme, les luttes d'influence, l'arrivisme, le mépris des malades et des étudiants » (TM 411). C'est la même lutte contre une médecine inhumaine que combat Bruno Sachs dans *La Vacation* et dans *La Maladie de Sachs*, sauf que dans *Les Trois médecins*, il est plus jeune et entouré d'une énergie positive, c'est un Dartagnan moderne. En s'abaissant au niveau de ceux qu'il méprise (son humiliation de Mathilde Hoffmann, la « Milady » perfide des *Trois Médecins*, « cette brillante praticienne qui montait si vite dans la hiérarchie d'un des plus grands laboratoires pharmaceutiques du monde » [494]) et en s'impliquant dans une intrigue dangereuse à la suite, Bruno Sachs prépare le

terrain pour la tragédie qui lui enlèvera sa Charlotte (« Constance » dans *Les Trois mousquetaires*) bien-aimée et son écriture de sa revue. Il faut qu'il abandonne sa revue si lui et ses amis veulent continuer leurs études; et plus tard, Mathilde Hoffmann, trouve une façon de tuer Charlotte, sans que personne (sauf son frère Hervé) s'en rende compte.

Ouvertement reproduit d'après l'oeuvre d'un autre, mais inscrit dans ce qui est fondamentalement propre à Martin Winckler (la médecine, les années 70-80, les listes, ses bêtes noires), *Les Trois médecins* existe dans une

universelle *doublure* littéraire (où) ces menus contacts et courts-circuits qui se produisent entre la pointe de la plume et la vaste charge d'électricité statique de la Bibliothèque... au point de contact entre l'homme et un matériau étranger qu'il va faire sien. (Julien Gracq cité dans Maurel-Indart 217)

Bien que *Les Trois mousquetaires* soit « matériau étranger » à tous ceux qui ne sont pas l'auteur de ce texte, le roman est connu par la plupart de ceux qui vivent en France, à l'occident (d'un certain âge), et est devenu mythe de la corruption qui doit s'assujettir à la vérité, de la responsabilité de l'individu de combattre le mal quand il se manifeste, le tout dans un esprit libertin. Les années 70, vues en rétrospective, ont une atmosphère similaire: époque héritière des grandes manifestations estudiantines de la fin des années 60, de l'ère de la liberté sexuelle avant le SIDA, les jeunes Européens de ce temps cherchent encore des injustices à combattre, une autorité à basculer, de l'amour à faire. Parmi les oeuvres d'autrui dont Winckler aurait pu se servir, peu évoqueraient aussi bien l'énergie et la bravoure de jeunes hommes passionnés, prêts à sacrifier leur vie pour celle des autres; peu renverraient à une jeunesse enflammée d'idéaux qui n'ont pas encore été atténués par le passage du temps. Peu de romans ont eu autant d'adeptes parmi toutes les couches sociétares européennes que *Les Trois mousquetaires* – les personnages sont devenus des icônes, des idoles culturelles à

travers les générations.

Livre lu, film vu, *Les Trois mousquetaires* devient un jeu enfantin joué dans la cour de récréation, ce qui marque l'esprit avec des souvenirs ancrés en activité. Or l'écriture et la lecture se réunissent dans la conscience et l'inconscient de l'individu de manières multiples et le récit des mousquetaires atteint le niveau de mythe littéraire et culturel, à cause de son accessibilité à tout le monde. On appelle ceci aussi: *les classiques* en littérature, les oeuvres bien connues qui

exert a peculiar influence, both when they refuse to be eradicated from the mind and when they conceal themselves in the folds of memory, camouflaging themselves as the collective or individual unconscious. (Calvino 127)

Le roman des *Trois mousquetaires*, oeuvre classique, mythe ouvert à plusieurs générations, accorde au roman *Les Trois médecins* un aspect de « déjà vu », de familiarité avec la matière, de redécouverte à l'intérieur d'un contexte où l'oeuvre de Dumas prend la forme équivalente à l'univers, à un universel (129).

Bien que beaucoup soit différent dans chacune des deux oeuvres, les similarités sont plus ostensibles: quatre jeunes étudiants de médecine au lieu de quatre jeunes mousquetaires, la faculté de médecine au lieu de la monarchie de Louis XIII. Le personnage/narrateur, M. Nestor, par contre, est inspiré d'une part par « Ton Ton », « l'appariteur-homme-à-tout-faire de l'amphi...mascotte... des étudiants...(qui) boitait » (SE 39), sort d'autre part de la mythologie grecque: « le plus âgé et le plus sage des héros de la guerre de Troie ... il est le type même du vieillard encore vaillant, ... surtout écouté pour son expérience et ses conseils » (Nestor 1), ce qui donne un aspect d'odyssée, de lutte. Le lecteur se rend compte que ce roman de Martin Winckler se fait l'expression d'un auteur, d'un écrivain, qui en luttant

assidûment contre soi-même pour chercher la légitimation de son écriture dans *La Vacation* et dans *La Maladie de Sachs*, a enfin trouvé l'autorité, la légitimation incontestable qu'il a déjà comme médecin, dans sa passion parallèle de l'écriture. En s'appuyant sur les oeuvres des autres (ici Dumas, Homère), il démontre qu'il a le droit de se placer parmi d'autres auteurs acceptés avec son propre écrit. Il s'inscrit avec confiance dans la grande tradition de traduire le monde, la réalité et en conséquence, les oeuvres des autres, une traduction sans fin:

les écrivains n'étaient que des hommes rompus au jeu  
tortureux de l'écriture qui leur permettait de traduire une  
vérité...Traduction que le lecteur retraduirait comme bon lui  
semblerait. (Reverzy 491)

Cette traduction, propre au lecteur (et à l'écrivain qui lit), devient à perpétuité l'oeuvre nouvelle du prochain auteur, qui lit, tout en écrivant. Fondée dans la lecture et dans l'acte créatif de la recreation, de la procréation textuelle, l'écriture devient la translation sans cesse de ce qui a été dit, écrit, entendu, vu et lu depuis la genèse du temps humain. C'est un cycle de créativité sans bornes à laquelle n'accède que celui qui a le désir de créer et de recréer.

Marc Zaffran se crée et se recrée en se donnant un pseudonyme. Le pseudonyme est un nom fictif, un nom de plume qui s'adosse au « droit moral et en particulier (au) droit de paternité » (Maurel-Indart 197); « Martin Winckler » est le nom que se donne Marc Zaffran, une nécessité qui se développe en même temps qu'il commence à écrire:

Ma recherche d'un pseudo n'est pas née de l'écriture;  
elle a grandi avec elle. Pendant toute mon adolescence,  
j'ai écrit des nouvelles en pensant que je n'avais ni le  
droit, ni la légitimité, ni le bagage de le faire. (PA 253)

Toujours à la recherche de la légitimation, il se fictionnalise lui-même en prenant un

pseudonyme, pour que celui qui écrit (Marc Zaffran dans la fiction écrite par Martin Winckler) et l'écriture n'aient plus de séparation. Dans cette unité des deux, il n'y a point d'autorité finale que celle de celui qui écrit. À la fusion de la médecine (Marc Zaffran, médecin) et l'écriture (Martin Winckler, écrivain), on peut ajouter l'accord que tout ce qu'il écrit sort d'un ensemble de l'influence d'autrui (la lecture d'autres) *et* de tout ce qui l'a entouré depuis sa naissance et même avant: de l'influence de la famille (ce qui comprend aussi l'empreinte posthume des grands-parents et des arrière-grands-parents), de l'histoire et la culture française, anglaise, américaine, des années de sa formation médicale, de la réalité d'être médecin, d'être auteur – la liste des inspirations pourrait continuer sans fin. Or ce choix de pseudonyme est un geste d'admission du droit paternel d'autres sur ses écrits, en plus de ce qui est exclusivement à lui aussitôt qu'il met ses traces sur la page. La création littéraire avec la réinvention de soi dans le pseudonyme renvoie aussi à la création d'une narration qui vise une place authentique dans l'existence binaire science/littérature de l'écrivain:

Ce cheminement commence par une longue phase de légitimation, période pendant laquelle l'écrivain est convaincu d'usurper une place qui ne saurait être la sienne, puis aboutit au choix d'un nom de plume ayant valeur d'authentification. (Lapprand Maladie 107)

En prenant le nom « Winckler », il invente la position qui est la sienne en s'appuyant sur l'autorité reconnue de Georges Perec et sur ses oeuvres *La Vie mode d'emploi* et *W ou le souvenir d'enfance*. Les deux romans ont un personnage au nom de « Gaspard Winckler »,

en hommage de Perec, car le nom emblématique de (Gaspard) Winckler désigne quatre personnages différents, dans *La vie mode d'emploi* – où Winckler

est un concepteur de puzzles -, *W ou le souvenir d'enfance* – où c'est un enfant disparu *et* le déserteur qui lui a emprunté son nom -, et un roman de jeunesse inédit, *Le Condottiere/J'avance masqué* – où...c'est un faussaire. (PA 260)

Le prénom « Martin » (Légendes 244) a sa genèse dans sa relation avec l'Angleterre, première empreinte anglophone: « puisque Mrs. Elias, sa logeuse londonienne en 1966 ou 67, l'appelle constamment ainsi » (Laprand Maladie 107):

Un pseudonyme est très souvent destiné à se cacher. Pour ce qui me concerne, à l'origine c'était certainement le cas. Mais pas seulement. Depuis toujours, à mes yeux, un pseudonyme *apporte quelque chose en plus*. (PA 252)

Il puise dans ses souvenirs, dans ce qu'il a lu, du « type (en 1978) qui , sans me connaître et sans le savoir, m'avait autorisé à écrire » (254), pour se donner son nom d'écrivain, le pseudonyme qui cache *et* révèle. Le pseudonyme devient pierre à bâtir d'une existence créative individuelle dans une écriture qui se sépare finalement de la légitimation venant d'ailleurs, tout en s'adossant à l'influence d'autrui, et se donne le droit paternel sur la propre écriture. Dans la mesure où

each of us creates a life narrative embedded in sociocultural frameworks that define what is appropriate to remember, how to remember it, and what it means to be a self with an autobiographical past (Fivush Haden vii),

personne ne vit seul sur cette terre. Le cadre socioculturel, dont parlent Fivush et Haden, implique aussi la littérature, du fait qu'elle est produite d'une lecture personnelle et commune de la culture d'une époque, d'une société, tout en étant démarche sociale entre le lecteur et

l'auteur. Cela renvoie à la recherche de l'identité à travers le langage et par extension à travers l'écriture. Se (re)donner un nom comprend à la fois un jeu de cachette pour préserver la vie privée ou professionnelle (Miklos 2) et une prise de position active, face aux deux réalités conjointes dans l'écriture de Martin Winckler: la médecine et la littérature.

Nom de plume, nom de guerre, nom de scène, prendre un nom autre que le sien par naissance est en fait un acte créateur de la part de Marc Zaffran à partir d'une lecture de l'autre, ce qui devient effectivement acte d'écriture sortant de la lecture, une déclaration de « **Lécriture** » (Laprand Maladie 113). La lecture, aliment nutritif, se transforme en écriture pour pouvoir se soutenir à perpétuité dans une écriture qui est lue. Or « **Lécriture** » est la manifestation de la littérature qui avoue honnêtement ce qu'elle doit aux autres et ce qu'elle se doit à elle-même. Elle est le « contexte illimité » (Barbotin 119), et

Il arrive même que certains éléments de ce contexte illimité pénètrent le texte, que citations et réminiscences d'autres oeuvres viennent s'intégrer au nouvel écrit. (119)

Dans le cas de Martin Winckler, cela devient « écriture de soi, et lecture de l'autre » (Lejeune Signes 169), où « l'autre » est tout ce qui l'a influencé.

L'une des deux personnes les plus frappantes qui ont inspiré l'écriture de Martin Winckler, est l'auteur Georges Perec, à qui il doit non seulement son surnom « Winckler », mais surtout le moment révélateur où il commence à se rendre compte que son écriture est légitime:

J'entre dans une microscopique librairie de Tours que je fréquente souvent. Il y a une unique table de nouveautés, au milieu de la pièce. Sur cette table trône un unique exemplaire d'un très gros livre, à couverture blanche. Ce gros livre *me dit quelque chose*. Je tourne autour plusieurs jours de suite sans l'acheter. J'en ai les moyens, mais je n'ose pas. Comme si j'en étais pas digne. Mais tout m'attire: la

quatrième de couverture, manifestement écrite par l'auteur, puisque ses initiales figurent dessus; l'index touffu de près de cent pages, totalement inhabituel pour un roman (et d'ailleurs, sous le titre, on ne lit pas « roman », mais « romans »); la page schématisant le plan d'un immeuble en coupe; la référence à des auteurs que je ne connais pas du tout et, parmi eux, à un écrivain que je croyais être le seul à connaître (Theodore Sturgeon). Le livre s'intitule *La vie mode d'emploi*, ce que je trouve proprement fascinant. (PA 479)

Expérience centrale, presque religieuse; moment déterminant pour l'auteur bourgeonnant, ce passage renvoie à la découverte de l'écriture de Georges Perec, le moment où il peut commencer à embrasser son droit personnel d'écrire. L'instant qui démêle sa confusion, tournant décisif, en 1978, à Tours, Martin Winckler sait dès lors que lui aussi sera capable d'écrire ce qu'il voudra. La rencontre avec *La Vie mode d'emploi* fait écho à la rencontre de Bruno Sachs avec Pauline Kasser, le roman de Perec et la femme sont les voies vers l'autorité, l'autonomie d'écrire. Tous deux des analogies de la même écriture, ils sont omniprésents dans les oeuvres de Martin Winckler. Le croisement de l'écrivain avec soit Pauline, soit l'ouvrage de Perec renforce la relation intime que cherche Martin Winckler avec l'écriture, rapport qu'il met au niveau de l'intimité entre homme et femme. La lecture, le maniement de livres, quoiqu'une sorte d'érotisme, ajoute un aspect de contrôle de la part du lecteur, de la part de celui qui lit et qui écrit:

Tu as plusieurs dizaines de volumes sous les yeux.  
 Tu les regardes avec tendresse...Tu les aimes...Tu  
 fermes les yeux. Tu caresses la couverture. Tu caresses  
 le livre...Tu passes la pulpe de ton doigt sur la tranche.  
 Dès qu'elle rencontre une aspérité tu glisses fermement,  
 mais sans brutalité, tes phalanges entre les pages, et tu

ouvres le livre. (LV 194)

Ici le lecteur/écrivain Bruno Sachs/Martin Winckler est l'agissant qui découvre et le livre est l'objet à découvrir, mais tout dans le contexte de *La Vacation*, roman en train d'être écrit, pendant qu'il est lu. *La Vacation* donne naissance aux fruits d'un long travail: aux oeuvres publiés, mais en plus à un auteur reconnu à cause d'eux: Martin Winckler, fabricant de puzzles, comme son homonyme Gaspard Winckler, dans son inspiration *La Vie mode d'emploi*:

Quant au personnage central, Gaspard Winckler, son nom capte immédiatement mon attention. J'ai le sentiment qu'il m'est familier. Peut-être parce que, telle une métaphore de l'écrivain, ce type-là fabrique des puzzles. (PA 479)

Dans le cas de Martin Winckler et de son *alter ego* Bruno Sachs, les pièces du puzzle viennent de partout, d'ailleurs, elles sont les fragments d'une lecture à travers le temps et l'espace. Elles comprennent tous les aspects de l'existence, car elles sortent d'une lecture de la vie. En prenant le nom « Martin Winckler », il devient non seulement la création de Marc Zaffran mais en plus de tous les autres qui l'ont accompagnés jusque-là, et qui ont une présence dans l'ensemble de ses oeuvres où se

cache un hommage discret à un écrivain auquel tu portes une considérable admiration *et qui a disparu en mars, il y a 7 ans.* (LV 178)

Georges Perec a disparu le 3 mars 1982, quelques jours avant sa date de naissance. Caché dans le pseudonyme et aussi dans les longues listes qui se trouvent dans chaque roman, chaque autobiographie, les index à la fin *Plumes d'Ange*s et *Légendes* et les liens indiqués à la fin de chaque chapitre, l'hommage s'exprime en plus dans le personnage de l'avocat asthmatique Monsieur Perrec'h, toujours souffrant, mais attendant le dernier moment pour

chercher de l'aide pour son affliction (MS 319). Le « h » ajouté au nom par l'apostrophe, donne l'impression d'un manque de souffle, comme si, en prononçant « Perrec'h », il faudrait expectorer un grand souffle, ou le couper. Georges Perec est mort à l'âge de 45 ans, d'un cancer du poumon, cancer qui ronge justement ces organes qui ménagent le souffle, l'inspiration physique. Dans *La Maladie de Sachs*, c'est Bruno Sachs, médecin, qui voudrait soulager son patient, ce qu'il sait faire de manière traditionnelle, en le mettant « sous antibiotique et sous cortisone pendant quelques jours » (319). À travers l'écriture, c'est aussi une façon dont l'écrivain Martin Winckler peut parler à celui qui l'a libéré, qui l'a inspiré à faire ce qu'il aime faire: écrire (Perrec'h ne souffre jamais quand il fait ce qu'il aime faire: plaider [318]). En plus, en guise d'avocat, l'auteur Perec représente la loi: dans ce contexte, l'autorité qui se met en opposition à la réglementation du père, Ange (autorité qui ne veut pas que son fils soit un littéraire). Ce père est, par contre, la loi paternelle et médicale à laquelle Marc Zaffran a été soumis depuis sa naissance, et la raison pour laquelle il écrit. Littérature et médecine, encore une fois juxtaposées, mais maintenant comme deux autorités incontestables, acceptées et égales. Martin Winckler reste le seul régisseur dans la mise ensemble des deux disciplines qu'il joint dans son écriture, une écriture qui cherche l'unification dans le droit d'être médecin et écrivain.

Les deux figures d'autorité, Perec et Ange, l'accompagnent dans tous ses écrits, même s'il ne pourrait ramener aucun d'eux, comme il n'a pas pu les empêcher de mourir. Néanmoins,

Longtemps protégé et nourri par deux figures de père,  
le sien en médecine et Perec en littérature, peut-être  
aura-t-il fallu leur disparition – quasi simultanée – pour  
que MW puisse naître et s'affirmer. (Laprand *Maladie* 117)

La double mort paternelle de Perec et du père, la mort soit littéraire, soit patriarcale est une

catastrophe pour Marc Zaffran, mais une nécessité pour la survie de Martin Winckler et la naissance de son autorité.

Bien que Georges Perec soit le père en littérature, le père biologique de Marc Zaffran, Ange, est la première influence non seulement sur le travail professionnel, mais de plus sur l'écriture de Martin Winckler, c'est-à-dire de Marc Zaffran. Depuis sa naissance, Zaffran porte le fardeau lourd mais avantageux d'être né premier enfant, premier fils né après de grandes déceptions d'un premier mariage stérile, et d'une fausse couche au début du deuxième - chagrins subis par un homme qui avait très envie d'avoir des enfants:

il ne fait aucun doute qu'Ange, non seulement a toujours désiré, mais aussi a toujours été prêt à avoir des enfants. (PA 270)

Le père tient au petit, né après ces désenchantements, comme à la prune de ses yeux,

J'étais son premier enfant. Le premier né.  
J'étais un garçon. J'étais sa fierté. Sans rien dire, il me donnait le sentiment que j'étais un être exceptionnel. (25)

Bien qu'un deuxième fils soit né vingt mois plus tard et « la joie d'Ange redouble » (272), le lecteur a l'impression que le petit Marc était l'enfant préféré de son père. Il y a seulement quelques références à Claudie, la soeur sortant du premier mariage de la mère, et encore moins à Mick, le cadet de la famille. Le petit frère est une ombre (397), il est lointain et à l'écart de la réalité de Marc Zaffran, qui se voit comme élu, étant le fils aîné d'Ange. Après un discours sur le destin qui l'a choisi parmi plusieurs grossesses et fausses couches possibles, il déclare:

Mais voilà, nous sommes nés, lui et moi.  
Et je suis né le premier. (397)

Formulation qui revient souvent dans l'implicite du texte, elle reflète l'air de supériorité du

fil aîné qui sait que c'était « moi son fils chéri » (568), (il faut noter qu'il n'a pas écrit, « moi, *un* de ses fils chéris »)...Le frère est « *l'autre* » (397),

qui a grandi dans la même maison, vu les mêmes choses, mais d'autres aussi, entendu les mêmes paroles mais d'autres aussi, ressenti des choses similaires et pourtant très différentes. (397)

Le texte révèle la relation étroite de père et de fils aîné, liaison où le père transmet tout son espoir et ses connaissances à l'enfant choisi, les autres (frère, soeur et mère) se trouvant à l'écart de cette liaison centrale.

Ange parle incessamment, il parle à Marc. Il lui parle

de ses études, des types extraordinaires et des types ignobles qu'il a croisés dans les hôpitaux, de ses matchs de foot, au lycée, avec Albert Camus, de son enfance à Bab-El-Oued. (Légendes 338)

Quand l'enfant rentre du lycée, il va s'asseoir dans la salle de consultations et il attend que son père lui parle, il lui demande des conseils:

«Bonjour, mon fils» ou: «Comment ça va petit chat?»

Que j'aille bien ou non, nous nous mettons à parler. Je dis: « Qu'est-ce que tu penses de...*telle ou telle chose?* » ou encore: « Tu crois que...*ceci et cela?* ». (332-33)

Marc l'accompagne en visite, et le père parle, parle jusqu'à ce qu'il entre dans la maison voir le patient, pour recommencer lorsqu'il sort:

Il parle souvent du courage des gens. Des hommes qui meurent trop jeunes d'une maladie qu'ils n'ont rien fait pour mériter. Des femmes qui restent veuves. Des

enfants qui restent orphelins. Des parents effondrés d'avoir perdu leur enfant.

Il parle aussi de la méchanceté. Des hommes qui martyrisent leur entourage. Des femmes qui négligent leurs enfants et torturent leur mari. Des enfants qui font de la peine à leurs parents...

Il... raconte les livres qu'il a lus, les émissions qu'il a entendues, les films qu'il a vus...(338)

Leur réciprocité renvoie plutôt à une amitié entre deux adultes, elle ne ressemble point à une relation père/enfant. Le fils devient l'égal du père, un être qui est le dépôt de tout ce que le père envisage et espère pour le futur. L'enfant est l'extension du père, le père est le centre existentiel pour l'enfant (PA 390):

pendant qu'il veillait sur nous, je me suis mis en tête – sans que personne me l'ait demandé, et surtout pas lui – de veiller sur mon père. (PA 390)

Or, ce n'est pas surprenant qu'il y ait eu de la pression à travers les années que le fils suive les pas du père en devenant médecin.

Évidemment, grandir sous l'aile d'un père comme celui-là, ça laisse des traces. (SE 12)

Plus tard, le fils ne se verra pas séparé du père: il devient médecin «par émulation...par contagion» (En Soignant 11). On sait qu'ils se ressemblent: «...toi qui es comme lui...tu as raison, je suis comme lui » (PA 582). Le fils devient la continuation, le prolongement du père:

L'un des lecteurs de *La Maladie de Sachs* m'a dit un jour sa surprise en découvrant qu'un quadragénaire avait écrit un livre pareil. Il pensait que seul un vieux médecin de famille disposait de l'expérience suffisante

pour le faire. J'ai répondu que j'avais cent treize ans.  
 Mon père en avait soixante-dix quand il est mort,  
 j'en avais quarante-trois à la publication du livre.  
 J'ai le sentiment que nos expériences se sont additionnées.  
 (SE 218)

Il est le disciple du père, « (a)ssis à côté de lui je ne dis presque rien; j'écoute » (Légendes 338). Le fils écoute, apprend à entendre, et commence à écrire pour pouvoir parler aussi. Son écriture devient sa parole, et dès le début, sa parole est celle de son père. Depuis son enfance, la présence du père se répand dans tous les aspects de sa vie, y compris ses écrits:

mes premiers textes de fiction, écrits entre douze  
 et quinze ans, étaient habités par la figure d'Ange,  
 Abraham Zaffran - mon père...dans mes journaux  
 d'adolescent, et ...tout au long de mon journal d'adulte,  
 je ne cesse de l'invoquer. (PA 21)

Son influence existe à perpétuité dans l'écrit figé sur la page publiée

Les premières chroniques que j'ai publiées autour  
 du métier de soignant étaient inspirées par son activité  
 de médecin généraliste. Ma première nouvelle publiée  
 contient un personnage qui lui ressemble trait pour  
 trait. Dans mon premier roman, sans le savoir, j'ai  
 encrypté une histoire issue de son passé. Et aujourd'hui,  
 longtemps après sa mort, dans des textes de toutes  
 sortes, je n'en finis pas de parler de lui. (21)

Il précise:

J'ai dû me rendre à l'évidence. Tant qu'il a vécu, Ange  
 a habité mon écriture. Depuis sa mort, il la hante. (22)

Dans *En Soignant, en écrivant* Martin Winckler/Marc Zaffran signe son article « Héritage »:  
 « *Marc, fils d'Ange Zaffran Médecins généralistes* » (SE 16); il se sent totalement en affinité

avec son père. Finalement, il *est* son père, en tant qu'

Ange ne se cache pas dans les archives, il ne se cache pas dans les paroles...(L)'homme... se tient là, sous mes yeux, dans le miroir. Il est là, dans mes mains et mes gestes. J'entends sa voix quand je parle. (PA 23)

Vient s'ajouter la contradiction qu'Ange était d'un côté contre l'écriture de son fils, mais qu'il était de l'autre muse et source, et que l'écriture de Martin Winckler se fonde dans la tension entre l'interdiction *et* l'émulation d'un père conteur qui lui a appris à « entendre » (338), et par conséquent à parler: c'est-à-dire à raconter. Or le « double rédacteur » (SE 157) (Martin Winckler et Marc Zaffran, Marc Zaffran et Martin Winckler) accède à l'essentiel de son écriture et de soi-même en faisant face au spectre de son père qui vit à l'intérieur et qui ne cesse de s'exposer.

Ange Zaffran, comme Abraham Sachs, père de Bruno Sachs, n'a jamais voulu que son fils écrive, qu'il devienne « un *littéraire* » (MS 165): pour lui « c'est de la masturbation intellectuelle » (PA 408) et il ne faut pas écrire, parce que « (c)e que tu écris, d'autres l'ont écrit avant toi » (408). Il « avait toujours posé un regard circonspect sur mon activité de rédacteur solitaire » (253). Lorsque le jeune homme Marc Zaffran lui avoue qu'il ne voudrait plus devenir médecin, mais s'inscrire à une université aux États Unis pour devenir journaliste,

Ange aura beaucoup de mal à l'accepter.

Effectivement, il ne l'accepte pas. Quand je lui dévoile mon désir, dans son bureau, il se met dans une des rares colères que je l'ai vu manifester. (442)

C'est sérieux, le dégoût et le mépris qu'a le père envers la passion du fils, en considération

que « lire et écrire m'étaient aussi naturel que le fait de respirer » (20). Ironiquement, Ange ne se rend pas compte que c'était en fait lui qui avait inspiré son fils, et dans le choix de devenir médecin, et dans sa compulsion d'écrire. Pendant toutes les années de sa croissance, son père avait des choses à lui dire, à lui raconter: Ange puisait dans les histoires de famille, des anecdotes de son enfance, de sa formation, de sa vie professionnelle. Il tissait un grand tissu multicolore d'images, de bribes d'histoires fascinantes, et son fils l'écoutait, l'entendait, l'absorbait. Il fallait conséquemment que ce grand ensemble ait un échappement, une sortie, pour que la digestion soit complète et saine, que le fils qui écoutait trouve enfin sa propre voix, qu'il apprenne à parler. Or, Marc Zaffran écrit à cause de son père, à cause de ce qu'Ange a toujours « dit » en parlant. Ce lien entre père et fils conteurs est tellement étroit, qu'après la mort d'Ange, Marc Zaffran se rend enfin compte de la profondeur du rapport entre son écriture et son père, en «criant» sur papier:

Si je me suis mis à écrire parce que ta parole,  
papa, ne laissait pas ma pensée s'exprimer, à quoi  
me sert d'écrire aujourd'hui que tu as disparu? (557)

Néanmoins, après sa mort, il y avait en fait « une seule solution: écrire » (557), écrire pour découvrir l'influence qu'a eue le père sur sa vie, sur son écriture, écrire pour reprendre la parole du père disparu qui a laissé sa trace en lui.

Pour élucider l'empreinte qu'il eut sur moi, j'ai  
longtemps voulu remonter le temps et reconstituer  
sa vie. J'ai cru souhaitable de rassembler des documents,  
de retracer des itinéraires, de solliciter ceux de ses proches  
qui vivent encore et qui, pour beaucoup, brûlent de  
parler de lui. Jusqu'au jour où j'ai compris que ça  
ne suffirait pas. Ange ne se cache pas dans les archives,  
il ne se cache pas dans les paroles, des survivants ou

dans leurs souvenirs...surtout il s'est livré dans ce que  
j'ai écrit...c'est sa trace en moi...(22)

« (S)a trace en moi », quoiqu'elle était à l'origine orale, est l'écriture-même, cette pulsion de décrire, de développer, d'expliquer qu'avait Ange et qu'il a transmise à son enfant, comme il lui avait transmis l'amour pour la médecine, pour le soin des autres:

The spoken word is a medium, a trace, whose evanescence in time and space is compatible with the preservation of meaning across time- space distances because of human mastery of language's structural characteristics. (Giddens 23)

La signification de ce qui a été parlé transcende le temps et l'espace, met la mort à l'écart pour produire une continuité permanente. Marc Zaffran prend ce mot parlé plus loin en mettant ses propres traces sur la page blanche, traces qui ont leur genèse chez le père. C'est la transmission d'un héritage, qui ne pouvait pas être réduite en rubrique « science », « médecine » d'un côté, et « écriture », « littérature » de l'autre, du fait que

Le soin et l'écriture ont tous deux beaucoup à voir avec la transmission. Manifestement, ma vocation consiste à réparer et à transmettre, par le soin et par l'écriture. En soignant, je prolonge le désir de réparer de mon père. En écrivant, je m'efforce de comprendre ce qu'il m'a secrètement légué, de libérer les paroles qu'il a enfouies en moi...(SE 219)

Ce sont les paroles, les traces d'un homme, lui aussi faisant partie d'un contexte historique, social, culturel et temporel, transmises en forme narrative et léguées à l'autre, qui font partie de son propre contexte. Ce deuxième, comme le premier sait prendre un événement, lui donner un cadre d'espace et le situer dans le temps, y fournir un but central, souligner un aspect de surprise, de succès ou d'échec, introduire de l'émotion, une conclusion et en fin de

compte, une évaluation. Ses expériences sont bien organisées et incluent le raisonnement dont on a besoin pour accéder à sa propre autorité de raconter (Nelson 13). En écrivant le père après sa disparition, le fils, maintenant tête de la famille, se situe non seulement parmi les générations de ses ancêtres, mais en plus parmi les générations d'écrivains pour accéder à sa propre autorité de raconter.

En s'acceptant soi-même comme « père », Martin Winckler devient emblème de la légitimation littéraire qui sait célébrer d'autres « pères » qui l'ont influencé. Perec et Ange Zaffran sont ceux qui ont déclenché le trajet vers la réception finale d'une autorité qui vient de l'écriture *pour* écrire. N'empêche que la liste d'autres empreintes n'est pas à méconnaître – ce que souligne le fait que *Les Trois médecins* s'appuie ouvertement sur *Les Trois mousquetaires* (écrit par Dumas « père »). Il s'y ajoute d'innombrables, toute une multitude aux rangs de ceux qui ont eu des incidences sur l'auteur à devenir et l'auteur qu'il est. Même la cuisine de la mère, cette mère avec laquelle il a eu une relation difficile, devient matière à « lire ». Les recettes et les souvenirs de plats revendiquent une place dans le répertoire de lecture de l'écriture de Martin Winckler, écriture qui est l'univers à la fois réel de la mémoire et fictif de la réalité:

L'univers des fictions est immense. Et je peux  
l'agrandir, puisque je sais écrire. Dans mes cahiers,  
chaque soir, je peux revisiter ma vie et en inventer  
d'autres. Je peux emprunter d'autres voies, d'autres  
voix (Légendes 267),

pour en construire ce que l'écriture visait dès le début: sa propre voix, sa propre voie.

\*\*\*

---



---

### Conclusion

Le titre de cette étude présupposait la recherche de l'auteur dans son écriture, et la question est de savoir si on l'a trouvée ou non. Martin Winckler existe comme construction d'un autre, mais autonome en ce qu'il est né et agit dans une écriture qui entreprend de s'écrire continuellement, infiniment. Martin Winckler se trouve dans un contexte d'écrits, et en écrivant, s'érige une identité, une individualité, sans ignorer sa genèse dans l'esprit de Marc Zaffran: une composition qui est « the construction of a subject's sense of selfhood within a plurality of intersubjective communication protocols » (Worthington 13). La pluralité se trouve à l'intérieur et à part: en se servant de la mémoire sociétaire et culturelle, des propres souvenirs et ceux d'autrui, en lisant les autres et surtout en s'écrivant dans un contexte autobiographique *et* de fiction, Martin Winckler *est* l'écriture qu'il écrit.

Il se divise, bien sûr, en parties, pour démontrer la multiplicité de ce qu'il est. En partageant ses caractéristiques avec la jeune femme du train (LV), Pauline Kasser (MS), et surtout Bruno Sachs, Martin Winckler se démasque comme énergie essentiellement créative de l'écriture qui vise la signification existentielle. Et en cherchant cette signification, il invite le lecteur à trouver le(s) concorde(s), la/les synthèse(s) qui se présente(nt) chaque fois que les textes sont lus. Cette fois-ci, c'était le déploiement, le processus et l'arrivée de l'écriture qui cherchait une piste, un chemin pour se présenter, se montrer et elle l'a trouvé en Martin Winckler. Le fait qu'il est médecin en plus d'être écrivain est un point en prime, car le médecin sait

prendre chaque personne comme texte littéraire  
qui est en train de s'écrire...il s'agit ensuite de  
«traduire» ce qui a été perçu auprès du patient sous  
une forme écrite. (W Romancier 107)

En tant que lecteur de l'autre, le médecin est comme l'écrivain qui lit incessamment (les oeuvres des autres, les autres, soi-même), et les deux se rencontrent dans leurs aptitudes à exprimer ce qu'ils ont vu, ou lu; de raconter, de « traduire » ce qui leur est montré, ou dit. Les deux, dans leur fonction de lecteur, sont en fait collectionneurs d'histoires, de contes, et potentiellement *raconteurs*, s'ils laissent ce qui leur a été conté sortir. C'est ce que dit « Fanny » à la fin des *Trois médecins*. Lectrice qui avait lu l'annonce de la conférence dont Bruno Sachs fait partie (tout au long du récit) et qui avait envie d'y participer, elle souligne le fait qu'un médecin est en fait quatre personnes:

le soignant, le chercheur, l'enseignant...Mais il me semble qu'il y en a une quatrième qui...comment dirais-je? Qui complète et unit les trois autres. (TM 510)

Homme divisé de cette manière, Bruno Sachs se rend compte que les trois médecins de ce roman sont en fait quatre, qu'en fait les quatre protagonistes du roman sont ces quatre composants essentiels d'un médecin absolu:

Pendant que je parlais, je me demandais si ce que je dis, si ce que j'écris, a le moindre sens. Et ce sens, s'il y en a, c'est eux, c'est vous, qui me me le révélez...De même... que Basile m'a appris à soigner, Christophe à partager, et André à comprendre. Et, quant à raconter...(TM 510)

Quant à raconter, c'est Bruno Sachs, fiction de Martin Winckler, qui est à tour de rôle fictionalisation de Marc Zaffran qui sait raconter.

L'ensemble des trois romans *La Vacation*, *La Maladie de Sachs* et *Les Trois médecins*, dont Bruno Sachs est le personnage principal, sont en fait l'acheminement de ce qui est synthétisé à la dernière page des *Trois médecins*. *La Vacation* est le procès de l'écriture qui vise l'acceptation dans une marche difficile et douloureuse. Elle sort des profondeurs de

celui qui se sent passionné par l'acte-même d'écrire, tout en s'évertuant à se présenter au monde. *La Maladie de Sachs* suit la recherche pénible du médecin de sa place dans le monde des auteurs. Il trouve ce qu'il désire dans sa rencontre avec l'autorité qu'il ne peut qu'accepter. La lectrice de la salle d'attente donne la légitimité à l'oeuvre en lisant, et l'écriture-même offre le soin et l'autorité dans la personne de Pauline Kasser. Reste *Les Trois médecins*, où le tout trouve sa finalité dans l'acceptation du droit de l'écrivain d'écrire, simplement parce qu'il a des choses à dire, à raconter. En s'appuyant sur les oeuvres d'autrui, ce roman exprime l'indépendance d'une écriture qui existe à cause de la pulsion humaine de conter et qui est assez confiante de pouvoir avouer et admettre les influences qui l'ont façonné. La dernière page de ce roman porte sur tous les points importants des trois romans. Elle renvoie au stylo (symbole de l'écriture); à la lectrice (personnage qui donne la légitimation); à Fanny (nom de la mère de Bruno Sachs, liée à Nelly, la mère de Marc Zaffran, à travers Martin Winckler) qui voulait écrire quand elle était jeune, mais qui « racontait » en nourrissant les autres avec sa cuisine. Elle inclut le médecin comme conteur (Bruno Sachs); l'influence du père (« vous auriez adoré Abraham Sachs! C'était un conteur formidable[...]. C'était un vrai conteur »[510]), et finalement, l'influence de tous les autres dans la référence à la fin:

Il (Bruno) ôte de sa tête un chapeau imaginaire,  
balaye l'air en un grand geste du bras, esquisse  
une révérence, s'incline bas devant moi (Nestor).  
-...c'est vous, Monsieur Dumas. (510)

Double attestation à la littérature qu'il a lue et qui l'a influencé, cela fait écho aux listes complètes des influences qui se trouvent surtout dans *Légendes*. Or Martin Winckler ne peut être séparé de tout ce qui l'a formé, l'a influencé depuis son incipit, ni du fait qu'il est

médecin, ni de l'infini des combinaisons narratives dont il peut se servir comme écrivain. Or

the combinatorial of narrative possibilities soon  
passes beyond the level of content to touch upon  
the relationship of the narrator to the material  
related and to the reader. (Calvino 6-7)

C'est cette relation entre Martin Winckler, entre ce qu'il écrit et ce qui est lu par le lecteur qui définit en fin de compte qui il est vraiment: l'écriture avec toute ses complexités et finesses, l'écriture tri-dimensionnelle, l'écriture le mythe. Et Martin Winckler se révèle comme étant cette écriture: « Aujourd'hui, 22 février 2002, j'ai quarante sept ans. Je suis ces légendes » (Légendes 581).

\*\*\*

### Ouvrages de Martin Winckler

- Winckler, Martin. "C'est dur, d'être médecin". <[http://martinwinckler.com/articlephp?3id\\_article=476](http://martinwinckler.com/articlephp?3id_article=476)> (19 January 2005). (W Dur)
- \_\_\_\_\_, D. Tabuleau et C. LeBorgne. "Romancier et médecin, c'est pour moi la même chose". Sève 3.16 2007: 105-109. (W Romancier)
- \_\_\_\_\_. Le Mensonge est ici. Paris: E.J.L, 2006.
- \_\_\_\_\_. Mort in vitro. Paris: Fleuve Noir, 2003.
- \_\_\_\_\_. Touche Pas à mes deux seins. Paris: Baleine-Le Seuil, 2001.
- \_\_\_\_\_. En Soignant, en écrivant. Paris: P.O.L., 2000. (SE)
- \_\_\_\_\_. Légendes. Paris: Gallimard, 2003. (Légendes)
- \_\_\_\_\_. Plumes d'Ange. Paris: Gallimard, 2003. (PA)
- \_\_\_\_\_. Les Trois médecins. Paris: P.O.L., 2004. (TM)
- \_\_\_\_\_. La Maladie de Sachs. Paris: P.O.L., 1998. (MS)
- Les Confessions du Docteur Sachs. Dir. Michel Deville. Writer: Martin Winckler. Perf. Albert Dupontel, Valérie Dréville, Dominique Reymond. France: 1999. (Confessions)
- \_\_\_\_\_. La Vacation. Paris: P.O.L, 1989. (LV)
- \_\_\_\_\_. Winckler's Webzine. <<http://martinwinckler.com>> 26 mars 2009. (Webzine)

### Ouvrages cités

- Barbotin, Edmond, ed. Qu'est-ce qu'un texte? Paris: José Corti, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Présumposés et requêtes de l'acte de lire". Barbotin. 117-149.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- \_\_\_\_\_. "De la science à la littérature". Oeuvres complètes. Roland Barthes. Tome II 1966-1973. Paris: Seuil, 1994.
- Calvino, Italo. The Uses of Literature. Transl. Patrick Creagh. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Clark, Mary Marshall. "Oral History". Jolly, pp.677-679.
- Danou, Gérard. Le Corps souffrant: littérature et médecine. Seyssel: Editions Champs Vallon, 1994.
- Dumas, Alexandre. Les Trois mousquetaires. Tomes I et II. Paris: L'Érable, 1968.

- Descartes, René. Discours de la méthode. Paris: Flammarion, 2000.
- Eakin, Paul John. How Our Lives Become Stories. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Fivush, Robyn, Catherine Haden, eds. Autobiographical Memory and the Construction of Self. New Jersey: Erlbaum, 2003.
- Giddens, Anthony. Modernity and Self-Identity. Stanford: Stanford UP 1991.
- Green, J.P. "Physicians Practicing Other Occupations Especially Literature". Mount Sinai Journal of Medicine 60.131 1993: 132-155.
- Gusdorf, Georges. Auto-bio-graphie. Paris: Odile Jacob, 1991.
- Johnson, Barbara. "Writing". Rivkin et Ryan, pp. 340-347.
- Jolly, Margaretta. Encyclopedia of Life Writing. Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001.
- Künzel, Christine, Jörg Schönert, eds. autorinszenierungen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Lapprand, Marc. "La Maladie de Winckler". Georges Perec: Inventivité, postérité. Actes du Colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babes-Bolyai, 2006 pp. 105-117.
- \_\_\_\_\_, et al. "Une Lecture de 'La Maladie de Sachs' ". Winckler's Webzine.  
<[http://martin.winckler.com/article.php3?id\\_article=558](http://martin.winckler.com/article.php3?id_article=558)> (10 April 2005).
- Laudun, John. "Orality". Jolly, pp. 680-681.
- Lejeune, Philippe. Signes de vie. Paris: Seuil, 2005.
- Maurel-Indart, Hélène. Plagiats, les coulisses de l'écriture. Paris: La Différence, 2007.
- Miklos. "I am what I am". Blog Le Monde.fr. 07 novembre 2005.  
<[http://miklos.blog.lemonde.fr/2005/11/07/2005\\_11\\_lart\\_du\\_pseudon/](http://miklos.blog.lemonde.fr/2005/11/07/2005_11_lart_du_pseudon/)> (07 avril 2008).
- Mitford, Jessica. Poison Penmanship. New York: Knopf, 1979.
- Nestor. Wikipedia. <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Nestor>> le 12 juillet 2008.
- Pellegrino, Edmund. "Introduction: To Look Feelingly – The Affinities of Medicine and Literature". Peschel xv-xix.
- Quiller-Couch, Arthur. On the Art of Writing. New York: Putnam, 1943.
- Reverzy, Jean. Oeuvres. Paris: Flammarion, 1977.
- Rivkin, Julie, Michael Ryan, eds. Literary Theory: an Anthology. Oxford: Blackwell, 2006.
- Weinstein, Arnold. "The Unruly Text and the Rule of Literature". Literature and Medicine 16.1 1997: 1-22.

- Weisstein, Eric. "Mathworld". Wolfram Research. <<http://mathworld.wolfram.com/images/eps-gif/Spirograph.html>> le 22 avril 2007.
- Wikipedia. "Le Serment d'Hippocrate". <[http://wikipedia.org/wiki/serment\\_d'Hippocrate](http://wikipedia.org/wiki/serment_d'Hippocrate)> 12 avril 2008. (Wiki Serment)
- Worthington, Kim. Self as Narrative. Oxford: Clarendon, 1996.

### Ouvrages consultés

- Anonyme. "The Romance of Medicine, Introductory Address on, by Sir Arthur Conan Doyle". Lancet 2 1910: 1066-106.
- Aragon. Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits. Paris: Flammarion, 1969.
- Barthes, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975.
- Bayard, Pierre. Comment parler des livres que l'on n'a pas lus? Paris: Minuit, 2007.
- Beike, Denise, ed. The Self and Memory. New York: Psychology Press, 2004.
- Biriotti, Maurice, Nicola Miller, eds. What is an Author? New York: Manchester UP, 1993.
- Bittner, Günther, ed. Ich bin mein Errinern: über autobiographisches und kollektives Gedächtnis. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006.
- Bliss, Brian, Alan Johnson. Aims and Motives in Clinical Medicine. London: Pitman Medical, 1975.
- Braud, Michel. "Le Texte d'un roman: Journal intime et fictionnalisation de soi". L'Esprit créateur 42.4 2002: 76-84.
- Burke, Kenneth. Perspectives by Incongruity. Stanley Hyman ed. Bloomington: Indiana UP, 1964.
- Charon, Rita. "Narrative medicine: Form, Function and Ethics". Annals of Internal Medicine 134.1 2001: 83-87.
- Colonna, Vincent. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004.
- Conway, Jill Ker. When Memory Speaks. New York: Random House, 1999.
- Couser, G.T. "Authority in Autobiography". Auto/Biography Studies 10.1 1995: 34-49.
- Cousins, Norman. The Physician in Literature. Saunders: Philadelphia, 1998.
- Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, eds. Autofiction et Cie. Paris: Ritm, 1993.

- DeMan, Paul. "Autobiography as De-facement". MLN 94.4 1979: 919-930.
- Eakin, Paul John. Fictions in Autobiography. New Jersey: Princeton UP, 1985.
- \_\_\_\_\_. Touching the World. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Ender, Evelyne. Architexts of Memory: Literature, Science and Autobiography. Michigan: Michigan UP, 2005.
- Engelhardt, Dietrich von. Medizin in der Literatur der Neuzeit. Vol. I and II. Stuttgart: Guido Pressler, 1991.
- Freeman, Mark. Rewriting the Self. London: Routledge, 1993.
- Gasché, Rodolphe. The Tain of the Mirror. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Gasparini, Philippe. Est-il je? Paris: Seuil, 2004.
- Gpunkt, Martin. "Arzt, Halbgott in weiß? Muss stimmen, Gott macht keine Wochenenddienste". NeonMagazin. 2004. <<http://neon.stern.de/kat/fitness/medizin/vorsorge/43721.html>> (5 April 2005).
- Graham, Peter, Elizabeth Sewell, eds. Fictive Ills: Literary Perspectives on Wounds and Diseases. Literature and Medicine Vol. 9. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Gudmundsdóttir, Gunnthörunn. Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing. New York: Rodopi, 2003.
- Hay, Louis. La Littérature des écrivains. Paris: José Corti, 2002.
- Huglo, Marie-Pascale, Sarah Rocheville, eds. Raconter? Paris: L'Harmattan, 2004.
- Kadar, Marlene, ed. Essays on Life Writing. Toronto: Toronto UP, 1992.
- Larson, Eric. "Clinical Empathy as Emotional Labor in the Patient-Physician Relationship". Journal of the American Medical Association 293.9 2005: 1100- 1106.
- Lavelle, Louis. La Parole et l'écriture. Paris: L'artisan du Livre, 1942.
- Leder, Drew. "Illness and Exile: Sophocles' *Philoctetes*". Graham et Sewell, pp. 1-11.
- Lejeune, Philippe. "L'Irréel du passé". Doubrovsky, Lecarme, Lejeune 19-42.
- \_\_\_\_\_. La Mémoire et l'oblique. Paris: P.O.L, 1991.
- Mandell, Harvey, Spiro Howard, eds. When Doctors Get Sick. New York: Plenum Publishing, 1987.
- Marta, Jan. "Postmodernizing the Literature-and Medicine Canon: Self-Conscious Narration, Unruly Texts, and the *Viae Ruptae* of Narrative Medicine". Literature and

- Medicine 16.1 1997: 43-69.
- Martin-Sharrer, Frédérique. "Le Narrateur médecin et le narrateur écrivain". Sud 17.71-72 1987: 67-68.
- Miguet, Marie. "Critique/Autocritique/Autofiction". Lettres romanes 43.3 1989: 195-208.
- Milly, Jean. Poétique des textes. Paris: Nathan, 2001.
- Montfrans, Manet van. Georges Perec: La Contrainte du réel. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Nelson, Katherine. "Narrative and Self, Myth and Memory: Emergence of the Cultural Self". Fivush and Haden 3-28.
- Neuman, Shirley. "Autobiography: From Different Poetics to a Poetics of Differences". Kadar, 213-234.
- Noailles-Pizzolato, C. "Littérature et médecine: des arts comparables?" Éthique et Santé 2.3 2005: 117-124.
- Olney, James. Metahors of Self. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Pachet, Pierre. Autobiographie de mon père. Alençon: Belin, 1987.
- Peschel, Enid, ed. Medicine and Literature. New York: Neale Watson Academic Publication, 1980.
- Posner, Michael. "Have stethoscope, will write". Globe and Mail 11 november 2006: R22.
- Ready, William. "Medicine and Literature: Doctors in Both Faculties". Bull Medical Library Association 50 1961: 57-66.
- Reich-Ranicki, Marcel. Herz, Arzt und Literatur: Zwei Aufsätze. Zurich: Ammann, 1987.
- Robin, Régine. "L'Autofiction: le sujet toujours en défaut". Doubrovsky, Lecarme, Lejeune, 73-86.
- Rodin, A.E. "Doctor Arthur Conan Doyle's Patients in Fact and Fiction". Medical Heritage 1 1985: 80-98.
- Rosse, Dominique. "Autofiction et autopoïétique: La fictionnalisation de soi". L'Esprit créateur 42 2002: 8-17.
- Verghese, Abraham. "The Physician as Storyteller". Annals of Internal Medicine 135.11 2001: 1012-1017.
- Yoo, Hyun-Joo. Text Hypertext Hypermedia. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.