

MARC LAPPRAND

*Préface d'Anne Roche,*

# TROIS POUR UN

*Une lecture évolutionniste  
de l'œuvre de Martin Winckler*





TROIS POUR UN

## Du même auteur

*Boris Vian la vie contre: biographie critique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa; Paris, Nizet, 1993.

*Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

*V comme Vian*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

*L'œuvre ronde: essai sur Jacques Jouet*, suivi d'un entretien avec l'auteur, Limoges, Lambert-Lucas, 2007.

*Boris Vian: Si j'étais poète*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2009, coécrit avec François Roulmann.

Membre de  
L'ASSOCIATION  
NATIONALE  
DES ÉDITEURS  
DE LIVRES

## Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450

Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone: 418 657-4399 – Télécopieur: 418 657-2096

Courriel: puq@puq.ca – Internet: www.puq.ca

## Diffusion / Distribution:

**Canada et autres pays:** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7 – Tél.: 450 434-0306 / 1 800 363-2864

**France:** Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France  
Tél.: 01 60 07 82 99

**Afrique:** Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc  
Tél.: 212 (0) 22-23-12-22

**Belgique:** Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique  
Tél.: 02 7366847

**Suisse:** Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse  
Tél.: 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

MARC LAPPRAND

*Préface d'Anne Roche*

# TROIS POUR UN

*Une lecture évolutionniste  
de l'œuvre de Martin Winckler*

 Presses  
de l'Université  
du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada

Lapprand, Marc, 1955-

Trois pour un : une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-3299-1

1. Winckler, Martin - Critique et interprétation. 2. Darwinisme dans la littérature.  
3. Psychologie évolutionniste dans la littérature. 4. Winckler, Martin - Personnages.  
I. Titre.

PQ2683.I52Z72 2012 843'.914 C2011-942087-2

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement  
du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada  
pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles  
(SODEC) pour son soutien financier.

Mise en pages : Info 1000 Mots

Couverture : Michèle Blondeau

2012-1.1 – *Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*  
© 2012 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1<sup>er</sup> trimestre 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada

*À la mémoire de mon père*



*L'affluence des postulants a forcé la médecine  
à se diviser en catégories : il y a le médecin  
qui écrit, le médecin qui professe,  
le médecin politique et le médecin militant ;  
quatre manières différentes d'être médecin,  
quatre sections déjà pleines. Quant à la  
cinquième division, celle des docteurs  
qui vendent des remèdes, il y a concurrence,  
et l'on s'y bat à coup d'affiches infâmes  
sur les murs de Paris.*

Balzac, *Z. Marcas* (1840)



*Theories of human evolution are scientific  
hypotheses, but they are also stories.*

Geoffrey Miller, *The Mating Mind* (2000, p. 418)



*Without stories, our universe is merely rocks  
and clouds and lava and blackness.*

Douglas Coupland, *Generation A* (2009, p. 1)



# PRÉFACE

«Prescrire, c'est presque écrire»: cette phrase de *Plumes d'Ange* pourrait servir d'épigraphe à toute l'œuvre de Martin Winckler, unissant la pratique médicale et la pratique de l'écriture. Martin Winckler est un auteur fort connu: son livre le plus célèbre, *La Maladie de Sachs*, a été adapté au cinéma par Michel Deville, ses livres ont fait l'objet de nombreuses traductions, la presse a donné un large écho à chacune de ses parutions, mais peu d'études lui ont été jusqu'ici consacrées. C'est dire que l'ouvrage de Marc Lapprand vient combler une lacune, et cela, de façon décisive.

Lapprand s'interroge tout d'abord sur les raisons de cette carence de la critique, qui n'a pas manqué de frapper tous les lecteurs de Winckler. Et la raison majeure semble bien être le caractère polymorphe de cette œuvre: à la fois scientifique et littéraire, militante et éthique, nourrie d'expérimentation formelle mais s'ouvrant aussi bien à une lecture «naïve». Œuvre également «transgenre», comme en un autre sens certains de ses personnages: romans «médicaux», dont les protagonistes sont des médecins, romans policiers, textes autobiographiques, comme *Légendes* ou *Plumes d'Ange*, essais à caractère médical, essais sur les séries télévisées... La richesse et la diversité de ces textes ne sont certainement pas pour rien dans la difficulté d'en saisir l'économie d'ensemble. C'est à quoi Marc Lapprand s'emploie, en prenant pour fil conducteur l'épistémologie évolutionniste, à la fois pour retracer la genèse de l'œuvre et pour en montrer les caractères et les effets.

Sans tomber dans le travers d'une critique de type «l'homme-et-l'œuvre», Lapprand se préoccupe de nous montrer d'abord la formation de l'homme Winckler, de sa sensibilité et de son éthique. Il montre la place prépondérante de certaines figures familiales: le grand-père paternel, tué en 1915, laissant un orphelin de deux ans,

et le père qui grandit dans ce manque et tentera de le réparer pour ses propres fils. Figure paradoxale que ce père, à la fois dans l'interdiction (le fils doit être médecin, pas question qu'il devienne écrivain) mais aussi dans la *diction* : le père est un conteur, le « premier narrateur », qui enseigne à l'adolescent à écouter. « Manifestement, déclare Winckler, 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. »

Viennent ensuite les premières lectures, peu classiques, depuis les *comics* de l'enfance jusqu'aux grandes influences du jeune adulte : et d'abord le parrainage de Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann qui guident ses premiers pas d'écrivain. Influence moins directe, mais non négligeable, celle des médecins écrivains : Georges Duhamel, André Soubiran et Jean Reverzy. Le père possédait une belle édition des livres de Duhamel, « l'écrivain-médecin de la guerre de 14 », ce qui fait lien avec la figure du grand-père tué à la guerre. On ne s'étonnera pas de ne pas trouver le nom de Céline. Martin Winckler m'écrivait récemment à ce propos que le nom de madame Destouches, une des patientes de *La Maladie de Sachs*, était « une manière de rendre hommage aux "misérables" dont il est question dans les livres de Céline, sans le mépris qu'il m'a semblé percevoir chez lui. Autrement dit, Madame Destouches ne s'appelle pas ainsi à cause de (ou en hommage à) Céline, mais malgré lui, en réparation, en quelque sorte. »

Mais le contemporain capital est Perec. Comme le note très justement Marc Lapprand, « Perec a enfin *autorisé* l'écriture de fiction de Martin Winckler », d'abord en le libérant d'une admiration paralysante devant les grands auteurs enseignés au lycée, et surtout en lui offrant, par ses fictions, un espace de *jeu* où déployer les siennes propres. Ce n'est pas un hasard si la thèse de médecine de Winckler est dédiée « À la mémoire du docteur Bernard Dinteville » dont on chercherait en vain le nom dans un annuaire de l'Ordre des médecins : c'est un personnage de *La Vie mode d'emploi*. Et c'est encore un personnage de Perec, Gaspard Winckler, figurant avec divers rôles dans *Le Condottiere*, *W ou le souvenir d'enfance* et *La Vie mode d'emploi*, qui a donné à Marc Zaffran, le nom d'origine de notre auteur, son nouveau patronyme.

Dans cette genèse, films et séries télévisées jouent aussi un rôle essentiel, et fournissent d'ailleurs personnages et situations aux romans. Marc Lapprand en donne une liste étoffée et leur consacre plusieurs analyses. Citons simplement *Barberousse* de Kurosawa, dont s'inspire librement *Le Chœur des femmes*, ou *Johnny got his gun* de Dalton Trumbo qui, d'après Winckler, devrait faire partie de la formation de tout étudiant en médecine. Lapprand remarque à ce propos que «les films soignent autant que les fictions écrites, pour la simple raison qu'eux aussi racontent des histoires».

L'analyse de l'œuvre procède ensuite dans un déroulement chronologique, mais qui ne suit pas nécessairement l'ordre des parutions. En effet, Marc Lapprand souligne le rôle d'un grand inédit, les *Cahiers Marcœur*, matrice de l'œuvre, socle fondateur, terreau sur lequel proliféreront bientôt toutes les fictions. Œuvre inédite et laissée en plan, *Les Cahiers Marcœur* sont cependant accessibles en ligne sur le site de l'écrivain, et une courte partie en a été publiée sous le titre *Le Mystère Marcœur*. Y apparaissait déjà le personnage qui pour la plupart des lecteurs représente au plus près la création de Martin Winckler, le médecin Bruno Sachs, héros de *La Vacation* (1989), de *La Maladie de Sachs* (1998), le roman le plus connu et le plus traduit de l'écrivain, et des *Trois Médecins* (2004), sans parler de ses diverses apparitions dans d'autres textes où son rôle est moins central. Bruno Sachs est d'abord, dans *La Vacation*, un médecin qui pratique des IVG et qui écrit. La métaphore usuelle, banale, réunit écriture et naissance: ici, paradoxalement, l'écriture est associée à l'avortement, et Sachs-Winckler va jusqu'à affirmer: «écrire, c'est tuer quelque chose en soi pour pouvoir continuer à vivre». Dans *La Maladie de Sachs*, nous retrouvons Bruno, médecin de campagne, en révolte perpétuelle contre toutes les souffrances qu'il côtoie et ne peut pas toujours soulager, si bien qu'il en oublie sa propre souffrance: seuls la rencontre de Pauline et son amour l'aideront à prendre quelque distance par rapport à cette empathie qui l'étouffe, et par là, paradoxalement, à devenir un médecin encore plus attentif aux autres. Mais il n'est pas que médecin, il se rêve aussi écrivain, comme le suggère le fait que tous les patients du roman portent des noms d'écrivains. Hommage certes, mais Lapprand en propose une interprétation qui va plus loin:

Ces écrivains représentent à travers les jeux de miroirs sur lesquels brille leur nom ce qui est précisément inatteignable pour Bruno, du moins au début de l'histoire. La distance qui les sépare du personnage en mal d'écriture renforce la prétendue impossibilité de sa réalisation à laquelle Bruno ne croit guère d'entrée de jeu. Le défi semble insurmontable, mais l'enjeu en sera d'autant plus stimulant. De manière symptomatique, Bruno ne croit pas en lui (comme écrivain), ou du moins le feint-il (p. 58-59, cet ouvrage).

Parallèlement à la « saga » de Bruno Sachs, Martin Winckler a élaboré une série d'aventures policières dont les héros sont Charly Lhombre, médecin généraliste et légiste, et Jean Watteau, juge d'instruction : *Touche pas à mes deux seins*, *Mort in vitro*, *Camisoles* et *Les Invisibles*. Ces romans, comme tout « polar » qui se respecte, comportent des crimes, de la corruption, des bons et des méchants, ces derniers étant généralement punis, mais leur spécificité est de se dérouler dans les milieux de la médecine, de la pharmacie, des grands labos pharmaceutiques... et Lapprand de rappeler que les tout premiers textes du jeune Marc Zaffran dénonçaient déjà les dérives, les délits d'initié, les liens occultes qui prolifèrent dans ces milieux. Mais même dans ces romans relativement réalistes, la patte de l'auteur apparaît, notamment avec l'importance des figures de double, à propos desquelles Lapprand parle de « démultiplication vertigineuse », rappelant aussi « l'attrait avoué de Martin Winckler pour les grands héros doubles, Zorro, mais aussi Batman et Spiderman ». Ce thème du double, enrichi de connotations oniriques et fantastiques, se développe dans la série « Twain », *Un pour deux*, *L'un ou l'autre*, *Deux pour tous*, que l'on retrouve en clin d'œil dans le titre de cet ouvrage, légèrement modifié par l'allusion aux *Trois Mousquetaires*. Mais on trouve aussi ce thème dans *Le Chœur des femmes*, ce grand roman « choral » où il se noue avec la thématique du transgenre, de la différence sexuelle et des intolérances sociales – l'égal à mes yeux du coup de maître que fut *La Maladie de Sachs*.

Le travail de la forme, jamais gratuit, n'est pas oublié dans l'étude de Marc Lapprand, spécialiste de l'Oulipo. Sans pouvoir en donner une idée exhaustive, signalons seulement les analyses consacrées aux déplacements temporels et spatiaux, plus préci-

sément aux « oscillations du temps et de l'espace », par exemple dans *La Vacation* ou dans *Les Trois Médecins*, travail qui va sans doute se retrouver dans *Les Voies des hommes*, roman actuellement en préparation : « ce livre au titre ambitieux recoupera trois parties distinctes sur le plan temporel, mais autour d'un homme plus ou moins identique qui les franchit toutes : une époque lointaine le reléguant au Pléistocène, puis les années soixante où sont métaphorisés les dieux grecs de l'antiquité, et enfin notre temps présent ». On est tenté de penser au héros de *Code Quantum*, qui, il est vrai, ne voyageait que dans les limites du xx<sup>e</sup> siècle... Marc Lapprand ne manque pas d'envisager le langage des personnages et les interventions d'auteur, les différents niveaux de récit, et fait un sort au paratexte, en particulier quatrièmes de couverture, dédicaces et avertissements, en citant une variante à la fois sérieuse et joueuse : « si d'aventure certaines personnes physiques ou morales croyaient se reconnaître sous un jour peu glorieux, ce ne serait que justice – elles n'avaient qu'à se comporter plus proprement ».

Si ce travail formel a été rarement signalé par la plupart des critiques, c'est sans doute que les enjeux éthiques et politiques des textes emportent davantage l'attention, voire l'adhésion. Martin Winckler y prête en un sens, avouant par exemple : « La fiction, pour moi (et je ne parle que pour moi), sert à retravailler la confusion des sentiments éprouvés pendant les expériences de la vie » et soulignant en maintes occasions son souci de l'éthique, de la remise en question du savoir, de l'infini apprentissage. Il l'assume en toute clarté :

Quand certains critiques font la moue en disant que mes personnages sont manichéens, ça me fait rire. Un personnage, ça ne peut jamais être aussi fin et complexe qu'une personne réelle, et je n'ai pas la vanité de croire que les miens le sont ! Mais je ne crois pas non plus que tous les romans aient *pour but* de faire de la psychologie fine. Mes romans, je les écris pour partager du savoir, des révoltes, des idées, des valeurs, et des histoires.

Et ce n'est certes pas fini : sans parler du projet *Les Voies des hommes*, Winckler, maintenant établi à Montréal – puisque la France n'a pas su le retenir... – a confié à Lapprand une nouvelle

idée : « faire une série dans l'esprit des *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet. Chaque roman se déroulerait dans un quartier de Montréal, sa topographie, sa culture, sa faune (il y a des faunes très différentes d'un quartier à l'autre en fonction des ethnies, des groupes culturels, etc.) et serait une sorte de *Cold Case*. » Les lecteurs de Winckler n'ont donc pas fini de se réjouir, et ceux qui ne le connaissent pas encore disposent, grâce au livre de Marc Lapprand, d'un excellent jeu de piste.

Une sorte de *coda*, intitulée « Qui suis-je? », nous présente l'auteur, Marc Lapprand, dans un portrait en miroir de l'écrivain et de son critique, avec les différences biographiques mais aussi les ressemblances dans la formation (*comics*, cinéma...) et dans l'activité professionnelle : enseigner, c'est aussi soigner.

Anne R.

# REMERCIEMENTS

*Mes remerciements s'adressent tout d'abord aux étudiants avec qui nous avons partagé de nombreuses heures de lectures et de réflexion sur l'œuvre de Martin Winckler, en premier lieu Karen Aldrich et Jean-Jacques Receveaux, qui tous deux ont rédigé un mémoire de maîtrise à son sujet (2009), et Russell Davidson, médecin généraliste dont tout le monde a bénéficié de la longue expérience thérapeutique dans mes cours. Un grand merci aussi à Sylvie Beresford, Kim Blank, Camille Bloomfield, Jehanne Carillon, Claire Carlin, Catherine Caws, Hélène Cazes, Émile Fromet de Rosnay, Gabriel Gaudette, Jonathan Goldman, Christelle Gonzalo, Emmanuel Hérique, Jean-Paul Hirsch, Yvonne Hsieh, Jacques et Arsène Jouet, Magdalena Kay, Marguerite, Isabelle et Clémence Lapprand, José Lareau, Marie et Michel Lefebvre, Alan Leslie, Andrée Nederveen, Sada Niang, Pascal Pavy, Bernard Perron, Joanne Platt, Abby Pollen, Rolf Puls, Christophe Reig, François Roulmann, Marie-Laure Schultze, Julien Sieveking, Clara Sitbon, Paul Smith, Jean-Jacques Thomas, Christian Vandendorpe et Leigh Wilson pour leur soutien et leurs commentaires éclairés, ainsi qu'à mes deux fils Jules et Paul.*

*Je sais infiniment gré à Anne Roche d'avoir pris le temps de lire (et relire) mon manuscrit et d'avoir estimé qu'il en méritait une préface de sa plume.*

*Ma profonde gratitude va vers Martin Winckler, alias MarcZ, avec qui le dialogue entamé il y a une dizaine d'années n'a guère cessé depuis. Je le remercie chaleureusement d'avoir pris sur lui de lire minutieusement mon manuscrit, m'évitant ainsi quelques fâcheuses incohérences. Je suis redevable de son amitié et de sa générosité, comme de celles de «MPJ» et de toute leur famille élargie.*

*Je n'oublie pas enfin tout ce que je dois à ma fidèle première lectrice, Insook Webber; son soutien gracieux et ses conseils perspicaces ont été déterminants.*

## AVERTISSEMENT

---

On sait que Martin Winckler est le nom de plume de Marc Zaffran. Dans ce livre, on passera souvent de l'un à l'autre de ces patronymes selon qu'il est question de l'écrivain ou de l'homme civil. Tout ce qui sera dit dans ces pages concernant sa vie privée, sa famille, sa profession et ses valeurs personnelles, bref ses « légendes », figure dans les livres, articles ou chroniques qu'il a publiés, auxquels il sera dûment fait référence. Rien ne sera inventé, supputé ou exagéré.

En revanche, j'assume l'entière responsabilité de tout ce qui touche à l'interprétation de ses écrits.

« Mais j'ai l'habitude: écrivains et scénaristes ne savent pas toujours ce qu'ils mettent dans leurs histoires. » (TW 3, p. 45.)

ML

---



# TABLE DES MATIÈRES

---

PRÉFACE	<i>Anne Roche</i>	XI
---------	-------------------	----

---

REMERCIEMENTS		XVII
AVERTISSEMENT		XIX
ABRÉVIATIONS COURANTES		XXIII

---

INTRODUCTION	<i>Qu'est-ce qu'une lecture évolutionniste ?</i>	1
--------------	--	---

---

CHAPITRE 1	<i>Six personnages en quête d'auteur</i>	15
------------	--	----

---

Lire et écrire		16
« Cet homme en kit »		25
Raphaël Marcœur		33

---

CHAPITRE 2	<i>Bruno Sachs</i>	43
------------	--------------------	----

---

L'évacuation		44
Qui es-tu / qui est Tu ?		52
Qui est-il ?		59

---

CHAPITRE 3	<i>Aux noms du père</i>	67
------------	-------------------------	----

---

Quel père ?		68
De (grand-)père en (petit-)fils		76
Grand écran (protecteur)		84

---

CHAPITRE 4 <i>Janus bifrons</i>	93
« C'est mon double et c'est mon frère »	94
« Hommes en souffrance »	103
Voyages dans le temps	109
<hr/>	
CHAPITRE 5 <i>La morale de l'histoire</i>	119
Éthologie et éthique	120
Des rires aux larmes	129
« Un deuxième premier roman »	135
Et la suite?...	141
<hr/>	
ÉPILOGUE <i>Qui suis-je?</i>	149
<hr/>	
INDEX DES PERSONNAGES DE <i>LA MALADIE DE SACHS</i>	153
LEXIQUE NOTIONNEL	159
BIBLIOGRAPHIE	163

# ABRÉVIATIONS COURANTES

---

## *Titres des œuvres de Martin Winckler*

---

*Les références complètes se trouvent dans la bibliographie en fin d'ouvrage. Les autres ouvrages cités recourent soit au nom de son auteur, soit à un titre simplifié.*

BOU	<i>À ma bouche</i>	NO7	<i>Le Numéro 7</i>
CAM	<i>Camisoles</i>	NOI	<i>Noirs Scalpels</i>
CDF	<i>Le Chœur des femmes</i>	PAT	<i>Nous sommes tous des patients</i>
CRM	<i>Les Cahiers Marcœur</i>	PLU	<i>Plumes d'Ange</i>
ETH	<i>«Le médecin-écrivain, l'éthique et l'imaginaire»</i>	SOI	<i>En soignant, en écrivant</i>
HIS	<i>Histoires en l'air</i>	SPE	<i>«Spectacle permanent»</i>
INV	<i>Les Invisibles</i>	SYM	<i>«Sympathie»</i>
LEG	<i>Légendes</i>	TOU	<i>Touche pas à mes deux seins</i>
LTM	<i>Les trois médecins</i>	TW1	<i>Un pour deux</i>
MDS	<i>La Maladie de Sachs</i>	TW2	<i>L'un ou l'autre</i>
MEI	<i>Le Mensonge est ici</i>	TW3	<i>Deux pour tous</i>
MEN	<i>Les Menstruations</i>	VAC	<i>La Vacation</i>
MIR	<i>Les Miroirs de la vie</i>	ZOR	<i>Le Rire de Zorro</i>
MOR	<i>Mort in vitro</i>		
MYS	<i>Le Mystère Marcœur</i>		



# QU'EST-CE QU'UNE LECTURE ÉVOLUTIONNISTE ?

---

## *Introduction*

---

Tout aurait pu commencer le samedi 21 août 2010. Nous sommes à la Place d'Youville, à Québec, sur le parvis du Palais Montcalm, attendant que les portes s'ouvrent avant le concert auquel nous sommes venus assister. C'est le début d'une paisible soirée d'été. Sous nos yeux, en contrebas, des adolescents font étalage de leurs prouesses sur planches à roulettes. L'un d'entre eux en particulier, habillé dans une dominance grise, répète à plus soif le même exercice qui consiste à prendre son élan, sauter par-dessus une volée de marches, faire pivoter sa planche sur elle-même dans l'axe de sa longueur (*kick flip*), pour retomber dessus et finir sa course sur la place. Il est observé par plusieurs de ses coreligionnaires en toute bonne conscience. Mais à chaque fois le malheureux rate son coup, et jure à sa propre adresse et à celle des autres venus sans doute le soutenir dans son effort. Il a quelque chose du Sisyphe à remonter inlassablement dans le kiosque pour recommencer sa voltige... et la rater. L'un de ses copains le filme scrupuleusement, espérant évidemment capturer sur son iPhone la prouesse de son ami et concurrent à la fois. Les passants sillonnent la place sans prêter trop d'attention à ce jeune athlète conquérant autant qu'assidu. Surgissent du fond de la scène un groupe de filles joyeuses qui se plantent légèrement en retrait du lieu d'exécution de notre jeune apprenti. Il les a immédiatement aperçues, et l'on sent qu'il redouble d'effort. Sa posture a changé, il a redressé le buste et ses jurons sont beaucoup plus appuyés quand il retombe à côté de sa

planche ou que celle-ci n'a pas effectué le tour complet désiré. Il ne grommelle plus ses jurons, il les hurle. Les filles ricanent entre elles tout en observant discrètement ce qui se passe. Survient alors un autre planchiste. Il a l'air encore plus jeune, et est vêtu de manière très colorée, à dominante rouge. Très à l'aise, il zigzague parmi ses amis, et tourne autour de son infortuné compère. Il se met en place et, sans effort apparent, accomplit avec brio du premier coup ce que l'autre s'acharne à faire depuis une demi-heure, mais n'en tire aucune fierté excessive. Tout le monde le regarde et l'admire. Il le sait : il n'a pas besoin de forcer son jeu, c'est lui le maître des planches. Cependant, notre premier exécutant parvient – enfin – à réussir à son tour : parfait atterrissage et fin de course en douceur. Applaudissements immédiats. Il a été filmé avec succès puisque le jeune cinéaste s'affaire manifestement à envoyer à tout son entourage le clip vidéo de quelques secondes de son éphémère exploit, après l'avoir repassé avec fierté à sa garde rapprochée. Le chevalier rouge vient discrètement l'adouber en lui serrant la main façon *hip-hop*, tout en continuant de sillonner la place dans tous les sens, comme pour gérer son territoire. Les garçons sont regroupés dans leur coin et les filles, dans le leur, qui bientôt vont s'éparpiller.

Tout cela a duré quelque quarante-cinq minutes, et Martin Winckler n'a cessé de commenter ce que nous voyions, avec précision et humour. C'est l'anthropologie évolutionniste qui lui a fourni le métalangage nécessaire à la description de cette scène d'étalement de la forme physique et des compétences sportives (*fitness display*), et donc *in fine* de la survivance de l'individu par la reproduction. Nous avons assisté à une métaphore de la danse du paon avant la copulation avec la femelle qui l'aura choisi pour la qualité ostensible de ses gènes, archétype de la sélection sexuelle s'il en fût. La planche à roulettes se substituait à la lourde et encombrante queue du paon, double illustration du principe évolutionniste du handicap, selon lequel le coût élevé de l'étalement de la forme exclut les porteurs de gènes faibles. Ici, le prétendant en gris n'avait de cesse de se mettre à la hauteur du chevalier rouge, car les femelles l'observaient, en groupe (donc en sécurité), de leur côté. Lorsque l'aspirant a finalement réussi son acrobatie, son inconscient lui disait qu'il avait réellement multiplié ses chances d'attirer l'une des jeunes filles, ou plutôt, de faire en sorte que lui aussi soit choisi

par l'une d'elles, au contraire du chevalier rouge qui n'avait aucun effort à fournir de ce côté-là. La nature, nous rappelle Darwin, n'a que faire des apparences, sauf quand elles présentent une réelle utilité pour l'être vivant qui les arbore (Darwin, p. 111). Au-delà de la prouesse sportive et esthétique enfin atteinte par le planchiste de gris vêtu se manifestaient sa persévérance, ses compétences et sa force (*fitness*), bref autant de garants qualitatifs de son potentiel reproducteur, à la mesure des risques physiques pris. Il en va de même de la beauté chez toutes les espèces vivantes, qui, pour être naturelle, n'en est pas pour autant gratuite. Darwin, à nouveau, prend l'exemple des fleurs aux couleurs chatoyantes, qui brillent plus intensément que la verdure ambiante : elles attirent ainsi les insectes dont elles ont besoin pour leur pollinisation ; par contraste, les fleurs ternes, plus petites, moins éclatantes, n'ont, elles, besoin que du vent pour transmettre leur pollen (Darwin, p. 253-254). Plus près de nous, le psychologue évolutionniste Geoffrey Miller a très bien montré dans quelle mesure l'exploit sportif vise rien de moins qu'à étaler de manière ostensible une excellente santé et une parfaite forme physique devant *l'autre sexe* (*Mating Mind*, p. 254). La Place d'Youville s'était temporairement transformée en « lek », terme suédois adopté par les évolutionnistes pour désigner un lieu où se rassemblent les mâles pour attirer les femelles par des chants, des danses et des ornements visuels.



À considérer l'abondante production écrite de Martin Winckler, une approche évolutionniste me paraissait prometteuse. Parce que l'œuvre en question n'est ni uniquement littéraire, ni uniquement scientifique, il me fallait notamment prendre en compte le mariage jugé problématique entre les sciences de la vie (et leur application en médecine), les sciences sociales et les humanités, tous domaines dans lesquels œuvre et écrit Martin Winckler. Celui-ci venait de m'offrir une belle initiation au darwinisme de stricte obédience, et, à son corps défendant, me donner une direction à suivre. Petit à petit se construirait la bibliographie utile et nécessaire, sinon basique, autour de la notion de ce que le biologiste américain Edward O. Wilson appelle, selon le mot du titre d'un de

ses ouvrages clés, la « consilience<sup>1</sup> », ou « l'unicité du savoir » dans sa version française. De quoi s'agit-il ? Cette nouvelle discipline évolutionniste en plein essor, qui s'est diffusée parfois sous les labels de « darwinisme littéraire », « critique bioculturelle », « biognoséologie », « biopsychologie » ou de « psychologie évolutionniste », s'attache à marier des savoirs de différents horizons en privilégiant le constat que chez tout être humain l'encodage génétique est le même (du moins à 99,9 %) quelles que soient son origine et sa culture, ce qui ne contredit pas les spécificités culturelles acquises et transmises, telles que les « mèmes ». Toutes les pratiques artistiques, y compris la littérature, obéissent peut-être à des principes évolutionnistes, notamment adaptatifs<sup>2</sup>. Mais tout le monde n'épouse pas ce crédo, car de nombreux sociologues et historiens estiment encore que les arts chez l'être humain sont un sous-produit de l'évolution, et non une adaptation en soi (Smail, p. 126).

Un passage relativement anecdotique des *Trois Médecins* témoigne par exemple d'une ouverture vers la consilience. Bruno Sachs veut publier dans la petite revue estudiantine *Le Manuel*, créée par lui et ses camarades revendicateurs d'une médecine plus juste et plus humaine, une nouvelle délibérément pornographique, mettant en scène un « patron » de CHU et une « visiteuse médicale ». Elle lui vend des produits pharmaceutiques et lui a des intérêts à défendre (et veut s'enrichir rapidement), bref, l'un suce l'autre chacun à sa manière. Lors d'une réunion de comité de la revue, les copains de Bruno hésitent à publier ce brûlot qui va certainement leur attirer des ennuis. Or c'est une étudiante en philosophie<sup>3</sup> qui va leur ouvrir les yeux en leur expliquant la valeur métaphorique de ce texte incendiaire, et les convaincre de sa force de persuasion. La nouvelle s'intitule « Visite guidée » (LTM, p. 394-398), et manifestement les carabins n'avaient pas su la lire au second degré (de la visite). Là où ils ne voyaient que sexe et pornographie, Catherine transcendait cette lecture superficielle pour y décoder

- 
1. Le terme fut créé par le philosophe scientifique anglais William Whewell en 1840 (voir Gould, p. 192).
  2. Prière de se reporter au lexique notionnel en fin de volume pour les concepts évolutionnistes et narratologiques de base.
  3. Catherine, amoureuse de Bruno, et qui deviendra Kate Markson dans *La Maladie de Sachs*.

une métaphore des relations de dépendance et donc de pouvoir entre l'industrie pharmaceutique et l'univers des médecins, mues par des motifs pécuniaires qui moquent l'éthique médicale.

Pourquoi préférons-nous le plus souvent les romans aux manuels pédagogiques, les films de fiction aux documentaires? Cette question est posée par John Tooby et Leda Cosmides (*Literary Animal*, p. 147), et les réponses pointent vers des raisons pratiques à défaut d'être rationnelles: les fictions nous placent devant des situations qui nous imposent des choix, nous suggèrent des anticipations ou des extrapolations, en développant en nous l'intuition et la prévisibilité. Or cet apprentissage, ou plutôt cet affinement constant de nos capacités cognitives, augmente nos compétences de survie et d'adaptation, et cela, en dépit du fait que nous savons pertinemment que les modèles littéraires ou cinématographiques envisagés ne sont que virtuels. Les récits de fiction auraient ainsi, dans une perspective évolutionniste, le rôle de nous représenter des modèles situationnels humains que nous rencontrerons tous un jour ou l'autre dans notre vie, tels que l'amour, le désir, la jalousie, la peur, la fidélité, la trahison, l'inquiétude, la joie, la fierté, la souffrance, la douleur, le parentage, la fratrie, le vieillissement et ultimement la mort. Dans une brève analyse de *Star Trek*, Martin Winckler explique comment leurs personnages «affrontent les peurs de l'humanité (les monstres de l'enfance et ceux de l'espace), ses travers (le rejet de l'autre, le désir de puissance, la pulsion d'autodestruction) et défendent des aspirations naïves, mais solides: la fraternité, la solidarité, le désir de comprendre. Le tout, sans jamais perdre de vue que tout ceci est une fiction» (MIR, p. 253). À son insu, il réitère l'un des principes adaptatifs auxquels répondent toutes les histoires imaginaires du monde, depuis *Les Mille et une nuits* jusqu'à *Harry Potter*.

Par ailleurs, les évolutionnistes se sont interrogés sur la soif inextinguible de l'être humain de raconter des histoires. Ils ne sont évidemment pas les premiers à se poser ce genre de question, mais les premiers à l'envisager sur un plan phylogénétique, autrement dit selon une perspective qui s'attache à dresser des tableaux comparatifs entre les organismes vivants. Brian Boyd consacre une part importante de son ouvrage *On the Origin of Stories* (2009) à tenter d'expliquer le succès pérenne de l'*Odyssee*

d'Homère, et ce, en dépit des multiples altérations sociales, culturelles, historiques et politiques que l'humanité a vécues depuis trois millénaires. Le problème est envisagé autant du point de vue (*locus*) du conteur que de celui de l'auditeur, et les bénéfiques peuvent être évalués des deux côtés de la chaîne de la communication. Depuis Freud, la psychothérapie s'est orientée vers la cure par la parole, car le père de la psychanalyse a su extrapoler le rôle thérapeutique de la narration. En étendant ce principe de base de la libération des affects par la mise en récit (la catharsis), il devient possible de considérer que la création d'une fiction entretient certains rapports avec le soin, ou même la survie. La narration serait donc thérapeutique d'un côté comme de l'autre de la chaîne de la communication. Mais elle possède également des propriétés adaptatives : c'est la « stratégie de Schéhérazade », concept formulé par Geoffrey Miller selon lequel la période de séduction entre des partenaires potentiels (instinct de reproduction) s'accompagne d'un usage immodéré du langage. Celui-ci a établi qu'en moyenne un couple humain échange un million de mots avant l'instant fatidique de l'accouplement (séduction réussie)! (*Mating Mind*, p. 355, voir aussi Blackmore, p. 183.)

L'approche évolutionniste est une discipline empirique qui se développe depuis le début des années 1990. Elle est actuellement en train d'ouvrir en grand une nouvelle fenêtre épistémologique, en particulier dans sa récente branche qui s'intéresse aux raisons d'être de l'art, de la littérature et de l'attrait des fictions qui n'existent chez aucune autre espèce animale que l'être humain. Devant l'œuvre de Martin Winckler, je pressentais que je devrais réaffirmer mes outils méthodologiques, voire les réinventer : sa diversité même le demandait, tout autant que de ma part émergeait l'exigence d'un renouvellement théorique, mieux adapté à ce nouvel objet d'analyse. Le défi était double : d'une part, élaborer une sorte de boîte à outils sur de toutes nouvelles bases, et actuellement quasi exclusivement en langue anglaise<sup>4</sup> ; d'autre

---

4. Le métalangage français de la psychologie évolutionniste ne semble pas encore maîtrisé. Soit les termes ne sont tout simplement pas traduits, comme *nurture* (facteurs environnementaux), terme qui fait système avec « nature », ou *fitness* dans le sens d'aptitude et de compétence, soit ils sont traduits littéralement, comme « théorie de l'esprit » (*theory of mind*), qui n'a dans le fond guère de sens

part, façonner ces outils de manière à ce qu'ils rendent compte de manière intelligible des enjeux de l'œuvre étudiée. Le fait de raconter des histoires de fiction n'est pas seulement l'apanage de quelques conteurs talentueux; il y aurait aussi derrière tout récit de fiction des raisons liées à l'évolution, que la critique génétique textuelle a d'ailleurs effleurées – ce n'est pas son objet – pendant les vingt dernières années sans pourtant conceptualiser ouvertement sur ces principes, qui sont transculturels et transhistoriques. L'art sous toutes ses formes – loin d'être un sous-produit de l'évolution comme le pense le psychologue Steven Pinker – a aussi des raisons adaptatives; la fiction devient un simulateur de la réalité, qui nous permet non seulement de gérer une quantité importante de données virtuelles, mais qui peut aller jusqu'à nous aider à effectuer le bon choix devant un dilemme anodin ou un problème épineux, sans que nous en ayons toujours conscience. Cette conception de l'art comme une forme d'adaptation dément qu'il s'agisse de simples inventions culturelles, comme l'explique Geoffrey Miller (*Mating Mind*, p. 275). Martin Winckler dit à peu près la même chose dans son blog «Chevaliers des touches<sup>5</sup>»: «La fiction, pour moi (et je ne parle que pour moi), sert à retravailler la confusion des sentiments éprouvés pendant les expériences de la vie.» Les fictions nous sont enfin d'autant plus attrayantes qu'elles bâtissent des modèles structurels (personnages et lieux récurrents, par exemple): c'est assurément le cas de celles de Martin Winckler.

Le rapprochement avec la critique génétique textuelle s'explique par une analogie singulière avec l'évolutionnisme: l'opposition radicale au déterminisme biologique (cf. Workman, p. 10). Darwin a été le premier à établir le principe des mutations aléatoires, ce qui dément l'idée d'une perfection génétique vers laquelle tendrait tout organisme vivant. De leur côté, les généticiens littéraires, Pierre-Marc de Biasi en tête, se sont efforcés de montrer que la maturation d'une œuvre de fiction ne tend pas de manière

---

hors contexte (je proposerai ici, à la suite de Pascal Boyer, «psychologie intuitive»). Le professeur Jean Gayon, préfacier de la traduction française de l'ouvrage fondamental de Lance Workman et Will Reader, *Psychologie évolutionniste*, parle dans ce domaine d'un «grand vide éditorial» en langue française (Workman, p. xii). Et pour cause!

5. <<http://wincklersblog.blogspot.com>>. Ce blog est extrêmement précieux pour appréhender ses modes d'écriture.

linéaire vers un état prédéterminé, en amont duquel tous les avant-textes s'échelonnaient selon une chronologie facilement reconnaissable. Au contraire, l'élaboration de l'œuvre s'effectue par des choix, des retours, des bifurcations, au cours desquels se dessine peu à peu une fin possible. Réfutant catégoriquement le finalisme de l'œuvre littéraire, les généticiens ont montré que l'état « final » d'une œuvre, généralement sanctionné par la publication, est en fait un possible parmi d'autres, et non la butée d'une route tracée à l'avance. Les évolutionnistes, tout comme les généticiens, s'inscrivent donc en faux contre le finalisme. (cf. *Mating Mind*, p. 20, 392.)

En écrivant un essai sur l'œuvre imposante de Martin Winckler, il me fallait d'abord baliser quelques pistes pour établir les pôles qui en constitueraient la cohérence interne. Lire, quel que soit le degré de passion qui nous anime, ne crée pas immédiatement une grille interprétative sensée ni sensible. Si un certain nombre de questions sont à la base de ce travail, les quelques réponses possibles qui seront formulées devront donc s'appuyer sur l'œuvre autant que sur un support théorique qui rende adéquatement compte des processus cognitifs engendrés par les contacts avec cette œuvre. Les nouvelles percées en psychologie et anthropologie évolutionnistes allaient-elles apporter des réponses aux questions que je me posais sur cette œuvre ? Certes, ces principes apparaissent si généraux qu'ils semblent pouvoir s'appliquer à n'importe quelle œuvre de fiction, sans en éclairer l'originalité ou la richesse profonde. Au moins cette discipline – doublée des concepts narratologiques de base – me fournirait des outils conceptuels et donc un métalangage qui devraient mettre en lumière les motivations d'écriture de Martin Winckler, mais pas seulement. C'est aussi ce mode de lecture qui tentera d'expliquer pourquoi cet écrivain ne se confine pas au genre romanesque, mais éprouve le besoin impérieux de produire des essais dans le paradigme médical – ce qui pourrait à première vue se justifier par sa formation de médecin généraliste – tout comme des ouvrages sur les téléseries américaines, avec un accent délibéré sur le mythe des super-héros. Quels sont les rapports entre ces propensions d'ordre mythique et l'abondante série policière (à ce jour, neuf titres) qui n'est en outre pas du tout étrangère à l'univers de fiction créé autour du personnage de

Bruno Sachs, protagoniste des trois premiers romans « médicaux » ? Où situer les deux ouvrages substantiels recueillant des souvenirs intimes (*Légendes, Plumes d'Ange*), qui, voulant ouvrir des fenêtres sur le moi de l'écrivain, semblent davantage brouiller les pistes ? Au fur et à mesure de mes recherches et de mes relectures de l'œuvre, il m'est apparu de plus en plus nettement que l'approche évolutionniste permettrait de rendre compte à la fois du statut du récit (écrit et oral) aux yeux de Marc Zaffran – Martin Winckler – Bruno Sachs, mais aussi du rôle de certains personnages ou de certaines aventures relatées, ou encore d'autres histoires rapportées à l'intérieur de celles-ci. Devant l'absence notoire de modèles d'analyse bioculturelle d'une œuvre littéraire, j'ai dû tracer mon propre chemin dont les contreforts m'étaient fournis par les ouvrages de théorisation dont on trouvera la bibliographie en fin de volume.

Geoffrey Miller insiste sur la propension au langage sous toutes ses formes (paroles orale et écrite, fictions, téléfictions) car il la considère comme un puissant indicateur adaptatif dans la sélection sexuelle d'*Homo sapiens*. Il prend comme exemple d'étalage verbal (*verbal display*) cinq niveaux discursifs autour de l'histoire de Cyrano de Bergerac : 1) l'auteur original de *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) ; 2) la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897) ; 3) le personnage de Cyrano dans toute sa verve séductrice destinée à gagner le cœur de Roxane ; 4) le traducteur anglais de la pièce (Anthony Burgess) ; 5) Geoffrey Miller lui-même qui relate tous ces niveaux (*Mating Mind*, p. 378). On comprend que cette chaîne peut se prolonger par l'auteur de ces lignes qui en parle à son tour, vous, lecteur de ces lignes, éventuellement d'autres à qui vous les ferez partager et ainsi de suite. De tels niveaux de discursivité, qui remplissent tous les mêmes fonctions adaptatives, se retrouvent aisément autour de l'œuvre prolifique de Martin Winckler, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de celle-ci : 1) Marc Zaffran dans ses entretiens médiatiques ; 2) celui qui est devenu aux yeux de tous l'écrivain Martin Winckler ; 3) Bruno Sachs dans ses prises de parole ; 4) les personnages périphériques qui contribuent à l'élaboration d'un discours militant en accord avec Bruno Sachs (ou parfois en opposition avec lui et ses idées) ; 5) le présent ouvrage qui dessine les contours de cette œuvre. Mais on entrevoit aussi la possibilité d'étendre cette chaîne en amont par le

père, Ange Zaffran, lui aussi formidable conteur, et en aval par les très nombreuses communications de lecteurs que Martin Winckler reçoit quasi quotidiennement. En outre, dans ses derniers livres publiés affluent de plus en plus fréquemment des interrogations évolutionnistes. Ce sont par exemple trois pages entières consacrées au déterminisme biologique et à la reproduction humaine par le biais d'un dialogue entre plusieurs personnages dans *Les Invisibles* (p. 193-196). Ce sont encore des considérations d'ordre génétique et de différenciations sexuelles dans un roman en préparation qui devrait s'intituler *Les Voies des hommes*. C'est enfin un préambule d'une page à son roman policier *Deux pour tous*, extrait de David Buss, le psychologue américain, sur les différenciations comportementales entre les hommes et les femmes (TW3, p. 9-10). Bref, autant de raisons supplémentaires d'appliquer à l'œuvre de Martin Winckler une lecture évolutionniste.

Le darwinisme littéraire est encore balbutiant : cet ouvrage n'a la prétention ni d'en être un modèle, ni d'apporter des réponses tangibles à toutes les questions qu'il suscite. Il veut cependant affirmer le potentiel de cette nouvelle approche car elle semble prometteuse. Mais elle doit encore franchir l'épreuve du temps et recevoir le satisfecit académique pour se qualifier comme telle. Les passages d'un niveau discursif à un autre vus plus haut sont rendus davantage fluides par une lecture évolutionniste : celle-ci s'appliquera en effet à un personnage, une œuvre, un principe ou une instance narrative. Elle concerne en tout premier lieu l'écrivain lui-même qui, derrière ses visages multiples, de Martin Winckler jusqu'à la création de « Chevaliers des touches », « Blog pour écrivantes et écrivants », ne cesse de multiplier ses prises de parole en augmentant d'autant sa visibilité.

Roland Barthes, dans le sillage de la Nouvelle Critique américaine (le *close reading*), avait naguère évacué l'auteur pour faire naître le lecteur et son travail herméneutique (« La Mort de l'auteur », 1968) qui, selon lui, seul comptait. C'était faire osciller le balancier au bout de sa course, et valider du coup une approche purement sémiologique forte du présupposé que tout était dans le texte, rien ailleurs. Il fallait pourtant passer par cette oblitération de l'auteur comme démiurge qui seul détient les clés de son œuvre, à la manière d'un maître dont nul ne saurait contester

l'autorité. Il fallait traiter l'œuvre pour elle-même en mettant au rancart la vieille notion renforcée par l'école depuis un siècle selon laquelle celle-ci est conçue dans le but essentiel de nous octroyer le privilège de remonter à son créateur. Le sujet de l'œuvre, nous enseignait Barthes, n'était plus son auteur, comme nous l'avaient appris Sainte-Beuve et Lanson au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles, mais le langage (et l'on pense évidemment au *Contre Sainte-Beuve* de Proust). Le balancier est retombé depuis, mais nous ne sommes pas sortis indemnes de cette théorisation textuelle à outrance. Car même si nous en avons fini avec l'auteur démiurgique ou ses hypostases (comme aimait dire Barthes), même si le sujet est désormais éclaté et que le texte n'est porteur d'aucune «vérité» d'ordre aléthique, il n'en contient pas moins l'échafaudage d'une structure à la fois personnelle (en particulier dans le cas qui nous intéresse), culturelle (la psychologie évolutionniste va nous le montrer) et plus directement épigénétique (l'anthropologie darwinienne est ici convoquée). Mais il reste encore une dernière pierre d'achoppement.

Un ouvrage critique ne vient pas de nulle part. Il n'est pas tout uniment né d'une école de pensée ou de sa réfutation. Il provient d'un sujet écrivain qui a, hélas, trop souvent l'habitude de disparaître derrière un cadre théorique à prétention objective (les règles du métier académique), mais sans pourtant parvenir tout à fait à se débarrasser du poids de ses propres origines. Plusieurs écrivaines féministes regroupées dans les années 1970 par Antoinette Foulque (Édition Des Femmes) avaient singulièrement démontré, et avec brio, qu'on pouvait faire chemin inverse, en valorisant d'entrée de jeu le corps écrivain, à défaut du sujet. Ce ne sera pas non plus ce type de parcours (somme toute radical) que je vais entreprendre. Car en réalité il se constitue une sorte de triangle opératoire (sans jeu de mots) dont les pôles seraient : Marc Zaffran, l'homme et l'écrivain ; son œuvre signée Martin Winckler ; moi qui la lis et l'interprète, tout en étant en situation de dialogue avec l'auteur et son œuvre. Cette figure triangulaire crée un tissu de relations que je ne peux ni ne veux tout à fait ignorer, ou laisser pour compte.

Chacun des trois pôles est en relation avec les deux autres. Loin de créer un handicap, loin de nous faire tomber dans le piège « sainte-beuviste » (les fameux « portraits » de l'auteur), ce triangle va s'avérer éminemment porteur de sens, initiateur d'interprétations et, éventuellement, procurer un schéma critique reproductible. Le triangle, dans son instabilité, devient un formidable générateur de tension née de son déséquilibre inhérent. Cet essai veut décomposer l'œuvre foisonnante de Martin Winckler pour tenter de la reconstruire selon une stratégie interprétative ne négligeant aucun des points de vue (*loci*) en jeu.



Martin Winckler est un écrivain aujourd'hui très connu mais encore peu étudié. Plusieurs raisons peuvent être invoquées pour expliquer cette absence de prise en charge par la critique (je ne parle pas des comptes rendus journalistiques). Écrivain « populaire », il semble voué à rester en deçà du monde « littéraire ». Paradoxalement, son principal éditeur, P.O.L, ne verse pas exactement dans le roman de gare. Ainsi, Martin Winckler y est publié aux côtés d'écrivains dont nul ne saurait mettre en cause la légitimité « littéraire<sup>6</sup> ». Ce dédain de la critique viendrait-il de la matière de ses romans ? Nous pouvons en douter, car, et nous le verrons dans les pages qui suivent, plusieurs intercesseurs ont fait leur marque comme médecin-écrivain. Est-ce à cause de l'éparpillement de ses connaissances et des sujets qui le passionnent, de la science-fiction aux téléseries américaines, du polar aux bandes dessinées, de son expertise médicale (gynécologie, obstétrique, contraception, menstruations) à son goût prononcé pour les westerns des années 1950 ? Non envisagées dans le présent ouvrage, on peut encore mentionner les traductions littéraires qu'il a effectuées, de l'anglais, notamment des nouvelles de l'Oulipien Harry Mathews, mais elles ne seront pas envisagées ici.

---

6. Prière de se reporter au site des éditions P.O.L : <<http://www.pol-editeur.com>>.

Écrire. Voilà le mot butoir. Nous avons affaire à un boulimique de l'écriture. Il est temps de nous demander ce qu'il a à nous dire. Grâce à des personnages récurrents, il est en train de construire une vaste fresque autour de la médecine qui nous oblige à réfléchir autant à ses pratiques qu'à son devenir. En outre, ses fictions et ses écrits intimes sont largement encodés par un patrimoine familial qui lui a pesé, et dont il tente désespérément de s'affranchir. Les graines de cette arborescence protéiforme remontent à la Première Guerre mondiale, il y a bientôt un siècle. Chez Martin Winckler, l'emploi du pseudonyme obéit à des raisons que j'espère avoir identifiées. Le thème du double, de la jumeauté est si ostensible qu'il nous aveugle. Le leitmotiv du saut dans le temps, passé et avenir, ne peut être ignoré, et demande des explications. L'emploi de pronoms personnels inhabituels dans ses narrations – deux romans à la deuxième personne du singulier, tout un pan d'autobiographie à la troisième – mérite d'être examiné. Un héritage scriptural en droite ligne de Perec et de *La Vie mode d'emploi* justifie une analyse en bonne et due forme. Enfin, le rapprochement inquiétant de l'avortement et de la naissance « officielle » de l'écriture ne laisse pas de nous interpeller (*La Vacation*). Est-il nécessaire d'évoquer d'autres manifestations tangibles de cette œuvre à explorer pour justifier la réalisation d'un ouvrage critique ? Sans prétendre répondre à toutes ces questions ni même pouvoir tout expliquer, ce livre veut offrir un certain nombre de jalons et poser des balises pour en faciliter l'entrée, éventuellement en suggérer d'autres pistes interprétatives à approfondir. Derrière chaque page de cette œuvre prolifique se cache un écrivain à la personnalité complexe, qui ne se livre pas à cœur ouvert, mais qui ne cesse pourtant de solliciter notre attention.

Le titre de cet essai fait écho à la fois au célèbre adage des trois mousquetaires, qui rebondit dans *Les Trois Médecins*, et à la « trilogie Twain », une série policière de Martin Winckler qui s'ouvre sur *Un pour deux* et se termine par *Deux pour tous*. Il veut aussi suggérer qu'un seul écran ne suffit pas toujours : c'est pourquoi Marc Zaffran a créé Martin Winckler pour raconter Bruno Sachs. C'est aussi pourquoi la ville imaginaire de Tourmens est née du mariage improbable de Tours et Le Mans, deux villes françaises qui ont compté pour l'écrivain. Et ce modèle se reproduit *ad libitum*.

Naviguer dans les méandres de la quarantaine d'ouvrages qui constituent aujourd'hui son œuvre a tenu parfois d'une activité proche de celle du détective armé de sa loupe. Pourtant, en me posant la question qui me revenait le plus souvent à l'esprit : « mais qui êtes-vous, Martin Winckler ? », je n'ai jamais douté que ce « vous » fût pluriel.

# SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR

---

## *Chapitre I*

---

*Ce chapitre concerne la genèse de l'œuvre de Martin Winckler. De nombreuses informations sur sa venue à l'écriture sont fournies par les deux grands ouvrages (auto-)biographiques de l'écrivain: Légendes (2002) et Plumes d'Ange (2003). Il y sera aussi question d'un vaste recueil inédit dont la composition recouvre la presque totalité des années 1980, Les Cahiers Marcœur<sup>1</sup>, et, à leur suite, d'un petit livre qui en est directement issu, Le Mystère Marcœur (2001). On mesurera dans les pages qui suivent le rôle déclencheur de la découverte de l'œuvre de Georges Perec, l'auteur de La Vie mode d'emploi en particulier, et le choix déterminant du pseudonyme que Martin Winckler empruntera au grand œuvre de Perec. Conformément à certains principes évolutionnistes, nous montrerons de quelles manières le jeune écrivain aspire à la légitimation de son œuvre, à sa reconnaissance et, éventuellement, à sa visibilité. Notre voyage commence...*

---

1. Cette œuvre est intégralement consultable, en 54 épisodes, au webzine: <<http://www.martinwinckler.com>>.

## LIRE ET ÉCRIRE

Il est probable que chaque écrivain a vécu sa venue à l'écriture de manière personnelle et jamais tout à fait la même que celle de ses coreligionnaires. Une chose cependant les relie tous : la lecture. Tout écrivain est d'abord un grand lecteur, et Martin Winckler n'échappe pas à cette règle. Mais avant les lectures fiévreuses d'un enfant qui y passe le plus clair de son temps, il y eut le père, inénarrable conteur, qui a non seulement envoûté son fils aîné pendant de longues heures et de nombreuses années, mais lui a surtout transmis ce même particulier : « Comment s'étonner alors que le garçon aime, lui aussi, raconter des histoires ? » (LEG, p. 55.)

Parmi les quatre lieux qui ont véritablement compté dans son enfance et son adolescence à Pithiviers, trois sont directement liés au livre (et le premier n'est pas tout à fait incongru) : « Le cinéma. La Bibliothèque pour Tous. La librairie. Le marchand de journaux. » (LEG, p. 95.) À ces quatre sites clairement identifiés il faut cependant en ajouter un cinquième, que Martin Winckler se remémore dans son blog « Chevaliers des touches » :

Enfant et adolescent, j'avais LE fauteuil de lecture idéal. C'était un truc qui semblait avoir été taillé dans un cube, avec une assise profonde, entre des bras et un dos larges. Originellement il était rouge. Il y avait un coussin carré au fond. Il était *très* profond : enfant, je lisais dedans assis en travers, la tête appuyée contre l'un des bras, les jambes repliées sur l'autre. Et il nous arrivait, avec mon frère (ou avec André, mon plus ancien camarade d'enfance) de nous y asseoir côte à côte pour y lire des BD ensemble.

Si le jeune Marc Zaffran semble dévorer tout ce qui lui passe sous les yeux, ses prédilections sont nettement marquées : dès l'âge de huit ans, les bandes dessinées de langues française (*Les Aventures de Tintin*, *Les Pieds nickelés*, *Bibi Fricotin*, puis *Vaillant*, *Pilote*, *Spirou*) et américaine (les *comic-books*, comme *Sergent Rock* et *Enemy Ace*, *Superman*, *Batman*, *Tarzan*, *The Silver Surfer*), puis rapidement la science-fiction et les romans d'aventures. Ces lectures, et en particulier celles des histoires de super-héros, sont évidemment de puissants facteurs d'évasion, mais pas seulement. Au début des années 1990, Martin Winckler traduira de nombreux

*comic-books* en français, avec un enthousiasme que l'on peut aisément imaginer. À 12 ou 13 ans, Marc Zaffran se souvient d'avoir écrit une demi-douzaine de nouvelles (LEG, p. 220). Chez lui, la lecture est inséparable de l'écriture en l'occurrence très précoce, au point qu'il forgera ce néologisme qui doit respecter les caractères gras pour être décelable : « **Lécriture** » (MYS, p. 39, 40, 113, 116, 117). Derrière ce mot-valise compréhensible uniquement *de visu* se cache l'intensité d'une activité qui devient rapidement obsessionnelle chez ce jeune homme souvent mal dans sa peau, isolé, excessivement timide avec les filles, et déjà nettement plus attiré par la littérature que par la médecine, même s'il déclarera plus tard, lors de son année américaine à Bloomington dans le Minnesota, vouloir devenir à la fois médecin et écrivain (LEG, p. 381).

Il n'est alors guère étonnant que Martin Winckler ait développé très tôt dans sa vie un amour immodéré pour les héros et super-héros légendaires de BD, romans-fleuves ou du cinéma. Il pouvait vivre par eux des fantasmes inatteignables dans l'isolement (relatif) de sa chambre à coucher (« le hall de gare », LEG, p. 131-136). La liste est à peu près complète : Spiderman, Wonder-Woman, Daredevil, les X-Men, Hulk, Superman, Batman, The Fantastic Four, Robin des bois, Tarzan, les trois mousquetaires. Au cinéma, James Bond, et à la télévision, le Zorro de Walt Disney occupent une place de choix, surtout ce dernier, immortalisé dans l'interprétation joviale de Guy Williams qui a fait rêver toute une génération, au point que Martin Winckler lui consacra un livre en guise d'hommage : *Le Rire de Zorro* (« Et puis, bon dieu, il signe d'un Z!!! », LEG, p. 173). La mythologie n'est pas en reste : Jason, Ulysse, Antar Ben Cheddad, le voleur de Bagdad. On consultera avec profit la chronique intitulée « Mes Héros » que Martin Winckler fit sur Arte radio, et qui fut reprise dans *Histoires en l'air*. Celui-ci y parle, en contrepoint, des héros anonymes qui peuplent toutes les histoires de guerres ou de combat intergalactiques. Il y réitère cependant son admiration pour trois héros dont l'éditeur américain DC Comics a récemment republié les aventures : l'aviateur et Baron Von Hammer, le sergent Rock, deux acteurs des Première et Seconde Guerres mondiales, et Adam Strange, aventurier de l'espace. « C'était bon de plonger dans ces mondes. C'était reposant, réparateur. Ils avaient leur logique propre, ils étaient mes repères. Ils me consolait de l'ennui et de l'isolement. » (MIR, p. 13.)

Le grand métarécit héroïque n'a sans doute guère changé depuis l'Antiquité, mis à part son environnement social, culturel et politique, et la technologie toujours remise au goût du jour. Cette insatiable soif de fiction est un trait universel chez tous les êtres humains, qui remonte assurément aux premiers balbutiements des hominidés du Pléistocène. L'art en général est « une machine darwinienne », selon Brian Boyd (p. 121). Les anthropologues ont également montré que les récits ont pu exister sans autre forme de communication que la danse, le mime ou toute autre expression corporelle, voire les tatouages ou les peintures sur la peau (on a des traces d'utilisation de l'ocre datant d'environ 120 000 ans). Cependant, l'apparition et le développement des langues ont rapidement multiplié les possibilités narratives. L'historien américain Smail explique à ce propos que la vieille résistance épistémologique à ne pas considérer autre chose que le « document » – sous-entendu écrit – comme socle de tout discours de nature historique est une notion entièrement révisée depuis le siècle dernier. Il suggère d'employer le mot plus métaphoriquement large de « trace » (Smail, p. 48). On n'oubliera pas que ce mot était choyé par Georges Perec, car à la fois anagramme et palindrome du mot « écart ».

D'un point de vue évolutionniste, trois termes s'avèrent particulièrement pertinents pour le développement mental d'un enfant bientôt adolescent : survie, compétition et adaptation. On apprend dans les histoires que nous lisons d'innombrables stratégies de survie dans des situations que nous ne rencontrerons pour la plupart jamais. L'instinct de survie est, avec celui de la reproduction, le plus basique de toute espèce vivante, et l'homme n'y échappe pas. Bill Bryson nous le rappelle opportunément : « le désir de se reproduire, de disperser ses gènes, est l'impulsion la plus puissante dans la nature » (Bryson, p. 411, ma traduction). La compétition est une donnée évolutionniste tout aussi vitale. Chaque être humain se construisant son propre système mental, perceptif et cognitif, est en compétition avec les autres, tout en mesurant progressivement l'intérêt capital de la coopération, de l'échange et du partage. L'adaptation (comme produit de l'évolution) enfin nous permet d'optimiser nos conditions d'existence en termes de bien-être et de sécurité.

Les fictions que nous ingérons dès notre plus jeune âge activent en nous certaines de ces fonctions et préparent nos circuits neurocognitifs à faire face à des situations pour lesquelles nous sommes déjà programmés (sélections naturelle et sexuelle, par exemple), mais aussi pour celles auxquelles nous n'avons pas encore été confrontés (peurs du vide et de l'étranger, répulsion pour les serpents ou les araignées, par exemple), et qu'il faut vivre une première fois afin d'en activer le gène porteur. C'est ce que les évolutionnistes nomment la « théorie de l'alerte préventive » (Workman, p. 263). L'un des résultats les plus surprenants auxquels est parvenue la psychologie évolutionniste est, sur la base de multiples recherches, d'avoir décelé le rôle crucial que les fictions jouent mentalement pour les prises de décision dans le monde réel. En lisant des fictions, nous enregistrons, parfois inconsciemment, comment les personnages réagissent entre eux, sur diverses échelles de vérité et de mensonge, de courage et de lâcheté, de fidélité ou de trahison, d'amour ou de haine, d'intérêt ou d'indifférence, de compassion ou de jalousie et ainsi de suite, en couvrant toute la panoplie des émotions humaines. En écrivant des fictions, nous voulons avant tout partager avec d'autres lecteurs potentiels les histoires dans lesquelles sont médiatisées des sélections et des combinaisons de toute cette panoplie de sentiments et d'émotions. Au-delà des stratégies narratives conscientes chez l'auteur de la fiction existe aussi le désir de partage, de coopération, sans omettre le statut social que les lecteurs confèrent toujours aux créateurs de fictions, augmentant donc leur visibilité, satisfaisant du même coup leur soif de reconnaissance. Selon Geoffrey Miller, les indicateurs de l'aptitude et la propension à raconter des histoires de manière accomplie ou réussie servent de métafonctions mentales par rapport aux adaptations basiques de l'être humain dans son environnement naturel (*Mating Mind*, p. 105). Ils constituent une sorte de plus-value adaptative. De manière éminemment intuitive, le narrateur des *Cahiers Marcœur* pose la question implicite de la valeur adaptative des textes de fiction comme créateurs d'imaginaire : « Il n'est pas d'écrit qui ne soit littérature, puisque la littérature parle du seul monde vrai : l'imaginaire. » (Épisode 9.)

Dans un chapitre d'une grande limpidité, Brian Boyd explique dans *On the Origin of Stories* comment la fiction joue un rôle adaptatif pour l'être humain (chap. 13, «*Fiction as adaptation*», p. 188-208). Les fictions que nous lisons n'établissent pas en nous nos capacités interprétatives du monde qui nous entoure, car elles sont déjà engrammées dans notre génome, mais elles les améliorent, les ajustent, les raffinent pour mieux servir nos propres besoins. En découvrant les mondes parallèles de la fiction, envahis de situations extrêmes auxquelles nous ne prenons pas part, nous imaginons des aboutissements à des scénarios possibles, souvent en anticipant ce que l'histoire va nous révéler quelques pages ou quelques chapitres plus loin. Les fictions nous permettent de constamment affiner nos capacités cognitives. Qui d'entre nous aura besoin d'acquérir les compétences techniques, physiques, émotionnelles et décisionnelles nécessaires pour faire redescendre sur Terre une fusée défailante ou pour survivre sur une île déserte ? Or, en prenant connaissance de ces histoires, qu'elles soient véritables ou controuvées, nous apprenons à recomposer des éléments narratifs, à envisager des solutions, à voir des choses invisibles, à imaginer un ailleurs utopique ou futuriste, à ressentir les mêmes émotions que celles que les personnages expriment, bref nous sommes en train de transcender notre *hic et nunc*, et les conséquences de cette capacité mentale pour notre vie de tous les jours sont incalculables. Nous inférons des choses cachées, nous devinons des secrets, nous plaçons notre confiance ou notre méfiance en telle ou telle personne ou situation. En accomplissant toutes ces tâches uniquement mentales, nous augmentons nos chances de survie, et nous en faisons souvent profiter les autres, car l'altruisme aussi recouvre des buts adaptatifs.

C'est ici qu'intervient notamment ce que les évolutionnistes définissent comme la psychologie intuitive (*theory of mind*). Cette capacité, qui n'existe que chez les humains, nous permet d'inférer les pensées des autres, de tenter de deviner leurs motifs ou leurs désirs, pour mieux anticiper leurs réactions, éventuellement présumer des positions qu'ils ou elles prendront à notre égard. On conçoit aisément quels avantages tout individu, sauf à être autiste, peut tirer d'une telle aptitude. Si elle est appliquée à des fins de manipulation, de tromperie, voire de trahison, elle devient alors ce qu'on appelle une « intelligence machiavélique ».

On n'insistera jamais assez sur le rôle thérapeutique que revêtent les histoires racontées aux yeux de Martin Winckler. Dans son livre *Le Chœur des femmes* (2009), vu sous l'angle d'un parcours d'apprentissage, le Dr Karma fait sien ce principe. Il demande à son interne Jean Atwood si elle parvient à tout mémoriser d'un roman : « – Si le roman m'intéresse, oui. Mais je n'en lis pas souvent. Quand les histoires ne sont pas vraies, j'ai le sentiment de perdre mon temps. / – C'est pour ça que tu t'ennuies en consultation... a-t-il murmuré. » (CDF, p. 299.) Ce n'est donc pas la vérité d'une histoire qui compte, selon Karma, mais sa *narration*. Et il passe justement le plus clair de son temps à inculquer à son élève la transcendance de la signification de ce que les patientes viennent confier à leur praticien, pour tenter de déchiffrer les émotions qu'elles veulent transmettre, car ce sera le terrain où le soignant sera à même d'agir. Le Dr Karma la serine en lui posant presque toujours les mêmes questions, du moins au début : « Qu'est-ce qu'elle venait nous demander, cette femme ? » (CDF, p. 61). Et la réponse est rarement aussi simple qu'un changement de pilule, une pose de DIU (dispositif intra-utérin) ou une demande d'arrêt de contraception. Joël, le compagnon de Jean, psychologue clinicien, pousse d'un cran ce principe (évolutionniste). C'est dans les romans de grands écrivains tels que Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Barbara Cartland, « et aussi Miller, Bukowski, Updike, Roth, Irving » (CDF, p. 454) qu'il va puiser ses références pour essayer de comprendre la psychologie... des femmes !

*Légendes* (2002), un livre autobiographique qui concerne les dix-huit premières années d'existence de Marc Zaffran, pas encore Martin Winckler, offre diverses illustrations particulièrement probantes lorsqu'elles sont vues sous un angle évolutionniste. Sa soif pour les narrations en tous genres est telle que lorsqu'il raconte, trente ans après, son année scolaire passée aux États-Unis, il a conscience que la description de ce qu'il appelle son « *cosmos privé* » est en passe d'accéder au statut de fiction (LEG, p. 334). En déclarant que « chacun de nous peut énumérer les circonstances dans lesquelles il aurait pu disparaître, les désastres auxquels il croit avoir échappé » (LEG, p. 337), n'est-il pas en train de réaffirmer que nous construisons sans cesse des fictions autour de notre propre vie, dans le but de mieux la gérer, voire la protéger ?

Bien avant que Marc Zaffran s'investisse dans son double littéraire Martin Winckler, il s'invente un jour inopinément une identité anglaise, pour impressionner deux filles qu'il rencontre au cinéma (LEG, p. 239). Dès lors, il ne s'agit plus simplement de créer des fictions, mais d'y vivre de plain-pied.

Le titre (et assurément non l'histoire) de son recueil autobiographique est peut-être un écho à celui de l'écrivain de science-fiction Richard Matheson, *I Am Legend* (*Je suis une légende*, 1954), mentionné d'ailleurs dans le livre (LEG, p. 464). On est averti dès le «Préambule» que dans cet ouvrage la frontière entre le réel et le fictif y est plus que ténue. Mais ce qu'il faut remarquer, c'est que Martin Winckler applique à ce flou, probablement à son insu, des principes adaptatifs: «Les fictions qui constituent un individu coexistent toutes à un moment donné, mais elles ont sédimenté peu à peu et se replacent sans cesse.» (LEG, p. 19.) Plus loin, il renchérit en déclarant: «La fiction protège de l'affliction.» (LEG, p. 76.) Ou encore: «Qu'elle soit ou non le reflet d'un épisode réel, cette trop belle histoire n'en a pas moins une grande valeur à mes yeux: un garçon de huit ou neuf ans [qui a accompli une prouesse scolaire] entretient indubitablement un rapport privilégié avec la lecture, l'écriture et la transmission.» (LEG, p. 97.)

De manière prémonitoire, lors de son année américaine, le jeune Marc Zaffran suit un cours optionnel d'anthropologie qui le passionne (LEG, p. 384). Un autre événement scolaire lui en offre une nouvelle leçon. Il rédige de son propre chef une petite histoire au cours de laquelle une jeune femme tombe enceinte accidentellement. Il est à l'époque hors de question qu'elle se fasse avorter, pas plus qu'elle se marie avec le père de l'enfant, encore adolescent. Or celui-ci décide de se suicider pour que survive son enfant à naître, et que sa mère soit donc par compassion soutenue dans cette nouvelle circonstance dramatique. Au lieu d'analyser cette tragédie en termes d'une stricte morale puritaine, elle offre une interprétation évolutionniste beaucoup plus probante; le jeune homme s'est sacrifié pour que survivent ses gènes en son enfant, même s'il ne sera pas là pour le voir grandir (LEG, p. 392-393). Cette explication n'est pas manifestement envisagée par le rédacteur en chef du journal du lycée, qui refuse de la publier probablement parce que la seule raison morale est bafouée.

Martin Winckler se pose directement la question de la validité et de la légitimité de son écriture, et notamment de celle de cette reconstruction de souvenirs. «Est-ce que *Légendes* a sa place parmi les romans, les réflexions sur le soin, les manuels militants, les traductions et les essais sur les séries télévisées de "Martin Winckler" (qui, lui aussi, soit dit en passant, est une fiction)?» (LEG, p. 49.) Cette légitimité sera longue à venir, car pendant de nombreuses années (essentiellement les années 1980), Marc Zafran va abondamment écrire et même publier quelques textes en revue. Le déclencheur sera décrit dans le second ouvrage biographique, dans la suite de *Légendes*, cette fois-ci consacré à la figure du père : *Plumes d'Ange*. Mais ce sentiment refoulé touche aussi à la pratique médicale : quand Martin Winckler fait dire à Charly Lhombre que celui-ci se «sentai[t] aussi incompetent, aussi *illégitime* que le soir de [sa] première garde de porte, quinze ans plus tôt» (INV, p. 36), on entrevoit que le mot placé expressément en italique parle de lui autant que de son personnage.

La première fiction publiée de Martin Winckler est une nouvelle intitulée «Spectacle permanent». Après quelques révisions suggérées par les fondateurs et coanimateurs de la revue *Nouvelles Nouvelles*, Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, elle trouve enfin sa place dans le numéro 8 (automne 1987). Martin Winckler en décrit l'intrigue dans *Plumes d'Ange*, en insistant sur le fait qu'au travers de l'histoire d'un jeune passionné de cinéma qui cherche désespérément le regard et l'attention de l'ouvreuse dont il est tombé amoureux, sa symbolique principale réside dans le besoin d'être reconnu parce qu'on estime qu'on le mérite, principe qui rejoint les explications évolutionnistes qui précèdent<sup>2</sup>. Dans la nouvelle, le narrateur ne peut jamais voir le visage de Luciane de face, à cause du guichet derrière lequel elle vend les billets de cinéma. Elle, en revanche, ne voit guère que les mains des clients. Et c'est justement ses mains à lui que le jeune narrateur veut qu'elle reconnaisse. C'est comme si celui-ci lui criait sans relâche : «Regardez mes mains *qui écrivent!*» Le premier roman n'a pas encore paru mais cette première publication n'en revêt pas moins une grande importance : elle consacre notamment Claude Pujade-

---

2. Il est fait allusion à une histoire identique dans *Les Cahiers Marcœur*, épisode 31.

Renaud et Daniel Zimmermann comme les deux « parrains en écriture » de Martin Winckler (PLU, p. 480). Eux au moins, dans le sillage de son ancien professeur de français Raphaël Monticelli<sup>3</sup>, ont su reconnaître la valeur potentielle de ses mains. Martin Winckler ne manquera jamais, tout au long des livres à venir, de leur rendre hommage soit en dédicace soit en les transformant en personnages. Nous y reviendrons.

Une autre nouvelle de sa période adolescente raconte les hauts faits d'un certain « Axis », pseudonyme que Marc Zaffran s'était alors donné. « Toute l'histoire est composée autour du sentiment d'obligation, de devoir, et non de l'idée de destin. Et, une fois encore, je m'interroge : était-il naturel, à l'époque, pour un adolescent de quinze ou seize ans, d'imaginer ainsi qu'il devait *rechercher la femme idéale, la sauver et l'épouser* ? » (PLU, p. 361, les soulignés sont de lui.) Nous le verrons plus loin, cette soif d'héroïsme a tout à voir, non pas avec la recherche d'une compagne, mais avec le père, qu'il faut protéger inconsciemment, et qu'il ne faut surtout pas perdre.

Dans *L'un ou l'autre* (2009), le cinéaste Saul Weisman raconte comment il a créé le personnage de Matt Axis, « un *detective* américain qui revient sur les traces de son adolescence » (TW2, p. 134-135) quelque trente ans plus tard, à Tourmens. En revisitant la librairie qu'il fréquentait pendant sa jeunesse, il se trouve catapulté soudain dans le passé, qu'il espère alors rectifier afin que ne meure pas sa petite amie morte assassinée. On le voit, par ce jeu de miroirs (double/voyage dans le temps/héros américain), Martin Winckler surenchérit à nouveau sur le mythe du héros justicier. Après tout, un détective, c'est fait pour découvrir la vérité. Dans le roman suivant, *Deux pour tous*, lorsque le scénariste Jack Cutter rencontre Marker, mystérieux coscénariste avec qui il n'a travaillé que par courriel, il se rend dans le vieux Tourmens où celui-ci réside, à une adresse malaisée à trouver puisque le numéro 21 (qui n'est pas là où habite l'assassin, quoique...) n'est pas affiché dans la ruelle. Mais une hésitation est beaucoup plus parlante, celle

---

3. Transformé en Pascal Torricelli, professeur d'italien de Raphaël Marcœur dans *Les Cahiers Marcœur*, nom qui marie deux grands hommes de science du dix-septième siècle, les premiers à identifier et mesurer la pression atmosphérique (!).

de la rue du / des Merisiers (TW3, p. 196) car elle rappelle fortement celle de la rue du / des Chardon(s) qui bordait la demeure familiale des Zaffran à Pithiviers (LEG, p. 95).

### « CET HOMME EN KIT »

**Kit.** Substantif masculin. Ensemble de pièces détachées et de fournitures diverses, vendu avec un mode d'emploi permettant de monter soi-même, et de manière économique, un objet quelconque. (*Trésor de la Langue Française.*) « Cet homme en kit » est l'autre titre des *Cahiers Marcœur*. Dès août 1981, Marc Zaffran établit la liste des pièces détachées et fournitures diverses qui potentiellement permettrait de reconstruire ce prototype humanoïde légèrement inquiétant (PLU, p. 433). Il y est envisagé « la description de son autopsie par un médecin légiste ». Mais une rubrique indépendante attire l'attention : « Ce qui est laissé derrière lui d'écrit. Cahier / lettres / papiers officiels / déclarations / articles de journaux / déclarations d'impôts / ses ordonnances (il est médecin ?) / ses rédactions de quand il était en première, etc. » (Quand il était en première, son professeur de français était un certain Raphaël Monticelli.) En effet, la somme de ses écrits devait normalement constituer la substance d'un immense projet. Son double titre de travail, *Les Cahiers Marcœur / Cet homme en kit*, désigne bien le « roman du grand tout » (PLU, p. 450) à la rédaction duquel Marc Zaffran va consacrer la quasi-totalité des années 1980. Ce devait être sa « Vie mode d'emploi », un projet titanesque, à la structure compliquée, développant six itinéraires parallèles suivis par six personnages en quête d'auteur, sur le modèle du roman de Perec en six parties. À la toute fin est décodé l'acronyme du *Manuscrit CHEK* dont il est question partout : il désigne justement « Cet Homme En Kit » (épisode 53).

Le rapprochement avec la célèbre pièce de théâtre de Luigi Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), n'est pas tant, on l'aura deviné, une inspiration heureuse qu'un mode opératoire d'une absolue congruité entre tous les inventeurs de fiction, que décrit élégamment Pirandello dans une longue préface à sa

pièce : « Créatures de mon esprit, ces six personnages vivaient déjà d'une vie qui leur était propre et qui n'était plus mienne, d'une vie qu'il n'était plus en mon pouvoir de leur refuser. » (Pirandello, p. 14.)

Le kit fait une référence directe au puzzle, dont le « Préambule » de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec décrit abondamment l'art et les diverses techniques de fabrication. On se souvient que dans ce roman le génial fabricant de puzzles n'est autre que Gaspard Winckler, mais on ignorera toujours le motif de cette mystérieuse vengeance qu'il aura ourdie à l'encontre de Bartlebooth, son non moins génial commanditaire, sans en savourer toutefois le fruit car il mourra deux ans avant lui. La métaphore du puzzle est l'un des éléments constitutifs du roman monumental de Perec ; elle renvoie à l'inlassable recomposition d'un agencement de pièces que Gaspard Winckler va volontairement rendre de plus en plus retors, jusqu'à faire mourir Bartlebooth alors qu'il est en train de brandir la dernière pièce manquante, mais qui ne s'insère nulle part. Ce concept de puzzle convient parfaitement à la reconstruction du « je » écrivant, Zaffran/Winckler/Marcœur, reconnue comme enfin complète à la toute fin de *Plumes d'Ange* (p. 512). Si Martin Winckler rend abondamment hommage à Georges Perec çà et là dans son œuvre, c'est dans l'ouvrage précité que l'on peut recomposer avec précision une généalogie qui place ce dernier peut-être comme modèle à suivre mais surtout comme déclencheur de l'œuvre littéraire de Martin Winckler.

Le premier intertexte substantiel avec l'œuvre de Perec se situe au début de *Plumes d'Ange* (p. 46) : Martin Winckler vient de rapporter un rêve de son propre père, Ange Zaffran, fait en 1940, dans lequel apparaît la figure protectrice de son père à lui, Mardochée, mort à la guerre précédente. Puis il cite tout le début de la partie intitulée « Le départ » (*W*, p. 76-77), où Perec raconte comment sa mère l'a accompagné à la gare de Lyon à Paris pour que le jeune Georges puisse rejoindre un convoi de la Croix-Rouge en direction de Grenoble et, grâce à cette évasion, avoir la vie sauve. La citation s'arrête aux mentions de « fils de tué » et « orphelin de guerre » qui dès lors s'appliquent autant à l'enfant de six ans dont le père est mort le 16 juin 1940, six jours avant l'Armistice, qu'à Ange Zaffran, lui aussi « orphelin de guerre ». Mais on sait que le souvenir de Georges Perec relate le dernier jour où il

verra sa mère qui, déportée à Auschwitz le 11 février 1943, partagera l'abominable sort de millions de Juifs et demeurera, comme Mardochee Zaffran, sans sépulture. La mère de Perec, elle, pensait naïvement que puisque son mari, Icek Peretz, Juif polonais, venait de « mourir pour la France », les autorités accorderaient à sa famille une protection spéciale contre les nazis. C'était, hélas, sous-estimer l'antisémitisme latent de nombreux Français pendant l'Occupation, et virulent sous le gouvernement de Vichy. Dans *Le Mystère Marcœur*, une page blanche reproduit exactement celle de *W ou le souvenir d'enfance*, marquée en son centre de trois points de suspension entre parenthèses, qui met en ellipse le voyage vers l'île de W, où se situe un camp de la mort (*W*, p. 85). Dans *Le Mystère Marcœur*, une construction identique se retrouve étrangement à la page 43<sup>4</sup>, autre nombre fétiche de Perec (avec 11) car il renvoie à l'année de la disparition de sa mère. La séparation brutale des individus d'une même famille, d'une même communauté, d'un même peuple est toujours le fait de « l'histoire avec sa grande hache » (PLU, p. 254), expression magnifiquement ironique de la plume de Perec (*W*, p. 13), que Martin Winckler n'hésite pas à reprendre à son compte. Cette page-ellipse réapparaît même dans *Les Trois Médecins*, pour exprimer en creux la mort de Charlotte, l'amante de Bruno Sachs (LTM, p. 455).

On peut reconstruire une sorte de généalogie perecquienne de l'écriture chez Marc Zaffran, en sept étapes, car tout commence vraiment au moment où il croise l'œuvre de Georges Perec.

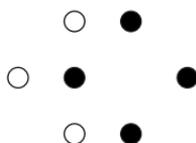
1. 1978, dans une librairie de Tours. Marc Zaffran tourne autour d'un nouveau livre publié par un écrivain au nom d'allure bretonne. C'est *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.
2. Début des années 1980. Élaboration et écriture d'un roman aux dimensions colossales, *Les Cahiers Marcœur*, traçant les itinéraires de six personnages dont les prénoms forment une suite alphabétique : Abel, Bruno, Charly, Daniel, Emmanuel et Frédéric, et dont les noms varient tous phonétiquement sur [saks], respectivement Saks, Sachs, Sacks, Zaks, Zachs, Sax. En prononçant à l'anglaise, cela donne presque une déclinaison

---

4. L'auteur m'a affirmé que cela a été fortuit. Ce n'en est pas moins troublant.

sur [six/sex/sax]. « La structure très élaborée – une cinquantaine de chapitres alternant les six destins selon des permutations complexes – est évidemment conçue sous l’influence de *La Vie mode d’emploi*, que je lis et relis régulièrement depuis trois ans. » (PLU, p. 421.)

3. 9 novembre 1982. Soutenance de sa thèse de doctorat de médecine, dédiée à ses parents alors présents, mais aussi « À la mémoire du docteur Bernard Dinteville » (PLU, p. 450). Le jury savait-il que ce docteur n’a d’autre existence que fictive, puisqu’il séjourne au 11, rue Simon-Crubellier, dans l’immeuble qui sert de foyer à toutes les histoires racontées dans *La Vie mode d’emploi* ?
4. Mai 1983. Première lettre écrite à Paul Otchakovsky-Laurens, qui vient de créer l’année précédente les éditions P.O.L en adoptant comme marque distinctive au bas du premier plat de couverture le « ko », position de sept pierres du jeu de Go (quatre noires, trois blanches) qui représente l’éternité : aucun des joueurs ne peut s’extraire de cette impasse, car le seul coup possible, placer une pierre blanche au centre du losange noir pour prendre la noire de l’angle gauche, ne fait que reproduire indéfiniment la figure :



Il s’agit d’un hommage à Perec qui s’est éteint en mars 1982, lui-même grand adepte de ce jeu, et qui mentionnait cette figure du Go dans *La Vie mode d’emploi*. Incidemment, les deux lettres « ko » sont aussi inscrites au cœur du nom de l’éditeur.

5. 1986. « J’ai troqué “Marc Winckler” contre “Martin Winckler” » (PLU, p. 480). Dans son adolescence, Marc Zaffran passait ses étés à Londres avec son jeune frère. Chez M. et Mme Elias, leurs hôtes anglais, en 1966 ou 1967, on s’était mis à l’appeler Martin de manière durable (LEG, p. 200), prononcé à l’anglaise évidemment. Avec l’abandon de son prénom d’état civil, le pseudonyme appartient désormais à l’univers de la fiction à part entière.

6. Fin du printemps 1988. Dernière main au manuscrit de *La Vacation*, que Martin Winckler envoie en premier à ses « parents écrivains », Daniel Zimmermann et Claude Pujade-Renaud, qui avaient deux ans auparavant fait paraître dans leur revue *Nouvelles Nouvelles* sa première fiction : « Spectacle permanent » (PLU, p. 482). En évoquant le contenu de son premier roman, l'écrivain fait un clin d'œil à l'Oulipo (donc à Perec) en s'appropriant l'une des devises du groupe : « Bref, je construis le labyrinthe dont je me propose de sortir. » (PLU, p. 482.)
7. Septembre 1988. Martin Winckler est à la recherche d'un éditeur pour *La Vacation*. Il songe d'abord à envoyer son manuscrit à Maurice Nadeau, l'éditeur de *W ou le souvenir d'enfance*, de Perec. Il se ravise et l'envoie à Paul Otchakovsky-Laurens : « Je m'entends dire tout haut : "Le Maurice Nadeau d'aujourd'hui, c'est lui". » (PLU, p. 484.) Dix jours plus tard, il apprend que ce dernier publiera son livre.

Pour comprendre tout à fait comment s'opère la révélation qu'a représentée la prise de contact de Marc Zaffran avec l'œuvre de Perec, il faut relire le passage suivant, qu'il est superflu de paraphraser :

Je ne sais pas quand ça se passe, mais c'est forcément en 1978, sans doute en août ou en septembre. 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 je n'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<sup>5</sup> (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

---

5. « Ce sont pourtant des choses qui se font. » *Les Cahiers Marcœur*, épisode 9.

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. Je suis convaincu que le nom de l'auteur, Perec, est d'origine bretonne. L'épigraphe tirée de *Michel Strogoff* (« Regarde de tous tes yeux, regarde ») me fait pouffer. 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. (PLU, p. 402.)

Dans « The name of the game » (PLU, p. 218-223), Martin Winckler s'émerveille des préférences littéraires de Perec que ce dernier énumère dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner (Agatha Christie, Jules Verne, Gaston Leroux, Luc Bradfer [personnage de BD]). Cela a anéanti une fois pour toutes chez le jeune Marc Zaffran l'obligation d'avoir à se frotter aux classiques pour enfin oser prendre à son tour la plume, comme avant lui Perec. « C'était le genre d'écrivain que je voulais être, si j'en étais capable. J'ai dit merde à Balzac, à Stendhal [Perec, non], à Proust, à Flaubert et à leurs zélateurs. » (PLU, p. 219.)

Il ne s'agit bien entendu pas de faire de Martin Winckler un émule de Georges Perec. Chacun possède son propre projet d'écriture, son propre style, ses goûts et dégoûts qui définissent son caractère et orientent ses choix de fictions. Pourtant, sans résoudre leurs points de convergence à une seule judéité problématique : Perec en tant que fils de Juifs polonais, Zaffran comme fils de Juifs d'Algérie, tous deux encodés par l'exode et l'errance de leur famille, force est de constater qu'entre ces deux écrivains plusieurs cordes vibrent à l'unisson. « Au départ, tout semble simple : je voulais écrire, et j'ai écrit. À force d'écrire, je suis devenu écrivain, pour moi seul, d'abord, longtemps, pour les autres, aujourd'hui. » Cet aveu, presque naïf, de Georges Perec (*Je suis né*, p. 71) pourrait aisément être revendiqué par Martin Winckler. De son côté, ce dernier avoue : « J'écris depuis longtemps, mais je n'ai jamais vraiment eu de "grand projet" littéraire. J'écrivais, un point c'est tout. Texte après texte. » (SOI, p. 9.) Autant dire, chez l'un et l'autre, la même chose.

Ce qu'il s'agit de voir ici, ce n'est pas tant l'aspiration de la part de Martin Winckler à prendre la place laissée vacante par Georges Perec (il se met à écrire frénétiquement à l'époque de la mort de ce dernier) que de comprendre à quel point Perec a enfin *autorisé* l'écriture de fiction de Martin Winckler. Pendant longtemps celui-ci n'est guère conforté dans cette activité. Conformément aux vœux de son père, il sera médecin : il lui doit tant qu'il ne peut le trahir. Sa mère Nelly est aussi complice de ce pacte tacite. Écrire, pour les parents, est une sorte de non-activité. Il y a plus. Pendant longtemps, le jeune Marc Zaffran se sent écrasé par le poids des siècles de belles-lettres qui l'ont précédé, comme s'il devait en maîtriser la substance avant d'oser prendre la plume. Avant de découvrir *La Vie mode d'emploi*, d'en être bouleversé au point de relire cette œuvre à plus soif, Marc Zaffran ne croyait pas que l'on pût devenir écrivain sans avoir lu et appris Balzac, Flaubert et Proust. Il ne croyait guère possible qu'avec un bagage littéraire, voire paralittéraire, fait de bandes dessinées, de science-fiction et autres romans d'aventures l'on eût le droit de se prétendre écrivain. Georges Perec lui avait montré qu'il avait tort, et que lui aussi avait le droit et la légitimité d'accéder à la littérature telle qu'il voulait l'écrire. Perec n'était donc pas tant un modèle à imiter qu'un modèle à suivre : il lui tendait une clé lui permettant d'ouvrir enfin une porte qui jusque-là était demeurée résolument close.

Curieusement, lorsque Martin Winckler évoque sa petite enfance algérienne dans les soixante-dix premières pages de *Légendes*, il parle souvent à la troisième personne du garçonnet qu'il était. Cette mise à distance vient probablement du fait que ses souvenirs de cette époque sont flous, voire rendus tels par la douleur familiale qui, depuis la mort absurde de son grand-père à la guerre, va bientôt se poursuivre dans l'exil précipité de toute la famille hors d'Algérie. Or avant d'arriver enfin en France, il y aura en 1961 un séjour d'à peine un an en Israël, promesse d'un retour d'exode que connaîtra une génération entière de Juifs du monde entier. Les souvenirs du jeune Marc Zaffran, là encore, demeurent très laconiques : « Israël, pour moi, ça n'est pas vraiment un lieu de vie, mais une zone de transit, je ne sais plus comment nous sommes arrivés là et je ne crois pas avoir jamais entendu mes parents me le raconter. » (PLU, p. 281.) Ce lieu de transit semble devenu dans son

imaginaire une fiction réaliste, tout comme celle que Perec est allé reconstruire à Ellis Island, îlot d'émigration mythique, à la pointe sud de Manhattan, par lequel ont transité entre 1892 et 1924 plus de seize millions de personnes venues surtout d'Europe. Ce que Perec est allé y rechercher, avec son ami Robert Bober qui en fit un film très émouvant, *Récits d'Ellis Island* (INA, 1980), c'est à la fois la découverte d'une sorte de non-lieu de l'Histoire de l'humanité, et par là même un autre destin que sa famille aurait pu connaître si elle était venue s'établir aux États-Unis au lieu de rester en France. Ici encore, ces reconstructions fictives deviennent de puissants moteurs d'existence, et de survie.

Les notes, les lignes irrégulières, les paroles assourdis  
reposaient devant toi sur la table comme les pièces d'un  
puzzle dont tu ne connaissais pas la figure finale, comme les  
éléments disparates d'un kit auquel manquait le schéma de  
montage. (VAC, p. 77.)

Les clins d'œil ou allusions à Perec ne manquent pas dans l'œuvre entière de Martin Winckler, y compris, de manière plus inattendue, dans ses romans médico-policiers. Citons par exemple deux occurrences dans *Deux pour tous*. Un gadget intégré au passeport de René/e Twain, personnage fantastique car entité duelle interchangeable à l'intérieur du même corps, fait apparaître à volonté la finale féminine de son prénom, ce qui est jugé «très perecquien» par un personnage (TW3, p. 125). De manière encore plus ostensible, on trouve «une petite fille [qui] mord dans le coin d'un petit-beurre Lu» (TW3, p. 187). Mais les allusions sont encore plus puissantes lorsqu'elles balisent le parcours biographique. Ainsi du nouveau départ, après l'Algérie, d'Israël cette fois, pour la France (La Bourboule), appelé «Le Voyage d'hiver» dans *Légendes* (p. 83), exactement comme la nouvelle de Georges Perec qui allait à son insu générer une suite *ad libitum* à l'Oulipo sous des titres parodiques. Le maire Esterhazy, crapule sans scrupule que nous allons bientôt rencontrer dans la série policière, est tout de même capable d'une réflexion toute perecquienne. Il s'adresse à René Twain à qui il songe à confier une enquête sur un mystérieux «terroriste» réparateur d'ascenseurs : «Aujourd'hui j'ai besoin d'un enquêteur indépendant et... incorruptible. De quelqu'un qui sache reconstituer un puzzle à partir de pièces qui semblent bien n'avoir

rien à faire ensemble.» (TW2, p. 113.) Certes, la thématique du puzzle appartient à tout le monde, mais devant son insistance dans l'œuvre à l'étude, elle oblige à remonter à Perec, le grand maître d'œuvre de *La Vie mode d'emploi*.

De fait, lorsque ce dernier est transposé en un avocat asthmatique, personnage périphérique de *La Maladie de Sachs*, son nom est précédé du titre obligé des hommes de loi, en tant que « maître » Perrec'h, et cela ne saurait passer inaperçu. Le maître ne désigne pas que le notaire ou l'avocat.

## RAPHAËL MARCŒUR

Qui est ce personnage dont le nom est mentionné dans les titres de ce fameux roman expérimental, *Les Cahiers Marcœur* (inédit), et d'un mince opuscule publié en 2001, *Le Mystère Marcœur* ? Il apparaît comme un insaisissable écrivain qui ne cesse d'écrire partout où il se trouve, sur toutes sortes de supports, mais principalement des cahiers qu'il abandonne systématiquement une fois remplis. Il est « poursuivi » par un certain Jérôme Cinoche qui, fasciné par ce rédacteur compulsif, a décidé de recomposer le grand œuvre de Raphaël Marcœur sous le titre *Les Cahiers Marcœur*. Arrêtons-nous un instant sur ces deux patronymes. Le premier fait inmanquablement penser à Albert Cinoc de *La Vie mode d'emploi* (chap. LX, « Cinoc, I »). Le Cinoc de Perec occupe sa retraite à supprimer de chaque nouvelle édition des dictionnaires Larousse les termes ou les sens tombés en désuétude. Ce Juif polonais s'est donc auto-proclamé « tueur de mots », ce qui n'est pas anodin quand on le rapproche du Cinoche qui nous occupe. Non seulement il raye des mots, mais il compile en même temps un dictionnaire des mots oubliés. Le clin d'œil à Perec est assez appuyé, car en outre le personnage de Marcœur a quelque chose de Bartlebooth : passer toute sa vie à composer une œuvre immense pour ensuite en abandonner systématiquement chaque pièce individuelle. Le nom de Marcœur quant à lui génère une série paronymique plus ou moins inévitable : marqueur, Marc cœur, par cœur... Bruno Sachs proposait naguère une étymologie plus cryptique : selon lui, Marcœur aurait pris comme pseudonyme la francisation de son

ancien ami Marc Hart (*heart*, cœur – CRM, épisode 41). Son prénom suggère assurément un hommage au vénéré Raphaël Monticelli, enseignant-découvreur des talents scripturaux du jeune Marc Zaffran. Quoi qu'il en soit, Marcœur est pour l'œuvre de Martin Winckler une sorte de figure tutélaire, un repère stable, un point fixe dans son imaginaire foisonnant, une référence que ce dernier cite parfois même comme s'il s'agissait d'une personne réelle. Ainsi pour clore sa préface à la réédition des *Hommes en blanc* d'André Soubiran (t. I, p. 10) : « Un grand livre ne rend pas toujours heureux, mais il rend meilleur (Raphaël Marcœur). » Ainsi encore en exergue à un chapitre de *Plumes d'Ange* : « Le mythe est un parasite obstiné qui s'ingénie à retisser les trous du réel. » (« Checklist », PLU, p. 23.)

La préface au *Mystère Marcœur*, de la main de Martin Winckler, nous donne des éléments indispensables à la compréhension de ce projet, qui, parti d'un « monstre » de 750 feuillets tapés à simple interligne, a accouché en l'occurrence d'une souris (d'ordinateur ?), mais a surtout généré une vaste matrice narrative de laquelle allaient pouvoir naître les romans successifs, ainsi que leurs protagonistes. Six personnages y sont créés, assez identiques, comme leur nom de famille paronymique : Abel Zax<sup>6</sup>, Bruno Sachs, Charly Sacks, Daniel Zachs, Emmanuel Zacks et Frédéric Sax. Cette série s'augmente de Jérôme Cinoche et Raphaël Marcœur, le premier étant un écrivain « tari », le second un créateur proluxe. Quant aux six premiers, « six "possibles" d'un même individu », ils évoluent tous à Tourmens et se croisent dans la rue sans jamais se connaître (PLU, p. 217).

Un prière d'insérer des *Cahiers Marcœur* propose une charade qui place ce personnage comme le septième des six précédents, mais surtout Martin Winckler comme son tout :

Mon premier remue faiblement.

Mon deuxième ne soigne pas encore son style.

Mon troisième navigue à vue.

Mon quatrième en sort.

---

6. « Saks » dans *Les Cahiers Marcœur* (épisode 3), où les orthographes des six noms flottent parfois entre elles.

Mon cinquième bricole pendant ses pannes.

Mon sixième sombre.

Quant à mon septième, ce Marcœur dont Cinoche vient nous faire une montagne, celui qui couvre Tourmens de ses graffiti, de ses signes, de ses écrits, il est déjà passé. On peut le suivre à trace.

Et mon tout, qui n'est pas encore un homme, tente du moins de devenir un livre. (Épisode 30.)

Raphaël Marcœur représente l'archétype du personnage qui vit autant dans la création frénétique que dans la perte et la dérélition. Il ne fait qu'écrire mais n'a aucun souci de la postérité de ce qu'il a rédigé. Il est capable de noircir des milliers de feuillets mais les sème à tout vent comme la souffleuse des anciennes couvertures du *Petit Larousse*. Une métaphore prégnante revient deux fois, celle des feuilles couvertes d'encre comparées aux cellules mortes de la peau (MYS, p. 63, 93). On est dans une sorte de deuil de l'écriture, enfant mort-né de l'imagination débordante d'un écrivain en marge de la société. Rappelons que, bientôt, ce sera la naissance officielle de l'écrivain Martin Winckler par le biais de l'avortement (*La Vacation*, 1989). Un exergue signé Raphaël Marcœur déconcerte vers la fin de *La Maladie de Sachs* : « Et quand tout sera fini, je vivrai. » (MDS, p. 585.) Jérôme Cinoche expliquait inlassablement à quel point vie et écriture se confondaient chez ce personnage évanescent. Sa manière de concevoir l'écriture comme une activité infinie ne correspond pas à cette profession de foi ; hors du contexte de ses origines, Raphaël Marcœur aurait pu évoluer vers une sorte d'ascèse. Une autre épigraphe à *Légendes*, le premier des deux recueils intimes, est plus conforme au personnage : « Tout est vrai, puisque je l'invente. / Tout est faux, puisque je l'écris. » (LEG, p. 9.) Cette citation extraite du *Mystère Marcœur* a pourtant subi une légère déformation par rapport à l'originale : « Tout est vrai, puisque j'invente ; tout est faux puisque j'écris. » (MYS, p. 92.) Le rajout du pronom objet dans les deux syntagmes leur donne une dimension davantage abstraite : à la limite, on pourrait les extrapoler comme voulant dire « j'invente le vrai et j'écris le faux », ce qui reviendrait à peu près au même. Une autre explication se trouve dans *Plumes d'Ange* à propos de ce singulier bonhomme, « qui ne vivait pas mais écrivait tout le temps » (PLU, p. 217).

Un avatar américanisé de ce boulimique de l'écriture réapparaît à la charnière des tomes 2 et 3 de la trilogie Twain, c'est Raphaël Marker, le scénariste de la série Twain. Il est en panne au début du troisième tome, ou devrions-nous dire de la troisième saison. Mais son paragon n'est pas très loin puisque y est faite une allusion directe au *Mystère Marcœur* : « Quand Elle m'a apporté le projet, ça s'appelait *Le Mystère Marcœur*, et les personnages s'appelaient René et Renée Marcœur. Quand Elle est morte, Marker les a rebaptisés Twain et a changé le titre. » (TW3, p. 74.) Marker est perçu comme « un auteur aux deux visages » (TW3, p. 117). Et pour cause. Jack Cutter, alias « Jacky », son coscénariste, admet volontiers que « ce qu'on écrit transpose souvent ce que l'on a vécu, réellement ou intérieurement » (TW3, p. 144). Cutter, celui qui « coupe », se fait ici le porte-parole de l'écrivain « en panne » qu'il est censé faire redémarrer.

Il existe une sorte de modèle antérieur d'un tel personnage capable de franchir les niveaux narratifs ou de se jouer de la distinction auteur/narrateur, dans *Les Enfants du limon* de Raymond Queneau (1938). Cela se passe au moment où Chambernac décide de laisser tomber sa recherche sur les fous littéraires et de ne pas donner suite à son intention initiale de publier son *Encyclopédie des sciences inexactes*. Le roman se termine par une curieuse rencontre entre celui-ci et « un binoclard d'une trentaine d'années », habitué des bureaux de la NRF, et qui manifeste un vif intérêt pour les travaux de Chambernac. Il lui rétorque :

– Vrai ? Je ne sais pas qui vous êtes mais vous allez voir comment je suis. Si ce manuscrit présente le moindre intérêt pour vous, je vous le donne. Vous en ferez l'usage qu'il vous plaira. Je m'en désintéresse complètement<sup>7</sup>.

Et l'on apprendra que ce lecteur inattendu se nomme « monsieur Queneau ». La fin du *Mystère Marcœur* offre un étrange écho à cette situation, et de surcroît un parallèle entre Chambernac – Queneau et Marcœur – Winckler : « Qu'est-ce que je pouvais apporter à un projet que je croyais avoir abandonné – ou, du moins, dépassé. / J'ai d'abord eu envie de leur dire [aux quatre

---

7. *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 910.

lecteurs bien réels des Cahiers] : "Débrouillez-vous, choisissez ; ce machin ne m'appartient plus". » (MYS, p. 124.) Embarras et débarras tout à la fois, les « Cahiers Marcœur » rassemblent le travail d'une dizaine d'années d'écriture, mais s'avère inexploitable en l'état. Or Martin Winckler, loin de faire comme Raphaël Marcœur, ne s'est non seulement pas dessaisi de cette masse de manuscrits, mais l'a soigneusement répertoriée. Pour mieux la sauvegarder. Il est clair qu'il s'agit du socle fondateur de son œuvre, du terreau sur lequel proliféreront bientôt toutes ses fictions. Il n'est pas anodin non plus de remarquer que *Le Mystère Marcœur* sort après la publication de ses deux premiers romans (*La Vacation*, *La Maladie de Sachs*), et juste avant celle de ses deux grands livres de souvenirs familiaux (*Légendes*, *Plumes d'Ange*). Pris entre le désir de fiction et celui de la mise en ordre de ses souvenirs personnels (enfance, adolescence, éducation, lectures, rapports familiaux, notamment avec son père), cet opuscule de dimension modeste marque d'une pierre blanche un blocage narratif, l'impossibilité pour cet écrivain de revenir sur les traces de son écriture antérieure. La volonté d'en finir une fois pour toutes avec le passé, comme pour Raphaël Marcœur. Œuvre inédite et laissée en plan, *Les Cahiers Marcœur* sont cependant accessibles en ligne sur le site de l'écrivain, à l'instigation d'étudiants de l'Université du Maine qui avaient apprécié *Le Mystère Marcœur* au point de suggérer à son auteur de les rendre intégralement disponibles à tous. Leur lecture enrichit notre appréciation de l'œuvre en devenir, permet de mieux tisser les fils de cette œuvre en gestation.

Malgré le côté touffu des *Cahiers Marcœur*, on y distingue plusieurs constantes. Tout d'abord, les six hypostases du même personnage ont de nombreux points communs, en premier lieu la médecine. Cependant, si Bruno, qui, étonnamment, se montre plus aguerri que son futur modèle, et Emmanuel sont médecins, Charly et Daniel ont, eux, échoué au concours d'internat, tandis qu'Abel et Frédéric ont suivi d'autres trajectoires.

Bruno Sachs se montre déjà passablement névrosé, impuissant devant la souffrance du monde ; il s'exprime néanmoins à la première personne et se confie volontiers à Pauline, sa compagne. On sait que ce processus d'ouverture de soi sera long à mûrir dans *La Maladie de Sachs*. Les six personnages en question écrivent

tous, à leur manière, et l'on comprend que c'est pour eux une activité vitale. Dans leur vie amoureuse, ils représentent divers types : du grand séducteur qui comptabilise ses conquêtes (Frédéric) au grand timide d'une touchante maladresse (Daniel). Mais l'histoire tourne en rond, n'arrive pas à déterminer sa trajectoire. On piétine dans la révolte, on aspire à la rébellion. Pourtant, rien ne se passe. On se parle beaucoup, on ne s'écoute pas vraiment. On demande l'attention des autres, mais on ne s'en soucie pas. On veut se montrer, mais on se cache. On veut écrire un livre, mais on affecte de ne pas le faire par excès de pudeur, ou de modestie. Ce formidable paradoxe éparpille l'attention du lecteur. On hésite à suivre ces chemins qui sont autant d'impasses, de culs-de-sac. *Les Cahiers Marcœur* ne parviennent pas à transcender le stade matriciel : embryon démesuré d'une œuvre en mal d'être, écriture boulimique mort-née, qui pourtant va permettre la véritable naissance de l'œuvre à venir.

La psychologie évolutionniste a identifié la théorie de la Reine Rouge, selon laquelle «les parasites entrent dans une bataille évolutive continue ou "course aux armements" avec leurs hôtes» (Workman, p. 61). Cette découverte confirme les avantages de la reproduction sexuée, sur l'asexuée, qui permet à chaque nouvelle génération de mieux s'adapter à son environnement. La Reine Rouge est un personnage d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Celle-ci s'agite et court dans tous les sens mais ne va nulle part, et lorsque Alice essaie de faire de même à son côté, elle court également sur place, car c'est ainsi dans l'univers de la Reine Rouge. Cette heureuse métaphore s'applique également ici : *Les Cahiers Marcœur* sont à l'œuvre de Martin Winckler ce que la Reine Rouge représente par rapport à l'évolution : un surplace apparent mais qui en fait construit un système immunitaire qui permettra la naissance effective des romans à venir, rejets sains et indépendants de cette matrice quasi monstrueuse. Dans ces centaines de pages où les dialogues abondent mais tournent à vide, il n'est question que de l'écriture, souvent mise en abyme : la principale étant fondée sur le schéma de l'écrivain insaisissable (Marcœur) poursuivi par un autre écrivain qui a cessé d'écrire (Cinoche). D'autres sont plus ponctuelles, comme la description minutieuse d'un logiciel à écrire des histoires : *Synopfiction* (épisode 36), la

lecture des *Cahiers Marcœur* par Bruno, personnage de l'histoire qu'il est en train de lire (épisode 41), l'évocation d'une nouvelle, *Manqué*, «l'histoire d'un écrivain sans arrêt refusé par ses éditeurs» (épisode 49), ou encore le fameux *manuscrit CHEK*, «un roman dans lequel sept personnages écrivent chacun un roman mettant en scène les six autres» (épisode 52). Par-delà l'écriture, c'est son impossibilité à naître qui se diffuse dans le livre entier. La narration est parcourue d'impuissance à écrire, du «pourquoi écrire?» tout en concédant la part belle au remplissage vertigineux des pages, qui ne cessent de bâtir des hypothèses, des potentialités, des listes à remplir, des cahiers des charges avortés. *Le Mystère Marcœur* offre un synopsis détaillé des *Cahiers Marcœur* en se concentrant sur le personnage qui figure dans le titre. C'en est la quintessence, l'absolu de sa signification.

Le récit du *Mystère Marcœur* est encadré de deux monogrammes datés qui confirment un passage univoque à la fiction. La «Préface» s'ouvre sur «Le Mans, le 8 février 2001» (MYS, p. 9), tandis que le livre se ferme sur «Tourmens, le 9 février 2001» (MYS, p. 125). Martin Winckler s'ingénie à brouiller les pistes, en tissant des fils invisibles entre la réalité et la fiction. Il l'explique dans *Légendes*: «Depuis 1979 ou 1980, je séjourne aussi périodiquement, sans domicile fixe, dans une ville imaginaire que j'ai baptisée Tourmens.» (LEG, p. 21.) Comment s'appelle le fleuve qui traverse ce lieu fantasmé? La Tourmente. On se plaît à croire qu'il ne doit pas toujours faire bon être ballotté par ses flots. Dans *Les Trois Médecins*, le roman de la formation de Bruno Sachs, la suggestion du plongeon fatal dans la tourmente, ou la Tourmente, revient pas moins de trois fois dans la narration (LTM, p. 130, 365, 445).

*Le Mystère Marcœur* est dédié à deux figures tutélaires: Georges Perec et Raphaël Monticelli. La première va de soi de par le choix du pseudonyme, nous y reviendrons. La seconde mentionne son professeur de français en première au lycée de Pithiviers. C'est lui qui fut le premier lecteur à le prendre au sérieux, et à l'encourager dans cette voie. Professeur militant pour l'amour de la littérature, il a bien sûr servi de repère, ou de re-père, pour l'écrivain en herbe (LEG, p. 289-294). C'est lui qui, parce qu'il a aimé *Les Cahiers Marcœur*, suggère à Martin Winckler d'en publier un condensé. Il

lui propose L'Amourier, petit éditeur de l'arrière-pays niçois, qui l'enrichira d'illustrations de Marcel Alocco. C'est ainsi que paraîtra *Le Mystère Marcœur*.

De manière étonnante, en consultant des photos de son père datant des années 1930, Martin Winckler tombe sur l'une d'entre elles où « il ressemble terriblement à Raphaël Monticelli » (PLU, p. 239). Toutefois, c'est bientôt Perec qui sera son repère littéraire, son phare absolu, modèle inatteignable et inimitable mais ô combien inducteur, justifiant sans ambages le fameux palindrome devenu quasi mythique à l'Oulipo : « Ce repère, Perec ».

On se souvient que Perec a expressément formulé son intention d'originalité absolue dans son œuvre de fiction :

Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborée dans un livre précédent.

Cette versatilité systématique a plusieurs fois dérouté certains critiques soucieux de retrouver d'un livre à l'autre la « patte » de l'écrivain; et sans doute a-t-elle décontenancé quelques-uns de mes lecteurs. Elle m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes. (*Penser/Classer*, p. 9.)

Le Winckler de Perec est tout d'abord faussaire, peintre et joaillier de talent, assassin malgré lui de son commanditaire dans « Le Condottiere » (roman de jeunesse resté inédit). Il devient ensuite un enfant sourd-muet qui disparaît dans le naufrage du *Sylvandre* au large de la Terre de Feu, et puis un adulte incrédule qui commence à douter de sa réelle identité, dans *W ou le souvenir d'enfance*. C'est enfin l'artiste qui fabrique les cinq cents puzzles commandés par Bartlebooth, contre qui il ourdit une mystérieuse vengeance, dans *La Vie mode d'emploi* (VME). Mais au-delà des quatre visages de ce fameux personnage créé par Georges Perec, qui est au juste Gaspard Winckler ? Dès le début du « Condottiere », il est marqué par un conflit entre l'usurpation et l'authenticité. Peintre virtuose, il relève le défi de reproduire le tableau le plus

cher de l'histoire des faux, en s'inspirant du regard autoritaire du *Condottiere* d'Antonello da Messina (1475). Que le tableau en question soit un portrait n'est pas négligeable en soi, mais c'est surtout le type d'homme représenté qui prend toute sa valeur : mercenaire, aventurier sans scrupule, meneur d'hommes au regard hautain et assuré. L'exact opposé du jeune Percec, et de Marc Zaffran.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler est un enfant autiste dont la mère ne ménage aucun effort pour tenter de le sortir de son mutisme pathologique. Or c'est en même temps un déserteur qui ignore à qui ou à quoi il doit son nom. Il faut attendre *La Vie mode d'emploi* pour voir se déployer un personnage plus substantiel, activement impliqué dans l'intrigue centrale du roman, à savoir la fabrication des fameux puzzles. Au moment où Bartlebooth met Winckler à l'épreuve pour décider s'il l'engagera ou non dans son projet, le verdict ne se fait pas attendre :

Le puzzle de Gaspard Winckler répondit tout à fait à l'attente de Bartlebooth. Winckler l'avait découpé dans une sorte d'image d'Épinal, signée des initiales M.W. et intitulée *La dernière expédition à la recherche de Franklin*. (VME, p. 252.)

Les initiales M.W. sont celles de Marguerite Winckler, la femme de Gaspard. Difficile pourtant de ne pas les rapprocher de celles de Martin Winckler.

Bartlebooth se met donc à peindre des aquarelles, que Winckler montera sur un support fixe pour les découper en petites pièces de formes variées. Il va s'ingénier à multiplier les difficultés, en tendant des pièges de plus en plus machiavéliques à celui qui va reconstituer les puzzles. Un véritable bras de fer s'engagera entre les deux, mais Winckler mourra avant d'avoir pu savourer sa victoire sur son commanditaire, qui poussera son dernier souffle en brandissant une pièce en forme de W qui ne peut s'insérer nulle part.

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 pour le faire. (PLU, p. 216.)

On mesure à présent le rôle capital de Raphaël Marcœur : contrairement à son intention initiale, rien de ce qu'il a écrit ne se perdra. C'est grâce à lui que naît l'écrivain que nous connaissons sous le nom de Martin Winckler. La seule chose qu'il n'a pas pu lui donner, c'est ce nom de plume adopté vers la fin des années quatre-vingt. Cela, c'est Perec qui s'en est chargé. *Les Cahiers Marcœur*, acte de naissance interminable de l'écriture, ne cessent ici et là de réitérer la même question, comme un aveu d'impuissance :

Comment oser écrire ? si c'est pour être reproduit (quelle indécence) sur une demi-tonne de papier coupé, façonné en briques collées ou cousues, et expédiées aux quatre coins du pays. Comment oser écrire quand on pense que ces briques iront se serrer (quel destin !) par deux ou trois entre des piles de volumes de meilleur avenir commercial sur les étalages des librairies, et seront bien vite virées de la table ou entreposées dans un coin sombre avant de replonger dans un carton, retour à l'expéditeur, pour se noyer enfin dans les millions de tonnes de papier qui iront au pilon quelques mois plus tard ? (Épisode 25.)

# BRUNO SACHS

---

## Chapitre 2

---

*Dans ce chapitre, nous découvrons véritablement le fameux Bruno Sachs, né pourtant dans Les Cahiers Marcœur, au côté de ses cinq autres frères matriciels. Il évolue dans trois romans qui à ce jour constituent sa saga personnelle: La Vacation (1989), La Maladie de Sachs, le roman le plus connu et le plus traduit de l'écrivain (1998), et Les Trois Médecins (2004). Ce troisième volet raconte les années de formation; son histoire précède donc celle qui est narrée dans La Vacation, premier roman publié de Martin Winckler. Est-il possible d'élucider sa prétendue «maladie» tout en montrant le soin obsessionnel que ce personnage porte aux relations à différents niveaux: patient – soignant, médecin – confrère et, bien sûr; hommes – femmes? L'approche bioculturelle permettra de dresser un tableau assez précis de l'univers relationnel à l'intérieur duquel cette figure de médecin de campagne cherche à s'intégrer et à légitimer son activité médicale, surtout sur le plan éthique. L'être humain est «ultra-social» par définition. À cet égard, Bruno Sachs a encore du chemin à parcourir.*

## L'ÉVACUATION

L'œuvre romanesque de Martin Winckler démarre sur un irrésoluble paradoxe. Celui-ci se fonde sur l'un des principes évolutionnistes liés à toute production artistique : se faire reconnaître, attirer l'attention sur soi et, par-dessus tout, *mériter cette attention*. Brian Boyd explique comment et pourquoi personne ne s'intéresse vraiment à une histoire banale et attendue. Pour être réussie au point de capter l'attention des lecteurs et de les fidéliser, une fiction doit présenter des personnages ou des événements inhabituels (*Literary Animal*, p. 164). À n'en pas douter, chaque écrivain débutant, quelle que soit son ambition, passe par cette phase initiale de soif de reconnaissance et de légitimation. Paradoxe, disais-je, parce que le premier roman, *La Vacation*, brode sur la difficile pratique des avortements la raison même d'écrire. Pourquoi un écrivain commencerait-il par composer un roman sur l'indicible, l'inexprimable ? Si l'histoire semble a priori raconter le vécu éthiquement problématique d'un vacataire chargé d'effectuer des IVG, la trame réelle est bien celle de la genèse même du roman en train de se faire. Dès la seconde partie de l'histoire s'intercalent au processus d'écriture des réflexions sur l'accumulation de notes prises au jour le jour que Bruno Sachs, le narrateur d'emblée mis à distance par la deuxième personne du singulier, peine à ordonner et à faire prendre forme : « comme les pièces d'un puzzle dont tu ne connaissais pas la figure finale » (VAC, p. 77). Comment ne pas évoquer ici à nouveau Georges Perec, qui, sur cette même métaphore, bâtit la composition de *La Vie mode d'emploi*, le roman fétiche de Martin Winckler ? Reconnaissance d'un écrivain à l'amorce d'une œuvre qui va devenir importante, en parallèle avec le besoin d'exprimer au moins implicitement une connivence avec un médecin avorteur qui fait le sale boulot que d'autres ne veulent pas faire, tout en sachant que quelqu'un doit s'y coller, ne serait-ce que pour éviter le danger des avortements clandestins et leurs conséquences souvent désastreuses pour la mère.

Paradoxe donné à lire dès l'incipit du roman qui, au travers d'un champ lexical de l'empêchement, énonce d'emblée sa douloureuse et impossible parturition. Bruno Sachs arrive à son hôpital : « tu dois freiner » ; « La barrière [se lève] » ; « les portières sont verrouillées » ; « un ordre manuscrit t'enjoint de *Garder la porte*

*fermée*»; «te séparent de la double porte», sont toutes des notations à quelques lignes de distance, et lorsque enfin Bruno parvient à son service, non sans avoir franchi un couloir dont l'horloge «pendue au plafond» est manifestement arrêtée, il ne manque pas de remarquer le panneau *Planification* (VAC, p. 13-14). «Ô temps, suspends ton vol!», mais que cela n'empêche pas le roman de se construire, la narration de se déployer, l'histoire de se raconter. Comble de l'ironie, une interruption de grossesse mentionnée par deux fois a eu lieu un 22 février (VAC, p. 44, 100), date de naissance bien réelle de l'auteur, comme si son arrivée au monde équivalait à son propre avortement pour mieux que naisse son écriture<sup>1</sup>!

Paradoxe donc dans la réunion improbable de l'avortement et de la naissance. Le médecin qui raconte en long et en large ses gestes destinés à «vider» les corps des femmes tente tant bien que mal de gérer le remplissage qu'il est en train d'effectuer par l'écriture: «D'une main, tu refoles. De l'autre, tu évalues.» (VAC, p. 26, 102.) Cette ambivalence reprise deux fois est même métaphorisée à nouveau ailleurs: «Tu conduis d'une main. De l'autre, tu te remplis.» (VAC, p. 62.) Certes, Bruno est à ce moment-là dans sa voiture en train de grignoter une baguette toute fraîche, mais l'occurrence du mot «fiction» quelques lignes plus haut anéantit toute ambiguïté. Cette dernière citation ne décrit-elle pas précisément l'activité d'écrire? Cette question cruciale figurait déjà dans le modèle antérieur du personnage dans *Les Cahiers Marcœur*: «À présent, pour Bruno, écrire ce n'est plus se vider, c'est aussi emplir.» (Épisode 12.) Mais cette occupation n'est pas encore validée, elle demeure incertaine, aléatoire, sans objet. L'écriture a soif d'authentification, et ce premier roman signé Martin Winckler n'y atteindra que partiellement. Il faudra attendre *La Maladie de Sachs*, quelque dix ans plus tard, pour qu'enfin et sans équivoque advienne la consécration publique.

---

1. Dans *L'un ou l'autre*, il est question du cadavre d'un attaché culturel, «né le 22 février 1955» (TW2, p. 67). On peut aussi lire dans *Les Cahiers Marcœur*: «Vingt-deux février: aujourd'hui, rien. Le robinet coule un peu. Ma femme vient de me quitter.» (Épisode 35.)

Cette entrée relativement timide, comme à reculons, en littérature, n'est pourtant pas un échec, et encore moins un « avortement ». Le roman fait intervenir des enjeux spécifiques à une pratique médicale qui ne cesse de diviser les gens, tout en s'observant à travers le prisme de sa propre composition. Entrée pusillanime dans le monde des lettres mais aisance manifeste dans celui de la médecine notamment par l'exercice d'une éthique qui se veut irréprochable.

Bruno Sachs ne se sépare jamais de son cartable, qui contient entre autres papiers professionnels un « dossier cartonné », dont « la mince sangle de tissu blanc » (VAC, p. 67) trahit de temps à autre et parfois de manière quasi obscène la présence. Comme si un interdit frappait cette liasse de documents qui ne sauraient encore se montrer au grand jour. Médecin perpétuellement tiraillé entre les épanchements de sang de ses patientes et les débordements intempestifs de son stylo-plume<sup>2</sup>. Médecin peu stendhalien aux doigts pourtant « constellés de taches rouges et noires » (VAC, p. 158). Enchaînement de paradoxes, puisque l'écrivain témoin de son activité devrait son succès potentiel en étalant « des horreurs très quotidiennes », se vouant ainsi à une immoralité insupportable : « Tu as construit ta renommée sur le sang des enfants à ne pas faire naître, sur la souffrance des femmes que tu as vidées. » (VAC, p. 152.) Malgré une volonté délibérée autant que noble d'écrire pour « le trouble désir de faire savoir » (VAC, p. 114), ce manuscrit en cours de composition est bel et bien un cadeau empoisonné. Tout comme les instruments médicaux dont le fonctionnement est précisé jusqu'à plus soif : autoclave (machine à stériliser), Pozzi (une longue pince d'acier terminée par deux crochets fins), Longuette, spéculum, « bougies », scialytique, compresse stérile, sonde de Karman, machine à aspiration, haricot (qui désigne ici à la fois le petit réceptacle et l'embryon expulsé). Le narrateur a conscience des prémisses problématiques de son projet : « les beaux outils ne

---

2. Le Dr Karma possède lui aussi « une sacoche en cuir d'où dépasse une sangle en toile blanche » (CDF, p. 78), comme un signe de reconnaissance confraternelle avec Bruno Sachs.

suffisaient donc pas» (VAC, p. 130). Ni pour donner à cette sale besogne une allure propre, ni pour permettre une écriture nette et irréprochable, car les «outils» servent autant à avorter qu'à écrire.

Malgré une tentative de se débarrasser une fois pour toutes de ce compendium encombrant, en le jetant volontairement sous la banquette du train (VAC, p. 191), rien n'y fait: une passagère, qui elle aussi écrit frénétiquement, le récupère à son intention et le lui remet quelques instants plus tard dans un bus pris ensemble, comme à l'accoutumée. Curieusement, l'avortement décrit précédemment dans le roman frise le scandale: le fœtus avait quinze semaines, alors que le délai légal est de dix semaines à l'époque de la rédaction du livre (article L 162-5 du Code de la Santé Publique, VAC, p. 21). Ainsi, lorsque Bruno est assis dans le bus, délesté de son dossier cartonné, son cartable est «comme dégonflé» (VAC, p. 193). Et pour cause. Le dilemme du narrateur est clairement annoncé: «écrire est un acte de pouvoir» (VAC, p. 157). D'entrée de jeu, le pouvoir pose problème pour Bruno Sachs, qui ne parviendra jamais à le résoudre tout à fait. Retour à la case Marcœur: celui-ci vient d'obtenir un prix littéraire prestigieux, mais il demeure introuvable. Sur ces entrefaites, Bruno a eu un cancer et s'en est sorti. Dans un geste impulsif, il a jeté son manuscrit inachevé (CRM, épisode 42). On voit que le scénario est identique: originellement, c'est Pauline qui l'aura récupéré, de mèche avec la femme de ménage.

Mais le passage par l'écriture se révèle obligatoire si Bruno Sachs veut mener à bien son projet. *La Vacation* fait ainsi se dessiner deux chemins qui finiront par se rejoindre. D'une part, la construction d'un ensemble intelligible et sensé, «un tissu cohérent» (VAC, p. 140), au lieu d'une «bouillie inconsistante» comme le dit la narration, incapable de se départir tout à fait de la terminologie médicale (VAC, p. 139). Il faut à nouveau ici invoquer le Perec d'*Espèces d'espaces*, à qui Martin Winckler emprunte presque mot à mot cette longue parenthèse apposée à l'idée «d'un "travail" littéraire», à ceci près que là où il parle de «bouillie» Perec revendique le «barbouillis»:

(écrire, oui, se mettre à sa table et écrire, se mettre devant sa machine et écrire, écrire pendant toute une journée, ou pendant toute une nuit, esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a, faire des ébauches, mettre un mot à côté d'un autre, regarder dans un dictionnaire, recopier, relire, raturer, jeter, réécrire, classer, retrouver, attendre que ça vienne, essayer d'arracher à quelque chose qui aura toujours l'air d'être un barbouillis inconsistant quelque chose qui ressemblera à un texte, y arriver, ne pas y arriver, sourire, (parfois), etc.). (*Espèces d'espaces*, p. 20-21.)

D'autre part, une prise de position univoque contre le mandarinat, le savoir médical brandi comme une forme de pouvoir autoritaire, exemplairement illustré par la figure des « Professeurs en chaire » (VAC, p. 47).

La deuxième partie du roman offre des pages particulièrement parlantes du point de vue de la génétique textuelle, puisque nous sont données à voir des notations directement reliées à la pratique du médecin traitant (VAC, p. 89-96). Ces passages informes et désordonnés appartiennent à ce que les généticiens appellent la phase prérédactionnelle, à savoir celle qui précède la composition proprement dite du manuscrit. Il nous est ainsi donné à lire des prises de notes sans ponctuation, parfois sous forme de listes à l'état brut :

Le rideau de la cabine

L'escabeau

La table d'examen

Les jambières qui sont restées des mois en réparation  
(VAC, p. 93)

Cela ouvre au lecteur une fenêtre sur le mode de travail de Martin Winckler en l'occurrence non médiatisé par Bruno Sachs, son double en médecine. Mais ce point de vue, ou *locus* différent, ne détonne nullement dans l'unité du livre. Le lecteur se sent donc privilégié de découvrir en même temps une histoire et son chantier. Il n'est pas pour autant complice de ce qui se passe : nulle adhé-

sion à l'éthique de l'avortement n'est requise pour la compréhension de ces pages, pas plus que pour l'appréciation de la position intellectuelle de Bruno Sachs.

Il est en effet remarquable que, pour un livre traitant aussi directement, pour ne pas dire crûment, de l'avortement, aucun discours militant n'apparaisse, ne serait-ce qu'en filigrane. Si l'on perçoit volontiers les problèmes de conscience qu'elle suscite chez Bruno Sachs, et la difficulté émotionnelle ressentie par les femmes qui viennent pour cela, la pratique régulière des interruptions de grossesse s'en tient au domaine d'un exercice jugé nécessaire, au sujet duquel le médecin s'interdit de prendre position et encore moins de faire des choix à la place des femmes qu'il opère. Personne, praticien ou non, n'a le droit de juger à la place des autres, selon Bruno Sachs, à plus forte raison quand il s'agit d'un médecin haut placé : « Les mandarins qui disent sont pas des mandarines, et c'est bien pour ça qu'ils disent » (VAC, p. 119). Mais son auteur se débat sûrement avec de vieux démons : « J'éprouve depuis l'adolescence un intérêt marqué, presque maniaque, pour la contraception et l'avortement. » (PLU, p. 391.) Une note retrouvée, datant de janvier 1978, donne une explication possible : « l'idée se fait lentement chemin dans mon esprit : il *faut* que je sache faire un avortement... car savoir le faire c'est aussi être capable de transmettre ce savoir à quelqu'un qui en aura plus besoin que moi » (PLU, p. 393 ; voir aussi LTM, p. 92, 143).

Le roman se divise en trois parties qui correspondent à trois jours de la semaine, typiques pour les deux premiers, mardi : jour de vacances, jeudi : jour d'écriture (de repos), exceptionnel pour le troisième, vendredi, où Bruno Sachs et sa partenaire sont amenés à vivre ensemble un moment dramatique. Les quarante premières pages du récit racontent en détail et de manière froidement clinique une seule intervention, marquant définitivement le ton global de l'ensemble. La seconde partie se focalise donc sur l'écriture, en insérant de nombreuses parenthèses qui soulèvent des questions, des doutes sur cette activité et sur la manière d'en parler. Cette partie relit en fait la première, à laquelle elle ajoute toutes les émotions ressenties par le médecin-avorteur. Elle s'ouvre sur un ton assez agressif et trahit une sourde impuissance. Cela produit un texte haché, souvent interrompu et repris plusieurs

lignes plus loin, exigeant une certaine attention de la part du lecteur pour ne pas perdre le fil narratif. Quant au vendredi, ce dernier passage très court sera la seule occasion de donner la parole à une première personne, sa compagne non nommée, qui est seulement vaguement esquissée à deux reprises dans l'histoire (VAC, p. 66, 133). La présence extrêmement ténue de la compagne de Bruno laissait d'ailleurs initialement croire qu'il vivait seul, car aucune vie de couple n'est décrite. Cela augmente davantage l'effet de surprise créé par la scène finale, et en même temps laisse perplexe sur la pudeur excessive du narrateur à l'endroit d'une femme avec qui il est manifestement très étroitement lié.

C'est donc dans ce roman que Martin Winckler crée officiellement son alter ego, le docteur Bruno Sachs, qui, après ce départ modeste, parviendra enfin à s'affirmer au dénouement de *La Maladie de Sachs*. La narration à la deuxième personne fera florès également pour ce second roman, mais dans une tout autre stratégie d'écriture. C'est ici aussi que l'on découvre la ville imaginaire, quoique réaliste, de Tourmens, à l'homophonie qui ne saurait être fortuite, tant elle correspond assez bien à l'état d'esprit du jeune Bruno. De manière emblématique pour ce roman d'initiation, les soignants ne sont désignés que par leur initiale (les agentes A., J., G., les docteurs D., L. et Y.), à l'exception de Lance, médecin modèle pour Bruno Sachs, car praticien respectueux, délicat, à l'écoute de ses patients, au contraire des divers prototypes de « professeurs en chaire » ouvertement vilipendés (VAC, p. 101-102). Son nom provient vraisemblablement d'Yves Lanson, le directeur de thèse de Marc Zaffran, auquel le candidat vouait un infini respect. Par cette économie onomastique, tout peut se concentrer sur le personnage de Sachs, projeté ainsi au centre de tous les événements qui scandent l'histoire. Malgré son prétendu blocage narratif, celui-ci peut se montrer narcissique par touches discrètes révélant sa satisfaction du devoir accompli : « Tu quittes la chambre dans le doux murmure de leurs salutations reconnaissantes » (VAC, p. 55). Mais la narration peut aussi utiliser le ressort de l'auto-ironie : « – *Ce n'est pas très sérieux. / Toi, tu l'es tellement plus.* » (VAC, p. 53.)

Cela a été dit plus haut, l'enjeu majeur de ce premier roman est la venue à l'écriture, à quoi doivent normalement succéder sa légitimation et sa validation. Ces trois phases sont assez clairement

marquées dans le récit. Tout commence par la découverte d'« un millier de fragments dépareillés » (VAC, p. 76), qui permettent au médecin de gérer à la fois sa pratique médicale et la souffrance qu'elle lui impose quotidiennement sur le plan moral. La légitimation d'un récit potentiellement né de ces prises de notes est d'autant plus problématique qu'elle raconte l'inavouable: « la douloureuse vocation de l'artiste comme témoin est une bien piètre justification » (VAC, p. 153), soulevant directement la question éthique du secret médical scellé par un extrait du serment d'Hippocrate que le texte mentionne à ce passage précis: « *Admis à l'intérieur des maisons, mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe, ma langue taira les secrets qui me seront confiés...* » (VAC, p. 153.) Mais Bruno Sachs n'a de cesse de laisser des traces (terme encore éminemment perecquien) de son activité. Ce sera enfin cette femme inconnue qui, en lui restituant le manuscrit volontairement égaré par Bruno, validera à la fois son écriture et l'importance de son manuscrit: « – Vous avez raison. C'est à moi » (VAC, p. 195), lui répond-il, alors qu'il aurait pu tout simplement l'ignorer d'une rebuffade. Préfigure-t-elle Pauline Kasser, la future compagne de Bruno dans *La Maladie de Sachs* ?

Comme pour augmenter son ambiguïté latente, le mot du titre de ce premier roman engendre une série de paronymes qui tissent un réseau sémantique très prégnant: la vacation, la vocation, l'évacuation, et même « L'évocation », conformément à un chapitre de *Plumes d'Ange* qui traite justement de la venue à l'écriture (PLU, p. 327). La proximité de ces termes tisse un réseau sémantique très prégnant. Mais le paradoxe de la rencontre de l'avortement et de la naissance est-il pour autant résolu ? Les colères de Bruno Sachs suffisent-elles à purger ses frustrations et son impuissance ? Lorsque ce dernier converse avec son libraire bienveillant, prototype du futur Diego Zorn de *La Maladie de Sachs*, on voit déjà poindre la prémisse de ce prochain roman: « Il semble déçu par ta maladresse, et inquiet de ta santé mentale. » (VAC, p. 157.) *La Vacation* sera donc l'acte de naissance paradoxal d'un romancier enfin reconnu par un éditeur. Pour le jeune Bruno Sachs, obsédé par la mort et la souffrance que ses confrères tendent à ignorer ou éluder, la corrélation entre ces deux opposés est autant une donnée de fait qu'un aveu de sa conscience. La fin de la seconde partie l'énonce clairement: « écrire, c'est tuer quelque chose en soi

pour pouvoir continuer à vivre» (VAC, p. 196), et le reprendra en écho à la toute fin de *La Maladie de Sachs* : «Écrire, c'est mesurer la perte» (MDS, p. 616).

## QUI ES-TU / QUI EST TU ?

La narration à la deuxième personne est suffisamment rare pour ne pas passer inaperçue. Trois romans parus dans la deuxième moitié du vingtième siècle en sont des exemples devenus célèbres, avec néanmoins deux types d'enjeux différents. *La Modification* de Michel Butor (1957) et *Un Homme qui dort* de Georges Perec (1967) posaient un narrateur qui s'adresse à lui-même (respectivement «vous» et «tu»). *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1981) d'Italo Calvino est un cas différent, puisque l'auteur propose une fiction où un lecteur virtuel qui n'est jamais parvenu à retrouver les suites de ses dix romans à peine entamés se retrouve à une grande bibliothèque à la fin, «après ce tour du monde d'un livre à l'autre» (Calvino, p. 271). Vision totalisante où Calvino enchevêtre magistralement toutes les instances possibles de la narration, en vertu, entre autres contraintes, de l'aveu suivant : «l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions» (Calvino, p. 192).

*La Maladie de Sachs* (1998) obéit pour une part au principe calvinien précité mais inaugure une autre forme d'emploi de la narration à la deuxième personne, tout aussi magistralement. Ici le «tu» est Bruno Sachs, raconté, vu, observé, jaugé par tous les gens de son entourage direct, qui, hormis les situations de dialogues, racontent l'histoire en monologue narrativisé, où se mêlent réflexions et actions. Sur le plan formel, ce roman est exemplaire, voire unique, car il construit une syntaxe évaluative à laquelle nous n'étions pas accoutumés. Il multiplie les narrateurs dans des chapitres assez courts, tous dûment répertoriés en table des matières, tandis que le narrataire, le personnage auquel ils s'adressent, reste toujours le même (au contraire de la technique du récit imbriqué dans le récit où celui-ci peut varier d'un personnage à un autre), et se voit donc initialement plus ou moins confiné au silence. Cette originalité formelle ne tient évidemment pas à sa seule technique de narra-

tion. En annonçant dès le titre une pathologie et dès l'ouverture du récit la mise à distance créée par la deuxième personne, le pacte de lecture pointe résolument vers une affection psychique patente chez le personnage central que nous avons déjà rencontré dans *La Vacation*, un syndrome non identifié et en tout cas mal assumé, fait de culpabilité, frustration, impuissance, et colère contenues. Mais si ce premier roman utilisait une narration dans le sillage du Perec d'*Un Homme qui dort*, exposition d'un sujet en proie à ses obsessions, qui s'observe lui-même, rien de tel dans *La Maladie de Sachs*, roman davantage thérapeutique dans le sens où Bruno va enfin, une femme aidant, se réaliser en se rééquilibrant par l'acceptation de son projet créateur. Il est clair qu'à vouloir se consacrer presque exclusivement aux autres il se néglige, et c'est là la base de sa «maladie». Il ne parvient pas non plus à gérer son impuissance devant la fatalité de la maladie et de la mort (chez les autres). Parce qu'il est de nature taciturne, ce sont les autres qui parlent et pensent, non pas *pour* lui, mais *autour* de lui, d'où cet assemblage de narrations que j'avais ailleurs appelées «concentriques», et qui se déploient en parfaite congruence avec la personnalité de Bruno Sachs<sup>3</sup>. Cette «impuissance absolue» face à «toute cette misère humaine défilant sous [ses] yeux» se reporte sur le personnage de Charly Lhombre dans le dernier roman policier en date, rapprochant immanquablement ce dernier de Bruno Sachs qu'il a temporairement supplanté en quelque sorte (INV, p. 33).

La narratologie moderne a identifié l'instance du narrataire comme étant au même niveau que le narrateur, auquel celui-ci s'adresse généralement directement. Un cas fréquemment cité est celui du chevalier des Grieux racontant ses amours avec Manon à l'abbé Prévost dans *Manon Lescaut* (1731). Le chevalier des Grieux est donc nécessairement un personnage à qui l'on donne la parole à l'intérieur d'une diégèse afin qu'il raconte sa propre histoire, devenant ainsi narrateur second du récit. Les narrataires recouvrent diverses fonctions selon leur emploi. On se souvient du début fracassant du *Nœud de vipères* de François Mauriac (1932): «Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui

---

3. Voir : <[http://www.martinwinckler.com/article.php3?id\\_article=558](http://www.martinwinckler.com/article.php3?id_article=558)>.

te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, – le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé d'être froid.» Un réflexe attendu de lecture nous force à nous demander qui est ce «tu» auquel s'adresse directement le narrateur, comme de savoir qui est le narrateur lui-même. De fait, la première partie de ce roman consiste en une lettre-testament qu'un vieillard aigri rédige à l'intention de sa femme pour déshériter sa famille au profit d'un fils illégitime... Ici le narrataire est unique et peut être identifié après quelques pages, mais le mystère l'entourant dès le début auréole l'ouverture de ce roman d'un suspense qui tiendra le lecteur en haleine de manière efficace.

Le roman réaliste qui a fleuri dans la première moitié du dix-neuvième siècle avait aussi parfois recours à un narrataire, souvent sous la forme d'un lecteur virtuel fortement pressenti par l'auteur. Lisons Balzac à la deuxième page du *Père Goriot* (1835): «Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: Peut-être cela va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du Père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie.» Nul doute que le bon bourgeois de la monarchie des Bourbons à qui semble s'adresser directement Balzac par-dessus son épaule se sente honoré (sans jeu de mots) de se voir ainsi interpellé par l'auteur du livre qu'il est sur le point de «dévorer», en guise d'amuse-bouche d'ailleurs comme l'avance Balzac dans une humilité exagérée. Au reste, passé cette scène initiale, ce narrataire qui se confond en somme avec le lecteur disparaît pour céder la place à une narration classique à la troisième personne, au narrateur invisible.

On le conçoit, le cas de figure de *La Maladie de Sachs* ne doit guère à ces antécédents et mérite une analyse détaillée pour faire ressortir la force de sa cohésion sur le plan narratif et, en corollaire, une étonnante congruité sur le plan évolutionniste permise par la reconstruction de l'ensemble des personnages entourant le Dr Sachs. L'index de tous les personnages du roman, qui se trouve en fin de volume, a été établi selon un critère simple: le personnage doit faire partie de la diégèse du roman ou à défaut être quelqu'un qui a manifestement compté pour Bruno Sachs. Ainsi

seront inclus par exemple son instituteur et son copain de faculté qui n'est identifié que par l'initiale K. Quoique absents de la diégèse en tant que personnages, ils n'en sont pas moins présents dans l'espace mental de Bruno Sachs, qui en parle ou écrit à propos d'eux, et semblent revivre par la grâce de la figure antique qu'est la prosopopée.

Cela permet de distinguer trois couches successives de personnages selon leurs relations avec Bruno Sachs ; trois cercles narratifs concentriques gravitant autour du jeune médecin du bourg de Play qui est au centre de la figure, et à qui il n'est pas d'emblée confié la narration. Un premier cercle contient les intimes du médecin, ceux et celles avec qui il est en contact direct et quasi permanent. Comme on peut s'y attendre, ils ne sont pas nombreux. Il y a sa mère, Fanny (son père est déjà mort au début du roman), madame Leblanc, sa secrétaire (hommage discret à Maurice Leblanc<sup>4</sup>, voir LEG, p. 186), son ami Ray Markson, qu'il a connu en Australie et qui est atteint d'une leucémie, sa femme Catherine, « Kate », qui a toujours aimé Bruno, et leur ami commun Diego Zorn, le libraire. On peut aussi ajouter à cette liste le docteur Jérôme Boule, son confrère un peu plus âgé que lui, homme dépressif et malheureux, qui lui sert de repoussoir dans le roman. Il reste enfin et surtout Pauline Kasser, que l'on peut qualifier de libératrice à tous égards. Ce premier cercle restreint ne contient donc que sept personnages.

Vient ensuite un cercle un peu plus large, qui englobe les relations professionnelles ou personnelles, de même que des patients à répétition avec lesquels Bruno Sachs entretient un suivi qui dépasse la simple consultation médicale. En voici la liste :

1. Les professionnels : Angèle Pujade, la surveillante infirmière au centre de planification, le docteur Jardin, confrère de Bruno Sachs à Lavinié, le docteur Jean-Louis Renaud, autre confrère à Tourmens, le docteur Thérame, médecin de Ray Markson, le professeur Yves Zimmerman et le docteur Lance, deux mentors de Bruno Sachs. On peut y ajouter monsieur Juliet, l'instituteur du jeune Bruno qui a compté pour lui, Danièle et Claude,

---

4. Le fameux créateur d'Arsène Lupin se verra également gratifié du nom d'une rue dans *Les Voies des hommes*.

futurs éditeurs des premières nouvelles, K., l'ancien copain révolté, et bien sûr madame Borgès, sa femme de ménage et presque confidente. Reste enfin le docteur Edmond Bouadjio, le remplaçant de Bruno Sachs, qui n'arrive que vers la fin du roman. Peut-être pourrait-on également adjoindre à ce cercle le mystérieux lecteur anonyme que nous rencontrons dès le début dans la salle d'attente et qui, à la fin, vient tout juste de terminer sa longue lecture en « démasquant » son véritable auteur.

2. Les patients à répétition : le couple Renard, madame Destouches et son fils Georges, monsieur Guenot, monsieur Guilloux, monsieur et madame Deshoulières, Annie, la jeune adolescente contrôlée à l'excès par sa mère, et cette dernière.

Ce deuxième cercle contient en tout 23 personnages, soit grosso modo trois fois plus que le premier cercle.

Le troisième cercle réunit naturellement les autres personnages venant de tous les horizons, y compris les anonymes d'une seule visite, les divers métiers du bourg, et les connaissances plus éloignées de Bruno Sachs. À cette banlieue plus retirée, qui dépasse largement la centaine d'individus, s'agrège une myriade de gens dont les noms sont directement ou allusivement empruntés à la littérature. C'est sans doute la manifestation la plus humoristique de ce roman dont ce n'est pourtant pas l'objet principal. Ainsi verra-t-on défiler les Barbey (d'Aurevilly), Benoziglio, Bester, Bober, Borgès, Boulanger, Boulle, Camus, Cocteau, Cronin, Darrieussecq, Deshoulières (Christophe), Destouches (alias Céline), Doubrovsky, Duhamel, Dumas, Duras, Genevoix, Guérin, Huysmans, Leblanc, Lejeune, Lessing, Malet, Markson (David), Merle, Musset, Narcejac, Noguez, Pujade(-Renaud), Radiguet, Renard (Jules), Reverzy, Rosten (Léo), Roubaud, Sand, Sturgeon, Sulitzer (Paul-Loup), Troyat, Zimmermann... Humour encore dans la mention de « douleurs abdominales » chez Lucienne Darrieussecq (MDS, p. 368 – l'auteur se souvient de *Truismes*), ou du comptable de Bruno nommé Scribe (MDS, p. 465). Mais la palme onomastique revient incontestablement à maître Perrec'h, mesdames Queneau et Matiouze, et Flavia Calvino, traductrice. Hommage appuyé à quatre Oulipiens de haute grasse auxquels l'ouvrage adresse un clin d'œil ludique.

Quelle est la logique de cette surenchère littéraire ? Ces écrivains représentent à travers les jeux de miroirs sur lesquels brille leur nom ce qui est précisément inatteignable pour Bruno, du moins au début de l'histoire. La distance qui les sépare du personnage en mal d'écriture renforce la prétendue impossibilité de sa réalisation à laquelle Bruno ne croit guère d'entrée de jeu. Le défi semble insurmontable, mais l'enjeu en sera d'autant plus stimulant. De manière symptomatique, Bruno ne croit pas en lui (comme écrivain), ou du moins le feint-il. C'est donc quelqu'un d'autre qui devra lui insuffler la confiance dont il manque, et ce sera une femme, Pauline Kasser. Cette pléiade de célébrités joue en quelque sorte un rôle d'écran protecteur pour un écrivain en devenir (Bruno Sachs, et non pas Martin Winckler, quoique...). Elle fait système avec une autre liste de noms parlants qui figure au post-scriptum. Dans une énumération obligée de diverses connaissances à qui l'auteur témoigne sa gratitude, on devine avec étonnement derrière de simples initiales des figures tutélaires appartenant aux mondes du cinéma, de la musique ou de la science-fiction, dont on infère que l'écrivain ne les connaît sans doute pas personnellement : Burt L(ancaster), Gary C(oper), Gene K(elly), Ella F(itzgerald), Fred A(staire), Neal Y(oung), Sean C(onnelly), Isaac A(simov), Whoopi G(oldberg), jusqu'à Noah W(yle), le comédien qui interprète le rôle de John Carter dans *Urgences/ER*. Entouré d'une telle constellation, l'écrivain peut désormais se sentir en sécurité, fût-ce inconsciemment.

Il existe potentiellement une quatrième couche de personnages, mais qui, comme celle d'ozone, offre moins de protection de par ses trous et ses zones fines. Il s'agit de tous les gens mentionnés mais qui n'apparaissent jamais dans l'histoire. Typiquement, ils sont de la parenté éloignée, invisible ou décédée, dont la mention renforce l'effet de réel que Roland Barthes avait magistralement défini. Il est clair que nous n'avons pas effectué le relevé de cette foule souvent anonyme, à laquelle viennent se greffer parfois des gens mentionnés mais qui n'interagissent pas directement avec Bruno Sachs, comme messieurs Burgelin, Host et Noguez, maires de communes avoisinantes de Play venus à l'enterrement du Dr Boule (MDS, p. 588).

L'anthropologue et psychologue britannique Robin Dunbar s'est livré à des recherches méticuleuses pour établir une corrélation entre le rapport de la masse néocorticale (qui contient notamment les aires du langage et de la conscience) au volume total du cerveau et la masse corporelle chez les primates anthropoïdes. De fil en aiguille, il en vint à s'intéresser à la vie sociale chez de nombreuses variétés de primates, puis d'hominidés, pour découvrir qu'il existait un rapport constant entre la masse néocorticale et un groupement optimal d'individus par clan. Ce groupement idéal pour les hominidés est de l'ordre de 150 individus (*Grooming*, p. 55-79). L'argument de Dunbar est que, preuves à l'appui, ce nombre n'a pas changé chez l'humain contemporain, en dépit des villes ou mégalopoles dans lesquelles il est amené à vivre. Ce nombre correspond à une limite supérieure d'individus avec lesquels nous sommes capables d'entretenir une véritable relation sociale. C'est à peu près le nombre de personnes que tout un chacun connaît, et avec qui, au-delà du cercle intime de la famille, l'on peut interagir avec confiance. C'est grosso modo le nombre de visages et de noms que l'on retient facilement. Au-delà de cette dimension « humaine », il faut une hiérarchie, des classes, des subdivisions, des délégations. Cent cinquante âmes : c'est le nombre approximatif d'habitants d'un village, d'un réseau épistolaire, d'une compagnie militaire ou d'une congrégation religieuse. Il y a des raisons adaptatives et évolutives derrière ce nombre optimal : c'est celui qui permet le meilleur degré de coopération, d'échange, tout en donnant à chacun de ses membres un sentiment de sécurité. Le total des personnages de *La Maladie de Sachs* retenus dans l'index, plus haut subdivisé en trois cercles relationnels, s'élève à 151. Avec tous ces personnages, qu'ils soient parent, amante, confrère, secrétaire, patient ou commerçant, Bruno Sachs entretient un certain rapport de proximité, tout en reproduisant inconsciemment et par le biais d'une fiction réaliste le groupement humain optimal défini par les évolutionnistes.

Daniel Nettle a travaillé de près sur le théâtre de Shakespeare car ses pièces recourent tous les genres et exhibent à peu près toutes les émotions humaines. Il a constaté que le nombre total de personnages dans chaque pièce avoisine toujours la trentaine. Ce nombre est la limite supérieure d'un autre type de groupement

humain à l'intérieur duquel les relations sont aisées car elles ne dépassent pas le second degré: X interagit avec Y qui interagit avec Z («What happens in *Hamlet*», dans *Literary Animal*, p. 68). On se souvient que le premier cercle de personnages entourant intimement Bruno Sachs était de sept, le second, plus élargi, de vingt-trois, ce qui au total (30) correspond exactement au nombre moyen obtenu par Nettle dans le théâtre shakespearien. Ces concordances numériques ne prouvent peut-être pas grand-chose ici, sauf que, de manière certainement inconsciente, Martin Winckler a reproduit autour de son personnage central un groupement humain optimal, qui, à deux niveaux, obéit aux règles épigénétiques établies récemment par plusieurs chercheurs évolutionnistes, en termes de communauté, de cohésion, de partage, voire de commérage (*gossip*).

## QUI EST-IL ?

Bruno Sachs est un jeune médecin généraliste qui a 33 ans au début de *La Maladie de Sachs* et en aura 34 alors que débute sa relation avec Pauline Kasser. Sa présentation peu orthodoxe, comme personnage à qui l'on s'adresse et vers qui les regards se tournent plutôt que l'inverse, du moins pour la première moitié du récit, provoque un mouvement double autour de lui. Mise à distance, d'une part, puisque le lecteur ne peut pas pénétrer dans sa psychologie autrement que par l'ensemble des inférences successivement émises par les personnages (grâce à la psychologie intuitive); intimité, d'autre part, puisque c'est presque toujours dans des relations à deux, parfois à trois, que se dévoile la personnalité d'abord assez secrète de cet homme. De plus, le lecteur se trouve malgré lui plongé au cœur de son cabinet, lieu du secret médical par définition. Le résultat est un mélange de voyeurisme et de mise à nu d'un personnage vu par les autres car il refuse d'emblée de parler de lui. Mais dès la seconde moitié du texte nous sont livrés des passages directement consignés par Bruno, à la première personne, qui se révèlent d'une grande utilité pour mieux cerner sa personnalité. Comme pour accroître l'effet de réel, ces extraits sont reproduits dans une police de caractère différente de la narration ordinaire («Gill sans»). Tout le monde

parle à Bruno Sachs, mais lui préfère écrire. Est-ce un hasard s'il opine souvent d'un « Mmmhh... » qui veut tour à tour dire « oui », « peut-être », « sans doute », « vous avez raison », « c'est possible », « je ne sais pas »... ; qui veut surtout ne rien dire (« en faisant ça, au moins, on ne se trompe jamais » (LTM, p. 116). Néanmoins, le lecteur ressent une empathie naturelle pour ce personnage un tant soit peu énigmatique, de par ses qualités humaines dont une extraordinaire générosité de son temps et de son énergie ne compte pas parmi les moindres. Bruno est résolument attachant, et même si dans l'histoire certains personnages ne l'apprécient guère, il est globalement hautement apprécié.

Deux constats d'emblée : il est souvent en retard et fréquemment en colère, mais une colère intérieure, refrénée. Ses rages sont nées de l'injustice, de l'abus de pouvoir, d'une certaine idéologie médicale qu'il juge tyrannique, en bref tous problèmes du ressort de l'éthique des soins. Mais sa fureur vient aussi de son impuissance devant la pathologie, la souffrance et la mort inéluctable. Elle sourd aussi des malades hypocondriaques, dont Marie-Louise Renard est l'archétype : « Euhlamondieu c'est-y possible de souffrir comme ça, j'ai mal j'ai mal j'ai mal... » (MDS, 43 – on apprendra plus tard que c'est en fait son mari qui souffre réellement, mais sans jamais se plaindre<sup>5</sup>). De ceux aussi qui ne croient qu'aux médicaments, aux opérations et autres interventions chirurgicales. Bruno Sachs n'entend pas jouer le jeu du médecin nanti de son savoir lui conférant tous les pouvoirs, et cela aussi déconcerte, jusqu'aux pharmaciens dont il n'est pas un très bon pourvoyeur de clientèle, ou aux visiteurs médicaux, marchands de médicaments dernier cri, qu'il envoie paître vertement. Bruno Sachs n'est vraiment pas un adepte de la médecine « high-tech ». Là encore, les caractères de Martin Winckler et de Bruno Sachs s'épousent étroitement dans un même *locus*, comme en témoignent plusieurs écrits regroupés dans *En soignant, en écrivant*, notamment : « Petit afflictionnaire médical », « La visiteuse », « L'ordre à abattre », « Contre l'hôpital concentration-

---

5. Un prototype antérieur, quoique plus féroce, existe de cette madame Renard hypocondriaque, dans « Flash spécial », *Prescrire*, n° 57, 1986 (SOL, p. 77). Elle réapparaît, moins agressive et peu bavarde, mais beaucoup plus perspicace, dans « L'observation », extrait d'une communication au Colloque de Cerisy intitulé « Le corps souffrant entre médecine et littérature » de juillet 1994 (SOL, p. 159-170).

naire», et « Une leçon magistrale ». Déjà, au cours de sa formation, Bruno Sachs s'était lâché contre les visiteurs médicaux en publiant dans la revue contestataire *Le Manuel* une nouvelle intitulée « Visite guidée », signée Verna Sullivan (clin d'œil à Boris Vian et son alter ego Vernon Sullivan), qui rabaissait la relation d'une visiteuse médicale aguicheuse chez un professeur de thérapeutique véreux à une vulgaire scène de pornographie (LTM, p. 394).

Bruno Sachs a ses petites manies, comme celle de porter à son oreille sa montre-bracelet pour vérifier si elle fonctionne toujours. Comme souvent chez les célibataires stéréotypés, il ne soigne guère sa mise : chemises au col élimé (une pointe hors du pull, l'autre dedans), caban d'une autre ère, barbe de deux jours (quand il se rase il se charcute la peau) et cheveux qui mériteraient bien un shampooining et une coupe (il a de surcroît « une dent du haut ébréchée »). On remarque aussi chez lui le dos voûté et « de la brioche ». Kate Markson le trouve « bien trop indépendant. Ou coincé. Ou impuissant. » (MDS, p. 55) ; c'est peut-être par dépit, car elle l'aime depuis toujours. Caché derrière ses lunettes, Bruno ne se confie guère, il préfère écrire, pour évacuer ses angoisses. Il est très attentionné avec ses patients quels qu'ils soient, au point de se rendre suspect aux yeux de certains, manifestement peu habitués à être ainsi *soignés*. Il écoute beaucoup plus qu'il ne parle, et acquiesce souvent au moyen de son rituel « Mmmhh... » qui de temps à autre déconcerte l'interlocuteur. Il est poli avec tout le monde, sans discrimination, ce qui étonne parfois : « J'aime bien travailler avec toi. Tu as souvent des anecdotes marrantes. Et puis, tu ne me prends pas pour de la merde, comme le font la plupart de tes confrères. » (MDS, p. 208-209.) C'est la standardiste téléphonique qui parle, de veille cette nuit-là comme Bruno.

Curieusement, son cabinet médical est installé dans une école désaffectée. Lieu naguère d'apprentissage, d'éducation et d'épanouissement des enfants. Ceux-ci occupent d'ailleurs une place importante dans le roman : bébés, enfants, adolescents, Bruno Sachs leur est particulièrement dévoué, et ils se sentent à l'aise avec lui dans la relation de soins. D'un point de vue évolutionniste, Sachs illustre à merveille ce qu'on appelle la « *fitness inclusive* », qui consiste à apporter le même niveau d'attention à ceux de notre espèce qui ne font pas partie de notre progéniture directe

(Workman, p. 155). Curieusement encore, il est très couramment fait mention de la « porte de communication » qui sépare son cabinet de la salle d'attente, même si cette communication est le plus souvent unilatérale. Réminiscence de sa pratique de médecin généraliste, car le jeune Marc Zaffran s'était effectivement d'abord installé dans une ancienne école dans la commune de Joué-l'Abbé (Sarthe), devenue dans le roman « Play » (qui signifie justement « jouer » en anglais).

De temps en temps, Bruno Sachs assène des vérités imparables et propres à lui faire tourner les sangs : « Celui qui ne sait pas est un imbécile. Celui qui sait et ne dit rien est un assassin... » (VAC, p. 154. Brecht, de qui est tiré cette citation, parlait d'un criminel.) « Quelle que soit la maladie, on peut *toujours* faire quelque chose » (MDS, p. 220-221), confie Bruno à M. Deshoulières lui relatant les souffrances de sa femme et la décision de leur ancien médecin traitant de cesser de vouloir la soigner, comme si celui-ci abandonnait tout simplement la partie parce qu'il savait pertinemment qu'il ne pourrait pas la guérir. À force d'accumuler ses colères retenues, ses indignations devant l'injustice ou l'abus de pouvoir, Bruno ne se rend pas compte de sa névrose croissante. À cet égard, il est conforme à son modèle archéologique des *Cahiers Marcœur* : « Médecin généraliste. Médecin de famille. Médecin de campagne. Médecin de tous les maux, de tout le monde. Tout le temps, n'importe quand. » (Épisode 4.) Il a autant besoin de soins qu'il en prodigue. Sinon davantage. Deux facteurs vont se combiner pour le « soigner », lui qui passe son temps à soigner les autres : l'écriture et Pauline Kasser. Il la rencontre au centre de planification en effectuant sur elle une interruption volontaire de grossesse. Un contact s'établit immédiatement, puis viennent les rencontres. À partir du milieu du roman environ, Bruno nous fait lire des passages de sa plume, premiers exercices à la première personne. Cela commence par « Dans un vieux cahier » (MDS, p. 347). Il y en aura une dizaine d'autres, facilement repérables grâce au changement de police de caractère. Pauline sera sa première lectrice, et rapidement sa conseillère bienveillante. Elle devient finalement son amante et la mère de leurs deux jumeaux à naître. C'est elle qui l'aura *soigné*, lui aura permis de s'épanouir, de se libérer de ses angoisses insoutenables, bref, de vivre.

Que disent ces extraits de cahiers, carnets de notes et autres feuillets détachés ? Le tableau n'est globalement pas très reluisant, du moins quand il s'agit de relations d'ordre médical. Le premier déplore la vie de couple, « une vie de coups, une vie de cons » (MDS, p. 347). Le second rapporte l'anecdote de ce garçonnet atteint d'une grave rétention anale à cause d'une « relation désastreuse avec la mère » (MDS, p. 359). Le reste est à l'avenant. D'autres passages parlent d'un Bruno Sachs d'une manière intime à laquelle le lecteur n'est pas accoutumé (exemples, chap. 77, « Pauline Kasser », ou chap. 78, « Tableau »).

C'est autour de l'activité d'écrire que ces passages offrent un intérêt particulier dans la mesure où c'est, comme dans *La Vacation*, un thème central du livre. Conformément à son caractère, Bruno admire l'écriture chez les autres mais bafoue la sienne. Lors de sa première rencontre avec Pauline Kasser, il s'exclame en l'entendant énoncer sa profession : « – Rédactrice. C'est un beau métier... » (MDS, p. 146 – elle travaille dans une administration quelconque.) Voici comment Bruno se lâche, lui, dans l'exercice de l'écriture :

Samedi ça me dit, médecin ça me dit rien, un médecin ça écrit, faut voir, un médecin ça écrit tout le temps, mais pattes de mouches sur ordonnances impossibles à lire, ça gribouille, 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 proscrit [...] (MDS, début du chap. « Complaintes », p. 476.)

L'adage est en train de naître sous nos yeux : « prescrire, c'est presque écrire » (PLU, p. 220, 482) ; et pourtant cette phrase est née de longue date, puisqu'elle existait déjà à l'époque des « Cahiers Marcœur ».

Arrêtons-nous quelques instants sur un texte tout à fait étonnant inséré dans la fiction de ce roman tentaculaire. « Cabinet portrait » est une nouvelle composée par Bruno Sachs (MDS, p. 571) ; elle vient d'être acceptée pour publication. Or de quoi parle-t-elle ? De merde, au sens propre du mot. Le plus troublant n'est pas le fait que le personnage singulier de cette histoire n'éprouve absolument aucune répulsion devant les excréments

humains, les siens et a fortiori ceux des autres (qu'il va être amené à soigner), mais que depuis sa tendre enfance le cabinet ait été le lieu de prédilection de ses lectures boulimiques. Au cabinet parce que, nous l'aurons compris, ses parents n'étaient pas de fervents lecteurs et que c'est au cœur de cet improbable sanctuaire qu'il allait se réfugier des heures entières pour lire. Par-delà la délicate ambivalence du mot « cabinet », à la fois lieu d'aisances et lieu de travail, comment ne pas être troublé par la mise en parallèle de la lecture et des merdes ? Chez Bruno donc, la naissance de l'écriture romanesque passe par les avortements et la pratique de la lecture a été dès le début associée aux fèces. D'où souffrez-vous, Docteur Sachs ?

Nous retrouvons épisodiquement dans la salle d'attente du cabinet de Bruno Sachs un lecteur anonyme. En fait, c'est le tout premier personnage mentionné dans l'histoire : il déchiffre la plaque donnant le nom du médecin et la nature de sa pratique (médecine générale), sonne, entre, salue, s'assied, croise les jambes et « ouvre le livre » (MDS, p. 10). Nous le rencontrerons cinq autres fois. Un jour, il a laissé son livre ouvert à la même page que le roman que nous lisons (p. 315), et c'est M<sup>e</sup> Perrec'h qui s'en rend compte. À la toute fin du roman, parvenu enfin dans le cabinet médical, il reconnaît ne pas être là parce qu'il est malade.

— Je sais qu'il y a un autre nom sur la plaque, mais vous êtes Martin Winckler, n'est-ce pas ? C'est bien vous qui avez écrit *La Maladie de Sachs* ?

Je pose le livre sur le bureau.

— J'ai fini de le lire à l'instant, dans la salle d'attente.  
(MDS, p. 624-625.)

Cette pirouette surprend le lecteur, car il se rend compte qu'il est devenu un personnage à son insu, et qu'il vient d'achever tout comme celui-ci la lecture du roman de Martin Winckler. Alors, où en sommes-nous ? Bruno Sachs ou Martin Winckler ?

Dans une fiche technique décrivant les six protagonistes des *Cahiers Marçœur*, Bruno est ainsi décrit, en dernière position dans la liste : « [...] médecin de campagne. On lui a enlevé un testicule cancéreux quand il avait vingt ou vingt-deux ans. Il vit avec une

femme prénommée Christine, qu'il a rencontrée pour la première fois le jour où elle est venue lui demander de la faire avorter.» (PLU, p. 451.) Si la figure mentionnée pourrait correspondre à ce qui se passe dans *La Vacation*, on mesure tout de même une certaine évolution chez ce personnage, qui a certes pris de l'assurance, grâce notamment à Pauline Kasser. Il va bientôt pouvoir nous raconter ses années de formation dans *Les Trois Médecins*.

Martin Winckler a créé un double de Bruno Sachs qui s'appelle Pierre Cauchy, protagoniste de la nouvelle «Sympathie» (1990). Le Dr Cauchy a développé un «sixième sens» qui lui permet de ressentir les maux de ses patients avant même qu'ils aient ouvert la bouche. Cela lui donne évidemment un diagnostic infaillible mais lui empoisonne littéralement l'existence. Lui aussi s'est installé à Play, pour être proche de ses malades, préférant ces contacts humains au système hospitalier froid et désincarné. Comme Bruno Sachs, lui aussi privilégie davantage le sentir au savoir dans le diagnostic. Au contraire de Bruno Sachs, son existence n'ira pas au-delà de cette courte fiction, où il apparaît comme une version moins chanceuse que Bruno, dans le sens qu'il n'a pas rencontré la personne qui pourrait le sauver, comme Pauline dans le cas de Bruno. Et puis, Pierre Cauchy n'écrit pas, ce qui le distingue radicalement de son contre-modèle. Peut-on en conclure qu'aux yeux de Martin Winckler un médecin qui n'écrit pas est voué à disparaître à court terme ?

La réponse se trouve peut-être dans une variante de cette nouvelle, intitulée «Sang d'encre» (2008), dans laquelle une autre version de Pierre Cauchy, qui subit au début les mêmes signes d'empathie pour ses patients au point de souffrir *avec eux*, trouve un étonnant stratagème pour se mettre à écrire des histoires qui obtiendront un franc succès. Mais il est vrai que, dans une veine propre aux meilleures nouvelles de Boris Vian, l'expression qui figure au titre peut très bien être prise au pied de la lettre<sup>6</sup>.

---

6. Nouvelle parue dans le recueil *Mots pour maux*, préface de Philippe Grimbert, Gallimard, 2008.



# AUX NOMS DU PÈRE

---

## Chapitre 3

---

*La figure paternelle a pesé, d'abord pour le jeune Marc Zaffran, puis pour l'écrivain débutant qui a dû bon gré mal gré s'en affranchir. Ce chapitre est essentiellement consacré aux figures de père, familial, médical et littéraire, qui ont façonné Martin Winckler. Tirailé entre la littérature qui l'appelait de tous ses vœux et la médecine à laquelle son père Ange le voyait naturellement destiné, Martin Winckler évoque dans Plumes d'Ange les figures de médecins-écrivains qui ont réellement compté pour lui, et explique pourquoi. Mais le lignage familial remonte encore d'une génération par la présence en ombre chinoise de son grand-père paternel, Mardochée, disparu prématurément lors de la Première Guerre mondiale, et dont l'absence ressurgit à des endroits inattendus de sa fiction. Ce chapitre examinera de près Les Trois Médecins, le roman de formation de Bruno Sachs. Une généalogie familiale semble confondre trois niveaux narratifs: Bruno Sachs, Martin Winckler et Marc Zaffran. Mais est-ce aussi simple ?*

## QUEL PÈRE ?

*Plumes d'Ange* (2003) est un livre indispensable pour tenter de comprendre les relations entre Marc et son père Ange Zaffran, avec en creux l'ombre de son grand-père paternel Mardoché, mort en janvier 1915 dans une anonyme tranchée de la première grande boucherie mondiale, faisant de sa femme une jeune veuve de guerre et de leur unique fils, un orphelin âgé de deux ans. Ce livre en dit long mais beaucoup reste non dit, comme voilé par certains mots ou perceptible en filigrane dans d'autres passages. Une chose est sûre, son père a compté pour lui, d'une manière peut-être hypertrophiée, mais telles sont les choses avec lesquelles le fils doit composer, même longtemps après sa disparition (1983). En outre, le décès brutal d'un aïeul que l'on n'a pas connu peut se répercuter sur les générations futures, sans que ces effets soient ni clairement ressentis ni consciemment formulés. Ce fut peut-être le cas s'agissant de ce grand-père tragiquement ôté du lignage paternel. Nous tenterons dans les lignes qui suivent de démêler un écheveau : comprendre pourquoi l'attachement excessif à son père est inextricablement lié à la venue à l'écriture de Marc Zaffran et, de fil en aiguille, à la littérature. Comprendre aussi pourquoi de deux vocations, la médecine et la littérature, la seconde, à laquelle aspire très tôt Marc Zaffran, est fermement bloquée par le père, mais paradoxalement en fleurira de manière d'autant plus éclatante. Manifestement, tout le monde ne partage pas l'avis du père sur les aspirations du fils : « M. Berthier [maître de CM2] dira un jour à Nelly [mère de Marc] qu'à son humble avis [il est] un garçon de sensibilité plus littéraire que scientifique. » (PLU, p. 321.) Si le père s'érige peu à peu en barrage littéraire pour le fils, la manière indirecte dont sa domination paternelle se base sur la parole sera quand même en fin de compte formatrice. Les trois parties qui structurent *Plumes d'Ange* pointent vers cette émancipation : « Fils », « Père », « Homme », et ce d'autant plus que la dernière, très courte, représente moins de 10 % de l'ensemble du volume. Si tout n'est pas résolu à la fin, l'homme est enfin libre.

Au fil des pages de ce livre très personnel s'élabore le lent cheminement de Marc Zaffran vers l'écriture et son entrée dans le monde de la littérature. Cette reconstruction est jalonnée de

concepts clés qui tentent d'en restituer la logique interne : lignage, transmission (mêmes), narration, relation et soins. Le père est résolument au centre de cet édifice affectif et mental :

Si je sais aujourd'hui évoquer Ange avec tant de précision, c'est peut-être parce que, 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 et, dans le désir enfantin de lui venir en aide (*Père, gardez-vous à gauche ! Père, gardez-vous à droite !*)<sup>1</sup>, j'ai entrepris de l'inscrire au centre – réel et fictif, présent et à venir – de mes relations. (PLU, p. 330.)

Père aimant et médecin aimé, Ange Zaffran s'est ingénié à créer autour de ses deux fils, dont Marc est l'aîné, une bulle protectrice qui allait progressivement étouffer ce dernier. Pourtant, le futur médecin doit tout à son père dans sa manière de prodiguer des soins. Même pour ses patients à la veille de sa retraite, Ange est toujours « une sorte de pilier, d'institution, de re-père » (PLU, p. 442). Lorsque Marc Zaffran publiera dans la revue *Prescrire* ses premières chroniques médicales, sa réputation se solidifiera en tant que « Celui-qui-parle-de-son-père-dans-ses-textes » (PLU, p. 471). Mais il a aussi connu les injustices faites parfois à Ange exerçant à Pithiviers, alors que couraient sur lui des rumeurs infondées. Cela n'a fait qu'attiser sa rage devant cette injustice flagrante et augmenter son souci de le protéger (PLU, p. 364-365).

Ange a toute sa vie *parlé* à son fils Marc, au point que ce dernier le qualifie de « premier narrateur » (PLU, p. 121), ce qui n'est pas rien comme estimation venant d'un écrivain. Ce n'est pas par hasard qu'il a conservé comme reliques personnelles de son père un stéthoscope obstétrical et un diapason, « deux objets en relation avec l'ouïe, l'écoute, l'audition : le premier sert à écouter un corps à l'intérieur d'un autre corps ; le second sert à vérifier qu'un corps peut entendre » (PLU, p. 98). C'est redire l'importance capitale de la voix du père. En fin d'études, Marc Zaffran anime des stages

---

1. Inversion plaisante de l'exhortation légendaire attribuée au jeune fils de Jean le Bon à l'adresse de son père lors de la bataille de Poitiers (1356). Martin Winckler nous apprend par ailleurs dans son blog pour écrivains qu'il a fait de l'escrime entre 12 et 17 ans.

de physiologie et s'étonne de leur popularité comparativement à ceux de ses collègues qui font la même chose: «C'est parce que vous [lui dit-on], au moins, vous nous racontez des histoires, et ça nous aide à comprendre à quoi servent ces conneries.» (PLU, p. 357-358.) Narrateur – et médecin – de père en fils. Obsédé par la mort éventuelle de son père, et en souffrant beaucoup dans sa prime jeunesse, Marc Zaffran va les dimanches matins écouter à la porte de la chambre parentale pour vérifier que son père respire (ronfle) toujours (PLU, p. 327). Entendre son *souffle*.

Le père a pris l'habitude d'emmener son fils dans ses tournées. Pendant qu'il est en visite, le fils attend dans la voiture. Pendant les trajets, le père parle inlassablement, «des histoires de sa jeunesse, ses années de faculté, sa vie» (SOI, p. 216). Le fils se sent confusément investi du besoin de réparation devant le père qui a souffert, et souffre de tant d'impuissance devant la maladie et la mort. «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, de les arracher au silence et à l'oubli.» (SOI, p. 219.) Tout se passe comme si Marc Zaffran développait à son corps défendant une hyper conscience de «ce que nous portons en nous, et transmettons sans le savoir» (PLU, p. 108). De manière anecdotique, mais pas anodine, Martin Winckler raconte son émotion à la lecture de l'autobiographie d'un artiste qu'il admirait dans sa jeunesse: Sammy Davis Jr. Il conclut en disant que «si Sammy Davis Jr, avec tous ses handicaps [noir, borgne et juif récemment converti dans une Amérique encore raciste], pouvait honorer son père en obtenant une reconnaissance que celui-ci n'avait jamais pu approcher, alors n'importe quel fils le pouvait» (LEG, p. 317). D'un point de vue évolutionniste, ce modèle relationnel peut être vu comme un autre même transmis d'une génération à la suivante.

De manière emblématique, le soin est donc toujours plus ou moins lié à l'écriture, et vice-versa. À la suite d'un message adressé par un lecteur de *Plumes d'Ange* pour l'informer de choses qu'il a pu ignorer, l'auteur passe ce commentaire révélateur: «la plume des lecteurs ne rend pas service. Elle soigne» (PLU, p. 162). De même, lorsque Marc Zaffran, exhorté par son père, hésite à préparer le

concours d'internat, il justifie son motif de ne pas se présenter au concours en expliquant son besoin le plus impérieux : « Au fond, je n'ai envie que d'une chose : soigner. Tout de suite. » (PLU, p. 404.) Ce n'est pas la science médicale qui l'attire, ni l'obtention d'un Savoir écrasant ou d'un Pouvoir que confère généralement le poste de Grand Patron, mais plus prosaïquement la pratique du soin, le soulagement de la douleur, la lutte contre la souffrance. Proche de cet intérêt solidement ancré en lui se fait jour un autre aspect de sa propre conception de la pratique médicale : la relation. On ne sera pas surpris d'apprendre que « La Relation » était le premier titre de *La Maladie de Sachs*, abandonné *in extremis* car venait de sortir un livre sous ce titre en 1998 (PLU, p. 499).

Pour Martin Winckler, ce terme polysémique faisait pleinement sens. D'une part, il est synonyme de la narration, et, d'autre part, le nom sous-entend la notion de relation « horizontale », c'est-à-dire d'égal à égal. Cela ne veut pas dire que le patient est doté d'un savoir et d'une compétence de même niveau que ceux du thérapeute dans l'exercice de ses fonctions, mais que soignant et soigné sont égaux devant la maladie à combattre. La relation « verticale » est celle du plus fort au plus faible, de celui qui sait (le médecin, ou pire, la médecine) à celui qui ne sait pas (le patient, ou pire, sa maladie). Le choix final du titre se justifie donc dans la logique de la souffrance que s'impose Bruno Sachs en étant médecin. L'empathie excessive peut s'avérer difficile à gérer. Les points de vue (*loci*) de Bruno et de Martin se rejoignent alors harmonieusement, avec quand même chez ce dernier une part de culpabilité née du fait de s'être servi de son expérience professionnelle pour la transformer en fiction. On le voit, la question de l'éthique médicale n'est jamais loin de la pensée de l'écrivain, même devant un projet qui pourrait techniquement être totalement inventé. Ce qui n'a pas empêché pendant ses années de formation des coups de gueule et une réputation croissante d'« emmerdeur », comme le jour où il remet vertement à leur place deux étudiants qui se moquaient délibérément d'une patiente qu'ils jugeaient nymphomane. « – Ben quoi, dit l'un d'eux, on n'a pas dit son nom ! On peut parler d'un *cas*, non ? / – Ça me fait chier que vous en parliez comme ça ! » (PLU, p. 397.)

La plume se fait lourde de tant de colère, d'impuissance devant le mépris ou l'ignorance. Le souci prévalent dans *Plumes d'Ange*, par-delà l'histoire de la vie de son père, est bel et bien celui de l'expression de ses sentiments bâillonnés : « Je le redis une dernière fois : je ne raconte pas ici la réalité, je raconte ici ce que j'ai ressenti, sur le coup et après coup [...] » (PLU, p. 381). Ce passage anecdotique pourrait s'appliquer partout : il s'agit d'évacuer ses démons, par l'écriture et la relation. Il faut que la plume redevienne légère pour lui permettre de vivre. La plume soignante. C'est sans doute ce modèle inatteignable qui ne cesse d'impressionner le jeune homme chez Ange : « C'était un homme, un père, un médecin qui ne faisait pas mal. » (PLU, p. 325.) On a le sentiment en lisant cette phrase que ce triple visage devient celui d'un dieu tutélaire, parangon d'une sorte de perfection que toute une vie ne suffira pas à égaler. « Quand j'y pense, toute ma formation médicale fait écho à celle d'Ange. » (PLU, p. 357.) Après le plébiscite de *La Maladie de Sachs* (grand succès de librairie en France en 1998), un lecteur émet sa surprise devant le fait qu'un médecin dans la quarantaine soit déjà si aguerri. « 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. » (SOI, p. 218.)

« J'ai toujours détesté les bouquins de médecins. Et pourtant, je crois que médecine et écriture vont de pair. Pour garder la trace de ce qu'ils savent, de ce qu'ils font, les médecins doivent conserver des signes écrits. » Ainsi profère Martin Winckler au tout début de son introduction à un livre qui regroupe notamment toutes ses contributions des années 1980 à la revue *Prescrire* et à d'autres périodiques ou colloques : *En soignant, en écrivant* (2000).

La littérature française compte de nombreux médecins écrivains dont certains sont devenus célèbres. Il n'est évidemment pas question ici d'en dresser un panorama complet. Trois ont compté pour Marc Zaffran, car eux aussi représentaient des modèles de soignants : Georges Duhamel, André Soubiran et Jean Reverzy. Ange Zaffran possédait une belle édition des œuvres de Duhamel, que son fils Marc alla recueillir en héritage après sa disparition. Outre les valeurs humanistes que l'on connaît à ce grand écrivain

de la première moitié du vingtième siècle, Martin Winckler le considère comme « l'écrivain-médecin de la guerre de 14 » (PLU, p. 495). Le rapprochement avec le conflit qui avait tué son grand-père est donc inévitable. Tout se passe comme si Duhamel devenait à ses yeux un soignant symbolique envers son grand-père tombé au combat, et donc un père putatif d'Ange: ils n'ont d'ailleurs que deux ans d'écart, puisque Mardochée est né en 1886 et Georges Duhamel, en 1884.

C'est à ce dernier qu'André Soubiran dédie sa vaste fresque médicale réunie sous le titre *Les Hommes en blanc*. Quatre romans forment l'ensemble, publié entre 1947 et 1958: *Tu seras médecin*; *La Nuit de bal*; *Le Grand Métier*; *Au revoir, Dr Roch!* Les trois premiers racontent la vie de Jean Nérac, d'abord jeune étudiant en médecine juste après la Seconde Guerre mondiale, puis interne et médecin de campagne remplaçant. Le quatrième ouvrage fait exception dans la série. Il concerne les asiles psychiatriques, plus proches du système carcéral que de l'institution médicale. Les deux derniers livres sont les plus bouleversants. *Le Grand Métier* raconte toute la difficulté d'exercer à la campagne (le Cantal), au milieu de paysans dont ce n'est finalement pas la faute d'être sales, bornés ou idiots. Le dernier ouvrage brosse un tableau fort affligeant de l'univers psychiatrique. L'intrigue tourne autour du personnage de Colette, la femme de Jean Lacombe, hospitalisé mais pas fou du tout. Il s'est en fait lui-même fait interner pour le motif d'avoir volontairement tué une vérité inavouable. Malgré le décalage temporel de plus d'un demi-siècle, la manière dont l'histoire est racontée a quelque chose de très moderne: d'un côté, la revendication ultime pour la justice, le respect de l'individu, l'exercice honnête et désintéressé de la profession médicale, et, de l'autre côté, la dénonciation de l'hypocrisie calculatrice des administrations, plus aptes à gérer des chiffres que des êtres humains. C'est justement un roman profondément, essentiellement humain, qui veut nous dire à chaque page que malgré toutes les bassesses dont l'homme est capable, il lui est néanmoins toujours loisible de se dépasser.

Pour la réédition des quatre tomes de cette série en 1999 en Livre de Poche, Martin Winckler a rédigé une préface de six pages intitulée « Un homme, fait de tous les hommes ». Ce clin d'œil inat-

tendu à Sartre dont c'est le début de la dernière phrase des *Mots* (1964) peut se justifier par l'omission de la fin de la citation « et qui les vaut tous, et que vaut n'importe qui ». Les trois premières pages ne parlent que de son père, Ange, et les trois dernières, d'André Soubiran. Ce dernier, explique Martin Winckler, a su transformer l'expérience praticienne en vraie littérature, en offrant aux nouvelles générations une leçon d'humilité sur un passé pas si lointain. André Soubiran et Ange Zaffran étaient des soignants de la même trempe, qui n'avaient au lieu des antibiotiques qu'une poignée de médicaments à leur disposition, mais surtout leurs mains pour poser un diagnostic. Dans *Plumes d'Ange*, nombreux sont les passages où Martin Winckler décrit les mains de son père, leur douceur et leur finesse. La pharmacopée a certes changé depuis, mais pas les relations de soins, et Martin Winckler insiste sur ce point en terminant sa préface. Celle-ci est un prétexte pour réunir deux pères qui se complètent parfaitement, le sien né en 1913 et Soubiran, en 1910. À relire le titre de sa préface, on ne sait duquel des deux Martin Winckler parle vraiment, à moins qu'il ne parle des deux en même temps.

Ami d'André Soubiran, Jean Reverzy est surtout connu pour ses deux premiers romans, *Le Passage* (prix Renaudot 1954) et *Place des angoisses*. L'histoire du *Passage* est celle de Palabaud qui rentre de Tahiti où il a vécu une vingtaine d'années comme gérant d'un hôtel un peu interlope. À son retour en France, il retrouve son ami médecin et se fait examiner par un grand spécialiste qui lui diagnostique une maladie rarissime : une cirrhose pigmentaire, qui a hypertrophié son foie (sans être alcoolique). Cependant, cela ne change en rien sa conviction qu'il est condamné à plus ou moins brève échéance. Il se prépare donc à cette mort inévitable avec une sérénité et une tranquillité étonnantes, et ce, d'autant plus qu'il n'a qu'une petite quarantaine. Le roman est intense et émouvant mais ne tombe jamais dans le sensationnalisme. Le recueil des *Œuvres* de Reverzy édité par Paul Otchakovsky-Laurens contient d'autres romans courts, comme *Place des angoisses*, qui dénonce une médecine pontificale et éloignée de la maladie de l'être humain, et de nombreux récits brefs, articles, plaidoyers, parfois innovateurs à la manière des *Mythologies* de Roland Barthes. On sent partout que cet homme est obnubilé par l'idée de la mort qu'il sent proche

(il meurt à 45 ans d'une crise cardiaque). Cela le rendit lucide, mais triste, solitaire et rêveur. Son premier roman démythifiait la vieillesse heureuse telle qu'elle a pu être dépeinte dans la littérature romantique. L'auteur étant médecin, les histoires tournent toutes autour d'un certain nombre de leitmotiv attendus, comme la mort, les soins, le traitement, le rapport (hautain) du médecin avec son patient. Étrange coup du sort également qui veut que, tout comme pour Ange Zaffran, le père de Jean Reverzy meure au combat en 1916, alors que son fils n'a que deux ans.

Plus proche de lui, et parce qu'il l'a fait accéder à la publication pour la première fois, il subsiste pour Martin Winckler un autre «père symbolique, l'écrivain Daniel Zimmermann» (LEG, p. 224). Celui-ci ne soigne toutefois pas les corps, mais les plumes. Rappelons que c'est grâce à lui, et à Claude Pujade-Renaud, que Martin Winckler publiera sa première nouvelle, «Spectacle permanent» (voir chap. 1).

Il ne faudrait pas omettre un dernier médecin-écrivain qui occupe une place de choix dans le panthéon wincklérien : sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), le mirifique créateur de Sherlock Holmes et de son non moins célèbre ami, le docteur John Watson. Martin Winckler lui rend hommage dans deux nouvelles en miroir : «La dernière aventure», publiée dans un recueil collectif par lui dirigé : *Noirs Scalpels*, et «L'Aventure du détective prostré» (dans *Le Mensonge est ici*). La première raconte qu'au retour d'un de ses voyages, Watson avait rapporté un élixir de longue vie qu'avaient ingéré les deux compagnons. Les voilà donc devenus plus que centenaires ; la dévouée Mme Hudson a été remplacée par sa petite-fille ! Or Sherlock Holmes, réellement fatigué et usé, commence à trouver le temps long. Il implore donc Watson, son plus fidèle ami, de lui administrer la piqûre pour l'ultime grand voyage. Mais il lui réserve une surprise immédiatement après son trépas. La seconde est un vibrant éloge au même Dr Watson, cette fois en tant que narrateur des aventures de Sherlock Holmes. On sait qu'il a parfois été dépeint dans certaines de ses interprétations cinématographiques comme un personnage un peu niais et indolent. On le voit ici sous un tout autre jour, tant la finesse de son intelligence est éclatante, que ce soit pour un diagnostic ou la résolution d'une intrigue indémêlable. Il s'agit aussi pour Martin

Winckler de montrer « à quel point cet homme exceptionnel avait la vocation de soigner » (MEI, 54). Il se peut fort bien que Conan Doyle représente aux yeux de Martin Winckler la quintessence idéale entre l'exercice de la médecine et l'art de raconter des histoires.

## DE (GRAND-)PÈRE EN (PETIT-)FILS

*Les Trois Médecins* raconte les années de formation de Bruno Sachs en suivant son cursus d'études qui, du PCEM1 (Premier cycle d'études médicales, 1<sup>re</sup> année, 1973) au DCEM4 (Deuxième cycle d'études médicales, 4<sup>e</sup> année, puis internat, 1978-1980) scande la division du livre en six parties. L'histoire débute pourtant le 15 mars 2003 à huit heures du matin, jour où Bruno Sachs doit faire une conférence devant un amphithéâtre rempli d'étudiants en médecine de première année. Dès lors, la narration ne cessera de faire des allers et retours entre ce moment et le début de ses études puis les années ultérieures. Troisième roman dans la saga du docteur Sachs, il englobe diégétiquement les deux premiers dans la mesure où les histoires de *La Vacation* (dont les prémisses sont annoncées par ses vacances à venir et la publication d'un premier roman [fictif], *Le Ventre des femmes*, LTM, p. 484) et de *La Maladie de Sachs* seront comprises entre la fin des études de Bruno et ce fameux jour d'allocution devant des étudiants de première année, et en présence de son entourage proche. L'histoire narre aussi, et en premier plan, sa rencontre et son amitié quasi immédiate avec trois étudiants dans la même situation que lui : André Solal, Basile Bloom et Christophe Gray, avatars ostensibles (et alphabétiques) de trois glorieux prédécesseurs, à qui ils empruntent plusieurs traits de caractère, respectivement Aramis, Porthos et Athos. Bruno est donc le quatrième (médecin)-mousquetaire : d'Artagnan. Si la reprise de la structure narrative des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas peut se lire au premier degré comme un hommage à un grand conteur du passé, on se rend compte en fait que cette parodie moderne et ludique cache un élément familial bien plus sombre, par la présence en creux du grand-père de Marc Zaffran, Mardochée, et de manière plus directe le lignage médical imposé par le père, Ange. Cette nouvelle forme de masquage

devient un autre écran de fumée derrière lequel l'écrivain ne cesse de se raconter, au travers d'années de formation médicale où Bruno et Marc se confondent dans des revendications identiques.

Comme chez Dumas, les personnages stéréotypés vivent dans un monde plus ou moins manichéen. Le bien s'oppose clairement au mal, et on identifie sans peine à quel camp appartient chaque individu, même si certains, par exemple le doyen de la faculté, Louis Fisinger, est plus veule que mauvais. Seul peut-être le professeur Zimmermann changera de manière significative à la suite d'une altercation appuyée avec Bruno qui a refusé d'exposer la vie intime d'une patiente atteinte d'un œdème pulmonaire aigu devant les quinze personnes réunies dans sa chambre d'hôpital (LTM, p. 348). À la suite de cet incident, « Zim » modifiera la méthode en commençant par supprimer cette pratique éculée et en validant du coup une leçon apprise par quelqu'un d'inférieur à lui dans la hiérarchie hospitalière.

Le respect de la trame narrative du roman fleuve de Dumas, il faut l'avouer, provoque un effet d'humour incontestable au fil des pages des *Trois Médecins*. Voyons d'abord les personnages. Le doyen, Louis Fisinger (Louis XIII), est assez aisément manipulé ; il veut à tout prix éviter des remous et tente de satisfaire tout le monde. Sa femme, Sonia (Anne d'Autriche, reine de France), brillante agrégée de médecine, est sur le point de diriger les programmes de la nouvelle École de médecine du CHU de Tourmens. Le Dr George Buckley, son amant (duc de Buckingham), l'épaula pour faire des IVG clandestines. Le vice-doyen Armand LeRiche (le cardinal de Richelieu) est un calculateur roué ; il est prêt à toutes les bassesses pour accroître son prestige et satisfaire sa soif de pouvoir. Il est à la tête du camp des « Perses », des spécialistes pour la plupart, et tire les ficelles de ses plus fidèles adjoints : le Dr Mathilde Hoffmann, son assistante (Milady de Winter), le Dr Max Budd (le comte de Rochefort), qui fera plus tard amende honorable, et bien sûr tous les étudiants qu'il a à sa botte (les gardes du cardinal), qu'il protège même dans les actes les plus vils, comme Thévenard qui a violé une jeune étudiante pour se venger d'une humiliation publique qu'elle lui avait fait subir.

Le camp opposé est mené par le professeur Roland Vargas (Monsieur de Tréville), ancien ami du père de Bruno, pédagogue non conventionnel qui a élu domicile au Grand Café et tient table ouverte pour ceux et celles qui veulent garder un esprit curieux de tout et maintenir un débat sain et ouvert. C'est en allant lui rendre sa première visite que Bruno, au Grand Café, bouscule involontairement les trois « mousquetaires », dans une savoureuse réécriture de ce qui s'était passé point pour point dans le roman de Dumas. Bruno Sachs va donc ce même jour se lier d'une indéfectible amitié avec eux, au point que les quatre vont prêter le même serment, avec un ajout de taille au fameux « Un pour tous, et tous pour un ! » : « Une [la médecine] pour tous et tous pour elle ! » (LTM, p. 82.) Aux Perses, sûrs d'eux et hâbleurs parce que destinés aux spécialités chirurgicales, s'opposeront donc les « Merdes », futurs médecins généralistes, qui viendront ici et là prêter main-forte aux médecins-mousquetaires. Il reste enfin Charlotte Pryce (Constance Bonacieux) et son mari Bonnat (M. Bonacieux), le gardien du foyer des étudiants où séjournent deux des quatre compères au début de l'histoire.

Les spécialisations des deux ennemis jurés que sont LeRiche et Vargas méritent d'être mentionnées. Le premier détient la chaire de gynécologie-obstétrique, matière noble et prisée des internes. Il se targue de « faire sauter » les utérus et les seins face à la présence décelée de la moindre tumeur cancéreuse, comme si ces mutilations (hystérectomie et mastectomie) faites aux femmes réglaient automatiquement tous les problèmes. De son côté, Vargas s'occupe de microbiologie, et on le sait attentif aux moindres besoins de ses étudiants et a fortiori de ses patients. Sa fonction renforce l'acceptation de l'élément *micro*- : il s'agit de ne négliger aucun détail, aussi minime fût-il, dans la relation de soins, alors que l'attitude de LeRiche ressortit davantage à celle du rouleau compresseur qui écrase tout sur son passage.

Le déroulement des événements obéit à sa logique propre, mais, comme nous l'avons vu pour la rencontre initiale de Bruno avec les trois médecins-mousquetaires, un certain nombre d'épisodes marquants viennent pimenter la narration, en droite lignée du roman de Dumas. Par exemple, les ferrets de diamants que la reine a eu l'imprudence de confier à Buckingham deviennent ici le stylo

en laque offert par Fisinger à sa femme, que les quatre médecins-mousquetaires iront chercher à Oxford en s'essaimant, eux aussi, en route. La rencontre secrète entre Milady et d'Artagnan est reproduite ici entre Mathilde Hofmann et Bruno, tandis que celui-ci découvre, horrifié, sur son épaule nue, «la marque indélébile d'une double rangée de dents» (LTM, p. 413; Milady de Winter, quant à elle, portait celle d'une fleur de lis qui l'identifiait comme une voleuse). En dépit de la rage folle de Mathilde contre Bruno d'avoir été jouée par lui, celui-ci s'échappe en catastrophe et est sauvé *in extremis* par Diego Zorn, qui, comme par un heureux hasard, habite dans le même immeuble, un étage en dessous de Mathilde. Hors de l'intertexte strictement dumassien, ce chevalier servant conjugue dans son nom une double protection dont Bruno ne peut que se féliciter : (don) Diego (de la Vega) de son état civil, homme tranquille sinon indolent, tout comme le libraire ami de Bruno, homosexuel discret, mais quand il doit jouer l'impitoyable justicier masqué, Zorro bien sûr, au patronyme si proche (Zorn<sup>2</sup>), héros légendaire et fétiche aux yeux de Martin Winckler. On le voit, les masques ne cessent d'engendrer d'autres masques. On n'est jamais sûr des dangers que nous encourons ! On se souviendra que «*zorro*» désigne le renard en espagnol<sup>3</sup>.

Un avatar possible de Diego Zorn ressurgit comme gérant d'une bouquinerie montréalaise bien fournie en CD et DVD, sous le nom de «Don». Il fait la paire, par le biais de son prénom, avec (Don) Diego, car lui aussi est homosexuel (*Les Invisibles*).

De place en place, un langage plus dumassien que wincklérien vient s'immiscer dans la narration, comme pour nous en rappeler son terreau d'origine : «insulter la voiture de son paternel, ça n'était pas supportable, et il [Bruno] s'était juré *de lui faire rendre gorge*, comme on le dit dans les romans de cape et d'épée...» (LTM, p. 212). Une autre mention de cette catégorie de romans est faite dans le récit d'Emma, cousine de Charlotte, qui rapproche

- 
2. Rien n'exclut non plus l'incidence avec l'écrivain Fritz Zorn, l'auteur de *Mars* (1976).
  3. Jacqueline De Linares a judicieusement appelé son article «Le Zorro du web santé» pour évoquer le docteur Dominique Dupagne, créateur bien connu du site «atoute.org» dont le mandat est de combattre sans relâche l'intoxication médiatique autour des Mediator, THS, vaccin H1N1 et autres matraquages pharmaceutiques à grande échelle. *Le Nouvel Observateur*, n° 2418, 10-16 mars 2011, p. 88.

leur histoire d'amour de ce même genre de romans d'aventures (LTM, p. 451). L'allusion la plus directe à Dumas est celle des « conteurs intarissables » qu'évoquent les médecins-mousquetaires (LTM, p. 105).

Un autre aspect remarquable du roman de Martin Winckler est de donner la parole aux petites mains, car elles jouent souvent un rôle insoupçonné. La première est madame Moreno, ménagère au foyer des étudiants. Apparemment, seuls les quatre médecins-mousquetaires lui prêtent attention. Lorsqu'elle tombera assez gravement malade au point de se faire hospitaliser, et après quelques visites humiliantes où elle est traitée comme une moins que rien, Basile Bloom prendra soin d'elle comme d'une personne de sa propre famille. La seconde est Marie-Jo Hernandez, une simple aide-soignante qui interviendra violemment à la défense de madame Moreno en giflant une infirmière ouvertement sadique (LTM, p. 310). Mais lors d'une visite de routine, le chirurgien pervertit son nom et l'appelle « Mme Malino – pardon ! Moreno » (LTM, p. 277). Cette marque ostensible de mépris (il ne se soucie pas de dire correctement son nom) lui fait inconsciemment prononcer un nom anagrammatique de (Joëlle) Molina dont parle ailleurs Martin Winckler. Il s'agit d'une de ses petites-cousines, fille d'un cousin de son père. C'est elle qui, en lisant *La Vacation*, avait fait remarquer à Martin Winckler que plusieurs personnages, dont « Madame Larmande » et son chien, et une « quinquagénaire blond passé », évoquaient « Blond », surnom d'Yvonne Blondel, celle qui n'avait pu avoir d'enfants avec Ange Zaffran à la suite de deux grossesses extra-utérines. Même après le divorce d'avec Ange, elle avait toujours eu un petit chien. Joëlle aimait beaucoup Ange Zaffran ; elle avait rencontré Blond avec qui elle n'avait pas de parenté, et savait qu'elle vivait encore, dans l'Ain. C'est grâce à elle que Martin Winckler put la rencontrer<sup>4</sup>.

On imagine sans peine l'émotion de ces retrouvailles inattendues. À la fin de leur entretien, Blond lui demande :

---

4. Témoignage de Martin Winckler. Voir aussi PLU, p. 484, qui relate une partie de ce biographème.

« Pourquoi avez-vous pris ce nom, Winckler, pour signer vos livres ? »

J'ai répondu: « Je ne sais pas... »

Elle a poursuivi: « Près d'ici, à quelques kilomètres, il y a un Château Winckler. Ça s'écrit comme vous. » Puis, avec un sourire étrange: « Un de mes oncles y était métayer. » (PLU, p. 513.)

Ainsi, le pseudonyme n'est plus seulement un écran protecteur, c'est un rempart à l'épreuve du temps, comme tout bon château qui se respecte. On peut donc entrevoir la présence de madame Moreno–Malino–Molina comme un nouvel élément (inconscient) du bouclier protecteur familial. Il y a fort à parier que Martin Winckler n'est pas près d'abandonner ce nom talismanique pour s(o)igner ses livres...

Un troisième personnage mérite d'être mentionné pour son statut intermédiaire, « monsieur Nestor ». Parce qu'il apparaît en tête du « Prologue », on pressent que son rôle ira plus loin que celui de l'appariteur qu'il fut jadis dans cette même faculté, ou tenancier du Petit Café des étudiants. Lui aussi a témoigné, de son point de vue, des mesquineries auxquelles se sont livrés certains des anciens. Il a vu les bizutages par exemple, ou entendu les ignominies de certains professeurs en chaire, pleins de morgue devant leur auditoire. Lorsque les médecins-mousquetaires vont arriver à tour de rôle à cette conférence attendue de Bruno le 15 mars 2003, on peut voir éclater leur tendresse et leur affection envers cet homme humble, mais en fait *deus ex machina*, car c'est seulement à la fin qu'est révélé le premier narrateur du roman, qui se confond avec l'auteur des *Trois Mousquetaires* :

Bruno me tend la main et m'aide à me mettre debout:

— Il avait raison. C'était un vrai conteur. Vargas aussi, d'ailleurs. Mais – si vous le permettez – celui qui m'a appris à raconter des histoires...

Il ôte de sa tête un chapeau imaginaire, balaye l'air en un grand geste du bras, esquisse une révérence, s'incline bas devant moi.

— ... c'est vous, Monsieur Dumas (LTM, p. 510).

Quelques lignes plus haut, une étudiante du nom de Fanny (comme sa mère) vient interroger Bruno après sa conférence, en lui faisant remarquer qu'au-delà des trois personnes contenues dans chaque médecin, « le soignant, le chercheur, l'enseignant », il y en a une quatrième : le conteur. Nestor, en se remémorant une myriade de souvenirs vécus depuis trente ans est donc bien le premier, mais discret, narrateur des *Trois Médecins*. Le nom de Nestor est mentionné dans *Les Trois Mousquetaires*, comme étant, selon Aramis, « comme chacun sait, le plus sage des Grecs » (chap. 48, « Affaire de famille »), en référence à son rôle de conseiller dans la guerre de Troie (*L'Illiade*). Monsieur Nestor, mentor discret mais efficace, recouvre ainsi encore une figure paternelle dans le roman de Martin Winckler. Il y en a bien d'autres.

*Les Trois Médecins* raconte l'émancipation de Bruno Sachs de sa famille. Il a vingt ans, vient de passer deux années en Australie où il a suivi des cours préparatoires en médecine, et à son retour « il était aussi romantique qu'il était puceau » (LTM, p. 109). Il est le fils unique de Fanny et Bram (Abraham) Sachs<sup>5</sup>. Sa mère évoque son enfance réservée, mais surtout l'amour inconditionnel (et donc exigeant) que lui porte son père, qu'il vénère comme un dieu. Un dieu des soins. Sa voie est toute tracée, et, au contraire de ce qui est dit dans *La Maladie de Sachs*, l'attraction vers la littérature (et donc l'écriture de fiction) est ici absente, comme pour mieux souligner ce lignage de père en fils. « *Le fils de Bram Sachs doit entrer en médecine en fanfare.* » (LTM, p. 84.) Même quand il écrit à la femme qu'il aime, Bruno réitère son engagement familial : « *Je suis rentré [d'Australie] par loyauté envers mon père. Je me suis dit : c'est un bon soignant. Je dois moi aussi devenir un bon soignant.* » (LTM, p. 253.) La mort de son père, d'une maladie rare et terrible (une sclérose latérale amyotrophique, ou « maladie de Charcot »), va le ravager de douleur (il va même voir une prostituée, mais en vain !, LTM, p. 330), sans jamais remettre en cause son choix de carrière.

Mais il est dans le récit une autre présence, en filigrane, qui semble à nouveau se poser en paravent des malheurs de Bruno, c'est celle du grand-père Mardochée, mort, on l'a déjà dit, dans

---

5. Rappelons que le père de Marc Zaffran se prénomme Ange Abraham et sa mère, Nelly (Denise, Fanny). Voir PLU, p. 29.

une tranchée de la «Grande» Guerre. Comment ne pas l'entrevoir, cette première guerre meurtrière à grande échelle, dans ces lignes acerbes que Bruno s'adresse à lui-même dès le début du roman : «tu composes un jeu de massacre grandeur nature où des presque encore adolescents, des pas encore adultes, se piétinent, se castagnent, s'entre-tuent pour avoir le droit d'entrer dans cet amphithéâtre [...] et de répondre à des questions sans grand rapport avec ce qu'ils rêvent de faire – rêve de fer» (LTM, p. 26). Comment ne pas voir, dans le surgissement homophonique du mot *fer* en surenchère aux actes de violence qui précèdent, la mitraille, les canons, les pluies de balles, les chutes d'obus, comme celui qui a tué son grand-père ? Comment ne pas voir, ailleurs, un enterrement vivant lorsque Basile descend dans la fosse commune à la recherche d'ossements, et qu'il éprouve à un moment le sentiment «que les murs se refermaient sur [lui]», tandis que le gardien fredonne nonchalamment : «*Moi mon colon/celle que je préfère/c'est la guerre de 14-18.*» (LTM, p. 95) ? Le même Basile qui, bien plus tard, parlera à madame Moreno de son propre grand-père «qui passait son temps à raconter des histoires» (LTM, p. 312), et qui était cul-de-jatte ! On le voit, le récit programme subtilement une image du grand-père absent/handicapé, mais dont l'aura est infailliblement protectrice. Enfin et surtout, comment sont affectueusement surnommés les trois médecins-mousquetaires ? Les «Zouaves» (LTM, p. 78 et *passim*). Or le Zouave, c'était Mardochée Zaffran, de la 21<sup>e</sup> compagnie, «tué le 6 janvier 1915, dans la tranchée de la 1<sup>ère</sup> ligne à Roclincourt, pendant un violent bombardement de cette tranchée par l'artillerie lourde ennemie» (PLU, p. 81). De place en place surgit une allusion directe à cette guerre, et parfois à des lieux inattendus, comme ses poilus horriblement mutilés dans *Touche pas à mes deux seins* (TOU, p. 155).

Encore un écran de fumée donc. Derrière tous ses masques, ses pseudonymes, Marc Zaffran n'arrête pas de parler de sa famille, de l'angoisse de son père orphelin et fils unique qui s'est réfugié dans la pratique du soin, de la mort absurde de son grand-père, et de tout le poids de cet héritage qu'il doit encore gérer, après tout et malgré tout. Pourquoi dès lors être surpris de la «maladie» de Sachs ? Comment écrire quand la plume pèse trois générations ? Ou plutôt : comment se négliger quand on ne fait que s'occuper

des autres ? Parce que dans l'histoire il n'est jamais question du grand-père de Bruno Sachs, mais en creux de celui de Marc Zaffran, *Les Trois Médecins* devient le roman de l'ancrage familial, ou, pour reprendre une homophonie chère à Perec, l'encrage familial.

## GRAND ÉCRAN (PROTECTEUR)

«Spectacle permanent» est la première fiction jamais publiée sous le pseudonyme de Martin Winckler. Elle parut dans le numéro 8 (automne 1987) de la toute jeune revue trimestrielle *Nouvelles Nouvelles*, comme il a été dit précédemment. L'histoire en a été résumée dans «Lire et écrire» (chap. 1). Ce qui nous intéresse ici, c'est que la plupart de l'intrigue tourne autour du cinéma de Tourmens, Le Royal, lieu emblématique que l'on retrouvera dans bien des romans ultérieurs. On sait la passion de l'écrivain pour le septième art ; plusieurs publications attestent non seulement de cet engouement, mais aussi d'une réelle spécialisation d'ordre historiographique pour, par exemple, les téléseries américaines (voir la bibliographie). Mais quels sont les films que vont voir les personnages et que trahissent-ils de leurs goûts particuliers ?

Les films présentés au Royal obéissent à un classement pour chaque catégorie, qui correspond à une salle de couleur différente : «La Rouge passe les "classés X" ; la Bleue les films pour enfants ; la Verte les "Grands Succès" ; la Blanche, enfin, l'"Art-et-Essai" et tout ce qu'on ne montre nulle part ailleurs.» (SPE, p. 25.) Le narrateur évoque un souvenir de ses treize ans. Il venait de gagner un billet gratuit à une tombola, et alors que le patron du cinéma, monsieur Lefort, s'attendait à ce qu'il désire voir *Lassie chien fidèle* (Fred M. Wilcox, 1943) en salle Bleue, ce dernier opte pour *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) en salle Blanche, devant l'ébahissement de Lefort ! Le prochain film que ce cinéophile précoce tient à voir dans la même salle, c'est *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). L'intrigue de la nouvelle de Martin Winckler tourne autour de la tentative désespérée du jeune homme de rencontrer Luciane, la caissière. Cependant, les mentions de plusieurs acteurs, souvent américains (Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Louise Brooks) et les descriptions d'affiches de films devenus légendaires trahissent

une autre préoccupation que la bluette qui nous est donnée à lire entre ce jeune homme gauche et cette employée indifférente : une véritable passion pour le cinéma.

Le premier film mentionné dans *Les Trois Médecins*, roman qui chronologiquement fait suite à l'histoire précitée, est *Harold et Maude* (Hal Ashby, 1971). C'est Emma qui va revoir le film, alors qu'elle est en train de tomber amoureuse de John Markson, qu'elle rencontre justement à cette projection au Royal (LTM, p. 71, 207). Le film suivant est *Deep End* (Jerzy Skolimowski, 1970), qui raconte une histoire d'amour impossible entre un garçon de bain d'une quinzaine d'années et une belle femme inaccessible (« Ça colle parfaitement à son humeur [Bruno] du moment », LTM, p. 130). Mais les médecins-mousquetaires vont aussi chercher au Royal de la distraction, surtout en période de stress. Ils vont alors voir des comédies comme *Sessomatto* de Dino Risi (1973) et *Les Mâles* du réalisateur québécois Gilles Carle (1971, LTM, p. 267).

Un film d'une autre importance surgit dans la narration : *Barberousse*, du réalisateur japonais Akira Kurosawa (1965). Ce film de trois heures raconte l'apprentissage d'un jeune médecin frais émoulu, très ambitieux, dans un dispensaire où un vieux médecin sage (Barberousse) soigne les pauvres parmi les pauvres. Le jeune interne va y apprendre le soin sous toutes ses formes, et surtout devoir réajuster petit à petit les partis pris dont son enseignement à la fine pointe de la technologie l'avait pétri. Il finira par rester dans cet hôpital de fortune. *Le Chœur des femmes* (2009) s'inspirera librement de cette trame narrative. Second film d'égale magnitude dans la catégorie médicale, sinon supérieure, *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo (1971). Ce film antimilitariste traite de la relation de soin dans un cas extrême : le jeune soldat qui est récupéré dans un trou d'obus à la vie sauve, est hospitalisé, mais n'aura plus de membres ni de visage. Il ne peut ni parler ni voir ni entendre, et l'on ignore s'il est encore conscient. Maintenu en vie artificiellement, il parvient enfin à communiquer avec la fille de salle, et son message répété *ad libitum* est aussi simple que terrible<sup>6</sup>. « À la fin

---

6. Ce film a un encadré d'une page entière dans *Les Cahiers Marcœur* (épisode 29). Il a pu inspirer à Martin Winckler le coma d'Abel, durant lequel on accède parfois à sa conscience (épisodes 11, 19 et 40).

de la projection, Bruno a déjà commencé à expliquer à son camarade [Basile] pourquoi *il est indispensable que tous les étudiants en médecine aillent voir ça.* » (LTM, p. 379.) Ailleurs, Martin Winckler fait le rapprochement biographique avec son grand-père Mardochée tué dans un trou d'obus pendant la même guerre, et qui « parle » à son fils Ange en rêve et au-delà de la mort pour le conseiller (PLU, p. 401-402). Le dernier film mentionné dans ce roman est *Random Harvest* (Mervyn LeRoy, 1942), qui traite de l'amnésie infligée à un major de l'armée britannique vers la fin de la Première Guerre mondiale, mais surtout de la femme aimante qui l'aidera à recouvrer enfin sa véritable personnalité (LTM, p. 490). Il n'est certes pas anodin que ces deux films aient pour toile de fond la guerre 14-18, et qu'ils traitent tous deux de la (perte de) mémoire et de l'individualité profonde d'un homme que le conflit meurtrier a totalement déboussolé.

Lorsqu'il remonte à son enfance algéroise, Marc Zaffran se remémore les films que son père aimait, « les films policiers de James Cagney, de Humphrey Bogart et d'Edward Robison (à qui il disait ressembler<sup>7</sup>), les films d'aventures avec Gary Cooper, Errol Flynn ou Tyrone Power et, inévitablement, ceux qui traitaient de la guerre de 14 comme *À l'Ouest rien de nouveau* ou *Sergent York*<sup>8</sup> » (LEG, p. 46). Il précise avoir revu plusieurs fois *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) à cause de l'importance de la figure paternelle (LEG, p. 47).

« Pithiviers, 1964 et après » (LEG, p. 112 et suiv.). Le jeune adolescent qu'est Marc Zaffran se construit une filmothèque abondante. À cette époque, la télévision française inaugure tout juste (et en grande pompe) une deuxième chaîne (en couleur !). Les parents encouragent leurs enfants à aller au cinéma, avec une remarquable ouverture d'esprit, comme en témoigne cette anecdote selon laquelle Ange emmène un jour ses deux fils voir *Le Deuxième Souffle* (Jean-Pierre Melville, 1966) sur les Champs-Élysées. Quand à l'entrée on lui montre le panneau indiquant que le film est interdit

7. Martin Winckler le fait aussi ressembler à un médecin légiste du nom de Richard Molina, dans *Touche pas à mes deux seins*, p. 59, en écho à (Joëlle) Molina (voir *supra*) : étrange fusion entre non-mère et (vrai) faux père.

8. Film qui possède également un encadré d'une page entière dans *Les Cahiers Marcœur* (épisode 29).

aux moins de dix-huit ans, Ange a cette hilarante répartie : « C'est pas grave, ils ne savent pas lire ! » (LEG, p. 113.) Parmi les autres films vus ces années-là, dont certains racontés en détail dans la partie « Cinémas » (LEG, p. 112-115), mentionnons :

- *Le Pont de la rivière Kwai, Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1957, 1962)
- *Exodus* (Otto Preminger, 1961)
- *Seuls les anges ont des ailes, Sergent York, Rio Bravo, El Dorado, Rio Lobo* (Howard Hawks, 1939, 1941, 1959, 1966, 1970)
- *La Chevauchée fantastique, L'Homme tranquille, La Prisonnière du désert, L'Homme qui tua Liberty Valance* (John Ford, 1939, 1952, 1956, 1962)
- *Les trente-neuf marches, Les Enchaînés, La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1935, 1946, 1959)
- *Le Faucon maltais, The Misfits* (John Huston, 1942, 1961)
- *Bullitt* (Peter Yates, 1968)
- *Visage pâle* (Norman Z. McLeod, 1948)
- *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jaque, 1938)
- *Le Jour le plus long* (Darryl F. Zanuck, 1962)
- *Les Sept Mercenaires, Les Trois Sergents, La Grande Évasion* (John Sturges, 1960, 1962, 1963)
- *L'Enfer est pour les héros* (Don Siegel, 1962)
- *Un Taxi pour Tobrouk* (Denys de la Patellière, 1960)
- *Le Bossu, Le Capitaine* (André Hunebelle, 1959, 1960)
- *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968)
- *Le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein, 1925)
- *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941)
- *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- *Au Service secret de sa majesté* (Peter Hunt, 1969)
- *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936)
- *L'Inconnu de Las Vegas* (Lewis Milestone, 1960)

- *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961)
- *Les Professionnels* (Richard Brooks, 1966)
- *Un été 42* (Robert Mulligan, 1971)
- *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls, 1969)
- *Sept morts sur ordonnance* (Jacques Rouffio, 1975)
- *Elle et lui [An Affair to Remember]* (Leo McCarey, 1957)

Évidemment cette liste ne saurait énumérer tous les films qu'il a vus, mais le fait de mentionner ceux-ci en particulier démontre l'importance manifeste qu'ils ont eue pour le cinéophile en herbe que fut Marc Zaffran. Quand il voit des films à la télévision, c'est assis entre les jambes de son père, bien encadré, si j'ose dire, par deux conteurs, l'écran devant lui, qui a pris le relais, et le conteur derrière, pour une fois silencieux. Grâce à l'abondance de films américains qu'il ingurgite alors, Marc Zaffran est en train de préparer activement, mais il ne le sait pas encore, son année américaine quand il aura 17 ans. Pas plus qu'il ne sait encore que tous les titres des chapitres de ses quatre romans policiers de la série Lhombre – Watteau seront des reprises ludiques de titres de films (voir « C'est mon double et c'est mon frère », chap. 4).

Le cinéma est un lieu de rencontre, un lieu privilégié pour les amoureux. À cela il n'y a rien de très original. Mais dans les romans de Martin Winckler, le cinéma devient un lieu thérapeutique. Les films soignent autant que les fictions écrites, pour la simple raison qu'eux aussi racontent des histoires. L'attrait des séries télévisées qui succède à celui des films vus au cinéma joue ce même rôle, et d'autant mieux que les personnages reviennent régulièrement à chaque épisode, pour raconter d'autres histoires à chaque fois. La trilogie Twain est éminemment parlante de ce point de vue : commencée à la manière d'un triptyque romanesque, elle incline dès le second tome vers la forme d'une télé-série, qu'elle adopte complètement au troisième et dernier. Tout se passe comme si en cours de route le roman devenait une télé-série. Cela a permis la mise en place de plusieurs caractéristiques communes à l'ensemble des écrits de Martin Winckler : jeux de miroirs, mises en abyme, clin d'œil tournés vers des proches ou des figures tutélaires (Perec devant tous les autres), et injections de commentaires sur le travail

en chantier, à la manière des apartés en marge de Dharma et Greg dans *L'un ou l'autre* (le tome 2 de la série Twain), deux personnages périphériques devenus « téléspectateurs » de l'histoire. L'écrivain nous mène en balade, sinon en bateau, et cela crée un effet étrange et comique à la fois. Cela dédramatise l'histoire en quelque sorte, la rapproche du lecteur qui se voit interpellé directement (c'est le cas dans l'œuvre précitée), mais au risque d'affaiblir la puissance évocatrice du récit. C'est aussi et enfin une caractéristique récurrente du roman policier que de solliciter le lecteur comme tierce partie complice de l'histoire et de ses péripéties.

La théorie des mèmes a généré le concept de « mèmexplexe », ou « complexe de mèmes coadaptés » (Blackmore, p. 56). L'ensemble des téléseries constitue un bon exemple de mèmexplexe, en particulier dans la mesure où il s'agit d'un objet reproductible par définition. Dans cette optique, on peut avancer que Martin Winckler est un très bon répliqueur de ce mèmexplexe, puisque non seulement il nous transmet par toutes sortes de jongleries intertextuelles sa passion pour ce genre télévisuel, mais qu'en outre il le pastiche avec brio (*Le Numéro 7*) et qu'il peut s'en faire l'historien (*Les Miroirs de la vie*, *Le Rire de Zorro*). Ce constat est probant dans la mesure où la notion de mème dépend justement de sa capacité à se propager : tout comme un gène défectueux, un mème qui ne se reproduit pas meurt. Consciemment ou non, on peut inférer que tant que Martin Winckler continuera d'écrire, le mèmexplexe des téléseries sera activement reproduit, et que nous, lecteurs, servirons de relais pour propager à d'autres cette chaîne de transmission. Le passage suivant indique exactement quand elle prend racine :

À la fin des années quatre-vingt – j'étais médecin de famille dans une petite commune de la Sarthe – j'ai souvent déjeuné seul le midi devant la télévision. C'est à cette époque que j'ai revu tout *Mission: Impossible* sur La 5 et commencé pour la première fois à oser penser que je pourrais écrire des livres sur les séries télévisées – sans savoir bien sûr que le premier serait consacré à cette série-là. (BOU, p. 80.)

Il me semble en outre que l'usage des pseudonymes comme celui des noms réels est motivé par la mise en place d'autant d'écrans protecteurs autour d'un écrivain qui a conquis son droit à l'écriture à force de stratagèmes. Un passage de *Plumes d'Ange* l'explique :

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 pour le faire. D'autant plus – je peux le dire même si j'anticipe sur la suite de ce livre – qu'Ange avait toujours posé un regard circonspect sur mon activité de rédacteur solitaire. Dans mes cahiers, dans mes journaux, je me donnais des noms. (PLU, p. 216.)

On le voit, il s'agit d'abord, non pas d'écrire en cachette, mais de ne pas blesser le père aimé qui suspecte cette propension naissante à l'écriture chez son fils, alors que la voie toute tracée est celle des études de médecine. On connaît la suite. Le jeune Marc Zaffran ne va cesser d'écrire, mais il a encore de longues années à attendre avant que sa première fiction soit publiée («Spectacle permanent»), ainsi que son premier roman (*La Vacation*).

L'intrusion de personnages aux noms réels est chose courante dans l'œuvre de Martin Winckler. J'avancerai qu'elle joue un rôle parallèle à celui des pseudonymes : renforcer sa légitimité en invoquant des noms de gens bienveillants, ou tout au moins de personnes qui ne sauraient proscrire cette activité (suspecte) qu'est l'écriture. Dans *Deux pour tous*, par exemple, au moment où il faut secourir le professeur Lance grièvement blessé, Marc Valène (médecin généraliste et légiste au nom perecquien) explique à la commission d'enquête qu'«il y avait beaucoup de monde. Michèle Molina, la réanimatrice... Angèle Pujade, la surveillante du service...» (TW3, p. 82). Vers la fin du roman est faite une mention anodine d'un certain «monsieur Monticelli» (TW3, p. 190). Le premier de ces trois noms renvoie à un membre cher de la famille de l'écrivain et les deux derniers, à des personnes qui les premières ont reconnu et encouragé le talent prometteur de

Marc Zaffran<sup>9</sup>. On pourrait ne voir là que des hommages somme toute banals, ou ludiques, or ils apparaissent dans *Le Chœur des femmes*, l'un des plus récents romans écrits par Martin Winckler (2009), à une époque où sa légitimité en tant qu'écrivain reconnu n'a plus à être démontrée. À la fin de *Deux pour tous*, Jack Cutter pénètre dans l'ancre quelque peu secret de Raphaël Marker (le scénariste en panne). Il arpente sa bibliothèque richement fournie : « L'omniprésence des livres et la lumière sans violence qui semble sortir des étagères ont quelque chose de protecteur. » (TW3, p. 197). Ce rôle bienfaisant est placé sous le double signe de la littérature et du père, encore. En effet, Martin Winckler explique dans *Plumes d'Ange* que son bureau était « sombre, jour comme nuit », les volets « toujours fermés », « le tapis est sombre ». Tout cela pour mieux soigner ses patients à l'aide d'un « appareil de radioscopie » qui ne nécessite que d'éteindre la lumière de la pièce pour être employé (PLU, p. 289). Pour Martin Winckler, c'est le prix du confort de l'écriture. Dans *Le Chœur des femmes*, Angèle Pujade sera élevée au rang de conseillère de l'Unité 77 que dirige le Dr Karma (CDF, p. 25). Mais qu'elle soit surveillante ou conseillère du service, elle est du bon côté : celui des *soignants*.

« Merci à celles et à ceux qui aujourd'hui ou depuis toujours nourrissent mon imaginaire et/ou *soignent mes histoires* [...] » déclare-t-il dans la page des remerciements du *Chœur des femmes* (CDF, p. 597 – c'est moi qui souligne). Dans ce dernier roman, Jean Atwood, l'apprentie soignante sous la tutelle du Dr Karma, ne cesse, sous ses conseils, d'écrire : « Pendant tout le reste de la journée, je prends des notes comme une folle. » (CDF, p. 77.) Karma le sait bien : le soin passe par la narration. Pour (se) soigner, il faut ne jamais cesser de raconter des histoires, que l'autre les écoute, et d'écouter celles des autres...

---

9. Dans le roman précédent, *L'un ou l'autre*, les Molina furent la famille d'accueil du jeune Saul Weisman (TW2, p. 132).



# JANUS BIFRONS

---

## Chapitre 4

---

*Le thème du double est omniprésent dans l'œuvre de Martin Winckler, et de manière plus prononcée dans ses romans policiers, qui seront tous abordés ici. En marge de ses aventures « familiales » et médicales, Bruno Sachs est souvent dans ces romans flanqué d'un confrère médecin légiste du nom de Charly Lhombre. C'est la dualité la plus visible, il y en a bien d'autres. Ce chapitre évoquera aussi les télééries, qui, nous le verrons, peuvent venir au secours d'une narration romanesque en panne, littéralement. L'attrait avoué de Martin Winckler pour le cinéma et les téléfictions offre une autre dimension diégétique à ses romans, qui les enrichit de manière souvent ludique. En contrepoint, c'est la question des hommes, de la masculinité, qui sollicite depuis quelques années davantage de réflexion chez l'écrivain, à l'occasion de quoi il invoque délibérément l'évolutionnisme tant en biologie qu'en psychologie. Cette interrogation sur les hommes prend pourtant ses racines dans sa thèse de médecine (1982), rédigée et soutenue au seuil de son œuvre littéraire. Peut-elle être mise en rapport avec les fictions de Martin Winckler ?*

## « C'EST MON DOUBLE ET C'EST MON FRÈRE »

La série des aventures policières de Charly Lhombre, médecin généraliste et légiste, et Jean Watteau, juge d'instruction, s'étend sur quatre romans chronologiques : *Touche pas à mes deux seins*, *Mort in vitro*, *Camisoles* et *Les Invisibles*, et une nouvelle, « Le Noël de Lhombre et Watteau », publiée dans *Le Mensonge est ici*. Ces deux personnages sont quasiment des frères et de la même génération que Bruno Sachs. Le jour où Watteau présente Charly à Don Luis Perenna, il lui dit immédiatement que « plus qu'un ami c'est un frère ! » (MEI, p. 84.) Leur complémentarité se lit d'abord dans leur patronyme. Le premier évoque phonétiquement l'ombre et graphiquement l'homme (« *hombre* » en espagnol), et le second fait inmanquablement renvoi au peintre Jean Antoine Watteau (1684-1721), considéré par certains comme un précurseur de l'impressionnisme. Charly est, au contraire de Bruno Sachs, assez entreprenant avec les femmes et deviendra dans le dernier roman de la série un véritable playboy devant lequel trois femmes se pâment tour à tour ; Watteau n'a pas ce problème car il est homosexuel, ou plutôt l'était, car il a interrompu toute relation sexuelle vingt ans auparavant, peu après la mort brutale de son ami Charly Mons, avec qui il avait été élevé en frère jumeau (dans *Touche pas à mes deux seins*). Charly Lhombre, son cadet d'une dizaine d'années, a en quelque sorte pris la place de Charly Mons, pour former un redoutable tandem avec Watteau. Point n'est besoin d'être versé dans l'histoire de la peinture pour apprécier le rôle prépondérant de l'éclairage du jour sur de nombreuses toiles du maître au nom homonyme : le couple Lhombre – Watteau en regagne alors en interdépendance : c'est l'ombre et la lumière. Dans *Les Invisibles* (2011), Watteau étant absent, afin de rééquilibrer ce contraste, un autre couple se reformera entre Lhombre et sa nouvelle amie Réjane... Lalumière !

La question du frère, double ou jumeau, revient fréquemment chez Martin Winckler, non seulement dans ses fictions, nous allons le voir en détail, mais aussi dans ses réflexions personnelles. Un passage intitulé « L'Autre » dans *Plumes d'Ange* pose le problème de manière simple et convaincante. Marc Zaffran a un jeune frère et une sœur plus âgée dont Ange n'est pas le père biologique. Ce dernier fut fils unique, il n'est pas superflu de le rappeler. La

question tourne autour de savoir ce que l'autre pense, comment il se positionne dans les relations familiales, et cela avec une telle intensité que l'on se demande si Marc Zaffran n'est pas à la recherche (virtuelle) d'un frère jumeau qu'il n'a jamais eu. Un double, en somme (PLU, p. 334-336). Il explique comment le silence prolongé entre son frère et lui « ne fait disparaître personne, il n'annule pas les sentiments, il ne fait que les tenir dans l'ombre. Et l'ombre, elle, est parfaitement visible. » (PLU, p. 336.)

Dans un même ordre d'idées, la fascination de Martin Winckler pour le personnage de Zorro va plus loin qu'une cinéphilie malade : il voit à nouveau en lui un double et un frère, comme il le dit explicitement, sans cacher son émotion, dans les pages liminaires de son ouvrage consacré à ce héros mythique des temps modernes :

Car ce personnage aux prolongements multiples, nous le verrons, n'est pas seulement mon héros d'enfance. Il est ma chair et mon sang. C'est mon double et c'est mon frère.

Lui et moi (je veux dire « moi, le lecteur », et j'espère bien que d'autres lecteurs que moi se diront que ce « moi », c'est eux), nous avons toujours eu, au sens biblique du terme, des pères à honorer.

Ce livre est donc écrit en hommage aux pères : ceux de Zorro... et les nôtres. (ZOR, p. II.)

De la sorte, l'attrait avoué de Martin Winckler pour les grands héros doubles, Zorro, mais aussi Batman et Spiderman, procure une sorte de contrepoint, ou de repoussoir, à la série policière qu'il a conçue autour d'un double héros. Si ces trois valeureux justiciers nés dans les *Pulps* (Zorro) et les *Comic-Books* (les deux autres) ont chacun une double personnalité engendrée par un costume qui leur est spécifique, la situation est exactement inverse s'agissant de Lhombre et Watteau : ce sont deux personnages distincts mais qui pensent de la même manière et surtout qui partagent la même intégrité dans l'exercice de leur fonction, même si à l'occasion l'un ou l'autre transgresse – pour la bonne cause évidemment – l'éthique la plus stricte commandée par ses responsabilités. Mais cette sorte de gémellité s'étend aussi à d'autres personnages. Dans *Touche pas à mes deux seins* par exemple, on rencontre deux

jumelles parfaites : Alice et Luciane, qui jouent d'ailleurs souvent sur leur ressemblance physique pour s'amuser à tromper les autres (cette dernière – réminiscence de la caissière du Royal – réapparaît en ombre chinoise derrière Lucie-Anne [Jones], chercheuse en multimédia et professeure de lettres dans *Les Invisibles*). C'est dans *Mort in vitro* que le rapprochement indubitable est fait entre Charly Mons et Charly Lhombre, par Watteau lui-même, exactement comme si le second était le double du premier (MOR, p. 72). Dans ce même roman, un protagoniste féminin joue également sur une double identité : Bunny / Bénédicte Beyssan-Barthelme (« BBB »), qui s'est habilement hissée jusqu'à la direction de WOPharma, la puissante multinationale qui a phagocyté une boîte africaine rivale, EuGenTech, dont elle était elle-même auparavant à la direction. Elle trompe Charly par le sexe, en le séduisant, pour mieux déjouer ses plans évidemment. La série policière va lui octroyer une longue et juteuse carrière, en passant par *Le Numéro 7* et en culminant dans la trilogie Twain, où son compte sera enfin réglé. Nous y reviendrons.

Si dans *Camisoles* le thème du double s'estompe, il apparaît tout de même chez deux personnages qui vont malgré eux jouer un rôle important, Claude de Lermignac, la mère de Jean Watteau, et son ancien ami Raoul d'Andrésy, alias Don Luis Perenna (anagramme d'Arsène Lupin, nouvel écran protecteur, que ce dernier emploie à la toute fin de *813 ; Les trois crimes d'Arsène Lupin*. Voir aussi MEI, p. 91). Tous deux vont s'instituer détectives pour tenter de prouver que Jannie Le Guen, présentatrice à la télévision soudainement disparue, a été assassinée par Luce Garry, la psychiatre-conseil d'une émission de télé-réalité à succès : *Ça nous regarde !* Raoul et Claude songent même à se donner des prête-noms, Nick et Nora Charles, comme dans le film qui donne son titre au chapitre du livre : *L'Introuvable*. Cela crée un lien supplémentaire entre le fictif (la diégèse) et le réel qui est en l'occurrence une autre fiction (le film). Raoul se présente comme un aristocrate sorti tout droit des années 1920, tout de blanc vêtu, de pied en cap (CAM, p. 111). Affichant outrageusement sa brillance et son éclat, ce héros de la lumière est l'antithèse de Zorro ou de Batman, héros de l'ombre et de la nuit. Mais il est peut-être une hypostase de don Diego de la Vega qui, lorsqu'il incarne son propre personnage, est toujours vêtu de couleurs chatoyantes.

Dans *Les Invisibles*, Charly entame une année sabbatique à Montréal, mais est déterminé à s'y installer à la fin de l'histoire. Sans son double Jean Watteau à ses côtés, le roman devient plus intimiste; la narration passe dès le troisième chapitre à la première personne. Est-ce que Charly serait venu à Montréal pour élucider une « histoire de famille » dans laquelle il est retombé malgré lui ? (INV, p. 39, 122.) Quoi de surprenant, il inspire presque immédiatement confiance, et on s'ouvre naturellement à lui parce qu'on l'estime pour ses qualités en relations humaines (INV, p. 107). Dans ce roman, il cumule les fonctions de médecin (bénévole, car il n'a pas le droit d'exercer), conseiller et même détective, puisqu'il parviendra avant tout le monde à résoudre un enchaînement complexe de mystérieux assassinats.

Ce roman très récent (2011) marque un tournant important dans la diégèse wincklérienne. On pourrait le qualifier de premier roman québécois de Martin Winckler, tant pour le lieu de l'action que pour la langue qui y est employée dans les dialogues et la narration. On y apprend que Bruno Sachs a quitté Tourmens il y a deux ans, qu'il vit et enseigne à Laval, une banlieue nord de Montréal. On y apprend aussi que Dominique Damati, l'ancienne directrice du « Château », l'aile psychiatrique réservée aux médecins, et ancienne amante de Charly (*Camisoles*), s'est, elle aussi, installée au Québec, comme psychiatre à Sherbrooke (en Estrie), qu'elle a eu une fille de son mari endocrinologue. *Les Invisibles* devient donc un nouveau roman « migrant » du Québec, et nous fait nous demander si les autres personnages « Tourmentais » vont leur emboîter le pas.

Les quatre romans policiers entretiennent plusieurs points communs dans leur construction, qui seront explicités sans pour autant en dévoiler toute l'intrigue (lecteurs, au travail!). Dans chacun d'eux se présente un personnage maléfique, de mèche avec une grosse société pharmaceutique qui défend d'immenses intérêts financiers, WOPharma. Celui-ci est contrecarré par un opposant qui a flairé le pot aux roses et est sur le point de révéler une vérité qui fera scandale; cette incarnation de Némésis connaît toujours un sort funeste. Un autre trait formel relie trois des quatre textes (à l'exception de *Mort in vitro*): une mise en abyme donnée à lire au cours du texte à la toute fin, lorsqu'un personnage propose

d'entreprendre le récit de l'aventure dont nous venons juste de terminer la lecture. Dans *Touche pas à mes deux seins*, « Pauline incitera Bruno à réaliser son vieux rêve d'écrire un *whodunit* dans lequel il serait question d'un crime presque impossible » (TOU, p. 194). Dans *Camisoles*, la mise en abyme apparaît au moment où, dans le chapitre intitulé « Le Visiteur », Raoul et Claude se proposent de s'affubler des noms de Nick et Nora, les deux protagonistes du film du même titre (voir *supra*). Dans *Les Invisibles* enfin, Charly explique à Réjane, sa dernière conquête, « qu'un éditeur parisien [lui] a proposé un paquet de fric pour écrire un livre relatant toute l'affaire » (INV, p. 271).

Malgré une construction assez classique, la somme de ces polars donne à lire une éthologie du milieu pharmaco-médical dans l'exposition d'intérêts variés, qui tournent tous autour de la relation de soin, de la recherche pharmacologique et de l'administration médicamenteuse exercées de manière contraire à l'éthique. On comprend sans surprise que l'enjeu majeur est le profit qui transite par la renommée d'un arriviste, bref, une forme de gloire qui s'accommode sans gêne de toutes les corruptions possibles et imaginables. Dans *Touche pas à mes deux seins* se dessine la première figure du parfait corrompu : Édouard Goffin, cinquante ans, professeur agrégé de gynécologie-obstétrique. Celui-ci a pillé les travaux de son collègue Kalanian, l'inventeur d'un traitement hormonal qui bloque la multiplication des cellules cancéreuses. Puis il l'a fait disparaître en le mêlant à quelques décès inexplicables de femmes qui lui servaient en fait de cobayes. Il sera établi que Goffin était à la solde de laboratoires pharmacologiques qui le protégeaient en retour, car il avait fait des faveurs à de nombreuses filles, nièces, ou petites amies de gens haut placés dont il fallait à tout prix protéger l'intégrité, pour la façade. Un autre Édouard, lui aussi dans la même spécialité, se pose comme le fourbe de *Mort in vitro* : Édouard Garches, gynécologue, spécialiste des problèmes de fécondité. C'est un homme froid, ambitieux, roué. Il place autour de lui de manière stratégique un entourage qui lui facilite ses menées criminelles. Le professeur Seryex, homme intègre s'il en fût, est sur le point de dévoiler une vaste fraude dans laquelle trempent tous les pontes du milieu pharmaco-hospitalier. Mais il sera tué avant de pouvoir les démasquer. Incidemment, c'est dans

ce roman que Tourmens est de nouveau présentée comme « une sorte de grande cité-pilote qui sert de terrain d'expérimentation à tous les ministères, à commencer par celui de la Justice » (MOR, 36). On mesurera l'ironie d'une telle appréciation. Une autre arriviste y est dépeinte, Bénédicte Beyssan-Barthelme (voir *supra*).

*Camisoles* se penche de près sur l'univers de la psychiatrie. C'est le roman le plus meurtrier des quatre. Luce Garry représente le personnage diabolique (voir *supra*), tandis que Henry d'Artigues est la victime expiatoire à cause d'un savoir encombrant, comme Yann Derec, psychiatre surmené, dépressif, et ancien résident du « Château », l'aile psychiatrique du Centre Lafontaine réservé aux médecins, qu'il a lui-même fondé quinze ans plus tôt. Dans *Les Invisibles* enfin, c'est l'un des deux codirecteurs du Centre de recherches interdisciplinaires en éthique qui a tiré les ficelles d'une vaste expérimentation de nouvelles médications sur des itinérants, et en particulier les autochtones amérindiens (les « invisibles »). Celui-ci était à nouveau à la solde de WOPharma, tandis que deux autres personnages plus scrupuleux paient de leur vie le fait de trop en savoir. Dans ce roman, le couple Lhomme – Watteau s'estompe au profit d'un Charly solo qui remplit les deux rôles, à la fois médecin et enquêteur, même si l'on sent ici et là la présence tutélaire de son ami Watteau flanqué de l'omniprésent Raoul d'Andrésy qui suit pas à pas, mais à distance, le développement de l'enquête montréalaise.

L'élément fédérateur de ces quatre fictions est l'emploi systématique de titres de films ou de téléseries pour chaque tête de chapitre. Ceux-ci sont généralement courts, et rarement chronologiques. On saute souvent d'une scène ou d'une époque à une autre, comme sur l'écran de cinéma. Une technique récurrente consiste à ne pas identifier immédiatement le narrateur ou le protagoniste en scène. Cela crée un jeu avec le lecteur amené par conséquent à deviner au plus vite de qui il s'agit et de quoi il retourne. Autre technique abondamment employée, quoique plus éprouvée universellement, celle de terminer le chapitre sur un point de suspension, un doute, une hésitation ou un coup de théâtre sans autre forme d'explication. Tout cela contribue à créer

une cadence assez rapide, surchargée de dialogues, délestée de longues descriptions, où le narrateur se fait complice *de facto* du lecteur, tout en le manipulant de main de maître.

« Mais il y a un mystère et un miracle gémellaires, et le frère-pareil disparu revit toujours de quelque façon dans le jumeau déparié survivant. » (*Les Météores*, p. 617-618.) Cette citation de Michel Tournier procure une porte d'entrée inattendue à l'énigme qui gouverne la trilogie Twain. Dans l'histoire fabuleuse du couple fraternel des *Météores*, Jean et Paul semblent ne faire qu'un, mais c'est le contraire chez Martin Winckler : un en deux.

Par commodité, les trois volumes de la série, *Un pour deux*, *L'un ou l'autre*, *Deux pour tous*, seront désignés par les sigles TW1, TW2 et TW3. Le nom Twain fait évidemment référence au nom du célèbre Mark Twain, pseudonyme de Samuel Clemens, mais aussi à *Twin Peaks*, la fameuse télésérie américaine (1990-1991) créée par Mark Frost et David Lynch. Celle-ci joue sur le thème du double, de l'onirique et du fantastique à la fois. Elle est dûment mentionnée dans le premier roman (TW1, p. 133). Ici, René et Renée Twain habitent le même corps dans lequel ils « permutent » à volonté. C'est la véritable dimension fantastique de cette histoire (TW1, p. 79, 89). Celui qui est en retrait quand l'autre est présent au monde se réfugie dans la « chambre jaune » (TW1, p. 40, 67-69, 106), hommage manifeste à un grand prédécesseur dans le genre policier : Gaston Leroux (*Le Mystère de la chambre jaune*, 1908). Lorsque Marc Valène tombe amoureux de Renée, et qu'en même temps Liliane Roche (capitaine de police) tombe amoureuse de René, on se doute que cela va poser certains problèmes, suscitant des réflexions en aparté sur l'intersexualité (TW1, p. 155). Car c'est bien le thème au cœur de la série. Qu'est-ce qui nous définit en tant qu'être sexué ? L'originalité formelle du tome 2 tient dans l'assimilation du récit à une télésérie policière, que regardent et commentent dans la marge un couple (autre double), Dharma et Greg, eux-mêmes issus d'un sitcom américain, *Dharma & Greg* (1997-2002), en présence d'une tierce personne qui n'est nul autre que vous, le lecteur du livre. Vous lisez donc un livre qui est en fait une télésérie vue par deux personnages de téléfiction et vous en tant que téléspectateur. Les clins d'œil ne cessent de parsemer la narration, considérée non plus comme un roman écrit, mais

comme une téléfiction (TW2, p. 70, 160, 201). Ce revirement inattendu va permettre la reprise de l'histoire au tome 3, car la fin « explosive » du 2 semblait bloquer toute issue. En effet, au moment de l'inauguration (presque) triomphale du Centre culturel multimédiatique Michel-Houellebecq (CCMMH), une défaillance technique au petit entrepôt crasseux du sous-sol va faire sauter son dôme comme une cocotte-minute. C'est au départ la négligence bénigne d'un réparateur qui s'est amplifiée pour aboutir à la catastrophe (TW2, p. 27, 58, 92, 126, 145 et 284), et du coup va stopper net l'histoire au seuil du tome 3 (qui ne redémarrera en fait qu'au chapitre 7). À bien examiner le texte, on pressent que c'était couru : « les tremblements intenses du monte-charge [...] ont achevé de libérer le petit fil rouge ; et le petit fil rouge s'est mis à osciller » (TW2, p. 284). Bref, le fil conducteur de l'histoire est sur le point de se rompre par l'explosion du petit entrepôt et, à sa suite, le Centre culturel. La métaphore du fil rouge est filée jusque dans le tome 3, où Jack Cutter (le coscénariste) discute avec le producteur d'une suite possible : « Elle vivante [la femme de Marker], ils n'auraient jamais eu recours à une *ficelle* aussi grosse. » (TW3, p. 73, c'est moi qui souligne.) Néanmoins, passé ce jeu de fils d'Ariane, l'intrigue pourra se recoudre et l'histoire, enfin aboutir.

Si le tome 2 amorçait la mutation vers une saison de télé-série, le 3 déploie à fond cette nouvelle esthétique formelle, puisque le producteur demande à un scénariste (Jack Cutter) de venir prêter main-forte à l'auteur en panne, qui est Raphaël Marker, clone de Marcœur, et du sexe opposé (attention, ça se complique). Marker se présente comme l'inverse de Martin Winckler : le premier fut d'abord un écrivain confidentiel, expérimental, mais qui rencontra un grand succès critique (TW3, p. 70), le second est un écrivain populaire qui compte des centaines de milliers de lecteurs, mais pas de véritable reconnaissance critique. Le tome 3 raconte tant bien que mal la suite de l'histoire tout en se racontant dans sa propre fabrication. Le roman entier devient en l'occurrence sa propre mise en abyme, amorcée par la métaphore du fil rouge au tome 2.

La série joue de nouveau sur des enjeux pharmaco-politiques et une panoplie de caricatures parfois très comiques qui allègent le ton de ce qui aurait pu, sans elles, être un véritable roman

noir (voir « Des rires aux larmes », chap. 5). L'histoire se passe à Tourmens, ville ostensiblement scindée en deux par sa rivière, la Tourmente. Au nord, la rive gauche, les quartiers populaires, où le vieux professeur Lance, aimé plus particulièrement des indigents qu'il ne refuse jamais de soigner, travaille dans une vieille aile du CHU, plus ou moins condamnée (TW1, p. 59). Au sud, la rive droite, les quartiers bourgeois, où siègent la mairie et la préfecture. C'est le vieux Tourmens aux murs historiques dans toute leur majesté. Le maire s'appelle Francis Esterhazy, et son ambition démesurée est proportionnellement inverse à sa petite taille qui bafoue sans cesse son ego. Il porte en outre le nom bien réel et la même initiale du prénom du fameux traître qui a manigancé la déchéance du capitaine Dreyfus à la fin du dix-neuvième siècle. Sa déficience en psychologie intuitive – sa piètre interprétation de ce que les autres pensent – pointe peut-être vers une forme d'autisme, ou encore ce que Richard Cloutier appelle la « cécité de l'esprit » (Cloutier, p. 60), sinon une « déficience modulaire génétique » (Nadel, p. 75). Il aime s'entourer de jolis mannequins, de top-modèles, et parfois les épouse. Il se veut autoritaire, inflexible, et recourt sans cesse à des méthodes répressives. Il est roué mais dans le fond pas très intelligent, car il ne se rend pas compte qu'il n'est en fait qu'un pion dans la vaste opération criminelle menée par WOPharma et sa redoutable dirigeante : Bénédicte Beyssan-Barthelme, ironiquement surnommée « Bunny » (elle ne doit rien au petit lapin en peluche). Celle-ci sait s'octroyer les services de chercheurs diaboliques au patronyme parlant : Bernard Mangel, dans le tome 1, et son cousin Jeremy, dans le 2, dont le nom les rapproche plus du tortionnaire expérimentateur d'Auschwitz, Mengele, que de Johann Gregor Mendel, l'un des pères de la génétique moderne. Elle s'adjoint également un requin femelle au nom digne d'une série BD, Anastacia Volkanova.

Le thème du double est important dans l'œuvre de Martin Winckler. Il est abondamment illustré dans la trilogie Twain, tant au niveau des personnages que de leurs créateurs. Cela produit d'ailleurs une sorte de démultiplication vertigineuse : Jack Cutter / Raphaël Marker / Martin Winckler / Marc Zaffran. S'agirait-il d'un simple jeu de miroirs ou de nouveaux écrans protecteurs ?

## «HOMMES EN SOUFFRANCE»

«Alors que ma thèse ne pose, au fond, qu'une seule question ("Que dit un homme quand il se met à nu devant un autre homme?"), ces deux médecins [membres du jury de Martin Winckler] symbolisent pour moi une préoccupation très précise mais encore très trouble.» (PLU, p. 449.) La thèse de médecine que soutient Marc Zaffran à l'Université François-Rabelais (Tours) le 9 novembre 1982 concerne l'interprétation des fiches de consultations en urologie de la part de femmes et d'hommes menées au cours de l'année 1980. Au-delà d'un discours médical purement technique (séméiologie, biochimie, nosologie, urologie) se dessine en filigrane un autre propos, celui d'un traitement plus largement adressé aux femmes mais qui demeure tout aussi complexe chez les hommes de par leur anatomie. L'auteur de la thèse ne manque pas ainsi de remarquer d'après un tableau synoptique que le «Détail de symptômes chez les hommes» est plus abondant que chez les femmes, et qu'à cet égard, paradoxalement peut-être, «il n'existe pas jusqu'ici de consultation d'*Andrologie*», qui ferait évidemment pendant à la gynécologie (Inédit, p. 38).

Par ailleurs, l'accent est indirectement porté sur les relations de soins, puisque le candidat a passé en revue toutes les fiches d'observations des urologues et les lettres des généralistes pour les patients adressés, ainsi que d'autres lettres éventuelles de l'urologue au généraliste. On lit donc au second degré un certain type de discours appliqué à l'endroit des femmes couramment vues dans des circonstances non pathologiques (contraception, grossesse), comparé avec celui adressé aux hommes, qui de leur côté viennent normalement consulter pour des motifs d'ordre pathologique.

Un autre problème insidieux interpelle Marc Zaffran. Il suggère dans sa thèse la différence d'attitude probable du patient devant son médecin traitant (omnipraticien) et le spécialiste en urologie (chirurgien). Et lui de se demander s'il n'y aurait pas une corrélation entre le caractère souvent imprécis ou même vague des observations consignées dans les fiches médicales. Tout se passe comme si le diagnostic avait été plus ou moins bâclé, soit par crainte d'un début effectif de cancer (on confie l'annonce de la mauvaise

nouvelle à un supérieur), soit parce que certains gestes médicaux n'avaient pas été effectués, notamment à l'égard d'anomalies des organes génitaux externes (Inédit, p. 38-43). Un autre problème sourd de celui-ci, évoqué dans la thèse par « la distance qui sépare le généraliste d'un confrère hospitalo-universitaire » (Inédit, p. 75). Un nouveau constat peut s'inférer en lisant ces pages entre les lignes : les médecins (majoritairement des hommes au moment de cette thèse) ne soignent pas les femmes comme les hommes quand il s'agit de pathologies urogénitales, et les femmes ne consultent pas pour les mêmes raisons que les hommes : celles-ci veulent une intervention, ceux-là, être rassurés sur leur normalité sexuelle ou anatomique (je schématise).

Il est tout de même intéressant de remarquer pour conclure ce survol de sa thèse de médecine que Martin Winckler se pose déjà, au travers d'une étude urologique, des questions essentielles sur les rapports femmes – hommes, d'une part, et patient – omni-praticien – spécialiste, d'autre part. Ces problématiques relationnelles vont engranger la matière de ses romans à venir. Si dans la genèse de son œuvre Martin Winckler a créé le personnage de Bruno Sachs pour en focaliser l'action et la réflexion, il a évolué au point de lui substituer dans *Le Cœur des femmes* une femme androgyne, Jean Atwood, opposée d'emblée à un vieux sage qui est encore une autre figure paternelle, le Dr Franz Karma. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain lui attribue le même nom de famille que Margaret Atwood, icône du féminisme canadien.

Au début de sa carrière médicale le docteur Marc Zaffran s'est plus particulièrement penché sur les femmes (gynécologie, obstétrique, accouchements, IVG, médecine générale), mais cela n'a pas pour autant occulté une interrogation sur les hommes, et de manière croissante dans ses tout derniers livres. Il explique qu'à son époque, en faculté, le corps humain était celui de l'homme par défaut, mais que cette pseudo-norme masquait en fait un réel questionnement sur la masculinité. Dans « Hommes en souffrance » (SOI, p. 124-132), Martin Winckler envisage ce problème autour de deux champs sémantiques : adolescence et silence. Selon son expérience, si les femmes en général parlent ouvertement de leurs problèmes, ce n'est pas le cas des hommes. La grande vague féministe des années 1970 ne leur a d'ailleurs pas rendu la tâche aisée.

Dans *La Maladie de Sachs*, on assiste à plusieurs scènes où les femmes parlent pour leur mari, leur amant, leur fils ou leur frère. Eux restent dociles, le plus souvent. Martin Winckler ne porte aucun jugement sur cet état de choses, il constate simplement le fait qu'à l'âge adulte très peu d'hommes consultent, sauf cas graves ou au moins très préoccupants, tandis que les femmes le font tout au long de leur vie, et plus particulièrement dans leur « période d'activité génitale » ainsi qu'il est dit dans le jargon médical.

Il serait intéressant de se demander si cette différence d'attitude est culturelle ou épigénétique. En d'autres termes si elle est imposée par une tradition liée à une race, une culture ou une religion, ou alors si elle n'est pas plutôt la combinaison de facteurs héréditaires et environnementaux. Pourquoi les hommes n'aiment-ils pas s'ouvrir, se confier, ou se plaindre alors que cela ne soucie pas les femmes ? Curieusement, en dépit des acquis féministes, Martin Winckler insinue que la situation reste inchangée, ce qui pointerait plutôt vers une explication naturelle. Si l'homme dédaigne de se confier à autrui, c'est qu'il estime que cela n'en vaut pas la peine. « Ils sont désolés de venir nous embêter avec ça, ils pensaient bien que ça n'était pas grand-chose mais vous comprenez, avec tout ce qu'on entend... » (SOI, p. 132.) Il semble difficile de justifier que ce genre de comportement soit appris. Peut-on proposer une explication évolutionniste à un tel hiatus entre les sexes ? Après tout, seules les femmes enfantent ; ce sont elles qui portent littéralement le poids de chaque naissance, assurant la survie de l'espèce humaine. Si ce sont les hommes qui les ont fécondées, elles seules sont parturientes. On peut assez aisément comparer le coût de la reproduction : quelques minutes pour l'homme, plusieurs années pour la femme. La scène classique du père qui fume sa cigarette dans le couloir tandis que sa femme est sur le point d'accoucher n'est pas qu'un cliché du vieux cinéma hollywoodien : elle nous répète à l'envi que l'accouchement est une affaire de femmes, de même que l'allaitement et les tout premiers gestes maternels pour le confort et la sécurité du nourrisson. N'oublions pas non plus que pendant des millénaires, ce sont exclusivement des sages-femmes qui ont assisté les mères parturientes, munies de leurs propres pharmacopée, savoir et expertise, et ce, jusqu'à la masculinisation accélérée de la profession médicale dès le dix-huitième

siècle (« Médecine et affaires de femmes », Raymond, p. 52). S'il est maintenant tout à fait courant que les pères donnent le biberon, ils ne peuvent en général pas donner le sein, même si la **détermination** biologique responsable des différences innées entre femmes et hommes produit parfois des exceptions étonnantes autant que rarissimes, telles que des hommes capables d'allaiter (Raymond, p. 100). Ils peuvent dire avec fierté « nous sommes enceinte », ce n'est pas eux qui vivent la grossesse pendant neuf mois, ni eux qui souffriront de déchirures à l'accouchement. Dans toutes ces questions épineuses à l'occasion desquelles on a parfois hâtivement taxé les hommes de machos insensibles ou de phalocrates indifférents, la seule question vraiment valable était d'abord de leur demander leur avis, dans le respect de leur individualité.

La fiction de Martin Winckler vient nous fournir une explication peut-être darwinienne à un certain type irréductible de divergence comportementale entre hommes et femmes. Elle émane du personnage de Diego Zorn, libraire et ami de longue date de Bruno Sachs, et de surcroît homosexuel, ce qui enrichit le point de vue qu'il exprime :

– Eh bien, ça ne *pense* et ça ne *sent* pas pareil non plus. Je ne sais pas si c'est inné ou acquis et les discours féministes sur le sujet me font un peu marrer. À deux ou trois reprises, j'ai bavardé avec des pures et dures devant le rayon des Éditions des Femmes, à la librairie. La part de l'acquis me paraît douteuse – quand on connaît ma mère, impossible de comprendre que je préfère les hommes. Et puis, ce sont tout de même les femmes qui élèvent les hommes, sauf erreur de ma part ! Mais quand j'ai dit ça, je me suis fait jeter... Et *le fait est que* les mecs pensent avec leur queue et séparent souvent sexe et sentiment. C'est encore plus net quand on est homo. Je peux faire trois, cinq, dix rencontres par jour simplement pour le sexe, sans m'attacher. Je dissocie très bien les deux. Ça ne me pose aucun problème. La plupart des filles, en revanche, s'attachent au type avec lequel elles couchent ou ont envie de coucher. (LTM, p. 405.)

Diego a en partie raison sur le plan évolutionniste : les femmes cherchent le meilleur partenaire pour avoir des enfants (beauté, force, intelligence), car l'heureux élu devra aussi assurer la stabilité et la sécurité d'un foyer pour les élever dans les meilleures conditions. Les hommes, quant à eux, sont génétiquement programmés pour ensemençer au maximum durant leur vie sexuelle active, afin d'assurer la reproduction de *leurs* gènes. « Les hommes sont programmés pour transmettre leur ADN au plus grand nombre de partenaires possible. Vous ne l'ignorez pas, je pense... » (INV, p. 63.) Pendant la longue et monotone ère du Pléistocène, l'espérance de vie des hominidés était de l'ordre de la trentaine d'années et le taux de mortalité infantile, très élevé, sans parler des risques de mort de la mère pendant l'accouchement. Mais il y a eu aussi une évolution dans les stratégies reproductives : elle a favorisé le couple stable pour la survie de la descendance, en dépit de la compétition entre les mâles et de l'investissement parental nettement supérieur pour les mères (*Human Story*, p. 96-97). Avoir des enfants, au minimum deux qui survivent pour transmettre à 100% le patrimoine génétique, les nourrir et les protéger jusqu'à l'âge adulte, ce n'était pas gagné d'avance. Les hommes accordaient une importance capitale à la paternité authentique de leur progéniture (pour s'investir à fond dans leur protection et leur éducation), et donc le long terme dans la relation était une garantie adaptative si les femmes leur accordaient l'exclusivité sexuelle. Dans ce sens, ils ne pensaient pas uniquement avec leur queue, car la monogamie devenait payante (mais il est vrai que Diego n'envisageait pas le sexe pour la reproduction). Pendant des millions d'années, les hommes et les femmes se sont ainsi engrammés génétiquement, et c'est grâce à eux que nous sommes encore sur Terre en tant qu'espèce. Il est donc simplement question d'attribuer, pour mieux les comprendre, certains comportements typiquement masculins à des instincts inconscients mais engrangés de longue date dans notre génome (Blackmore, « L'évolution du choix de partenaire chez l'Homme », chap. 3, p. 71-98). Certes, l'espèce humaine continue d'évoluer, mais la rapidité exponentielle de nos changements de modes de vie dans l'Occident depuis quelques siècles n'a pas encore permis une réelle adaptation de notre système neuro-cérébral à notre nouvel environnement. Daniel Smail donne en exemple la crainte de l'obscurité, encodée en nous originellement à cause des prédateurs

nocturnes, mais qui au vingt-et-unième siècle n'a plus de raison d'être, sauf à envisager les quartiers mal famés des mégapoles de ce monde (Smail, p. 140). Mais revenons-en aux hommes plus particulièrement.

Dans le présent de l'écriture de *Plumes d'Ange*, en janvier 2003, Martin Winckler avoue un manque dans sa vie : « J'aimerais avoir des amis. Des copains. Des hommes sur qui je puisse compter. Quand il était en fac, Ange avait des amis. L'un d'eux s'appelait André Albou. Il est resté son ami jusqu'à sa mort. » (PLU, p. 400.) Et l'écrivain de mentionner un autre André qui a passé à côté de lui quelque temps jusqu'à ce que le destin l'emporte ailleurs. Cette présence en creux préoccupe Martin Winckler au point qu'il y consacrer son prochain grand roman en date, *Les Voies des hommes*, comme pour faire pendant au *Chœur des femmes*, tout en s'inscrivant dans la lignée biographique de *Légendes* et de *Plumes d'Ange*. Mais ce type de considération, « De temps à autre, il y a un homme seul » (CDF, p. 502), se fait plus prégnante dans le dernier roman policier paru, puisque Charly Lhombre explique que non seulement il veut consacrer une étude à « la mortalité des hommes de vingt-cinq à trente-quatre ans », mais qu'en outre il est venu à Montréal pour mener à bien cette étude parce que ce sujet n'intéresse apparemment pas assez les Français pour lui octroyer une subvention de recherche (INV, p. 27).

« Ça fait longtemps que je n'ai pas parlé comme ça avec un homme. Sans réserve, sans crainte, sans conflit, sans enjeu de pouvoir, sans image à préserver. » Cette citation des *Invisibles* (p. 137), où Charly Lhombre parle de Don, nous amène à évoquer *Les Voies des hommes*, roman actuellement en préparation, opportunément dédié « à Eux ». Ce livre au titre ambitieux recoupera trois parties distinctes sur le plan temporel, mais autour d'un homme plus ou moins identique qui les franchit toutes : une époque lointaine le reléguant au Pléistocène, puis les années soixante où sont métaphorisés les dieux grecs de l'Antiquité, et enfin notre temps présent. Le point de vue est résolument masculin, dans une subjectivité enfin entièrement assumée par son auteur. Les trois ères procurent des occasions de sauter allègrement d'un siècle à l'autre, tandis que d'autres voyages dans le temps s'effectuent aussi dans l'esprit. Ainsi en est-il du grand-père décrit dans le préambule en

train de garder ses deux petits-enfants, qui se projette volontairement dans sa propre enfance, en se remémorant des scènes dans lesquelles il observait le monde des adultes, accroupi sous la grande table de la salle à manger. Ce roman avait deux titres antérieurs, et recouvrait un dessein légèrement différent, comme en témoigne cette entrée du blog « Chevaliers des touches », où l'écrivain évoque trois projets d'écriture dont celui-ci se trouve en première position :

1° Un truc romanesque qui s'est intitulé d'abord *La tête d'un homme* puis *La voix des hommes* (sur la suggestion de mon plus jeune garçon, en écho au *Chœur des femmes*). C'est un texte sarcastique de fiction d'inspiration autobiographique dans lequel un écrivain est seul chez lui (sa compagne est absente pour un délai et des motifs indéterminés) et doit faire face à l'intendance, à ses enfants et au texte qu'il écrit et qui s'intitule *Cet homme en kit*. C'est un roman dans lequel il n'y a pas de médecin (même si l'écrivain est peut être médecin, mais je ne suis pas sûr que ce soit indispensable à mon propos, qui rejoint des entrées récentes de ce blog, au sujet du « Temps d'écriture disponible »).

Dans ce même blog, Martin Winckler avance que ce sera une autofiction. Force est pourtant de constater que ce roman s'inscrit obligatoirement, de par sa conception en trois époques, dans l'évolution. Cela prouve à nouveau l'intérêt croissant de l'écrivain pour l'évolutionnisme. La période centrale qu'il illustre n'est d'ailleurs pas sans rapport avec l'une des deux grandes analyses qu'effectue Brian Boyd dans *On the Origin of Stories*, sur l'*Odyssee* d'Homère. Il y est en effet beaucoup question des dieux grecs, qui apparemment gouvernaient la destinée des hommes d'alors.

## VOYAGES DANS LE TEMPS

Les voyages dans le temps, ou la quatrième dimension, sont désormais des cadres fictionnels récurrents. Le genre a été exemplairement institué par *The Time Machine* de H.G. Wells (1895). Mais ce recours au franchissement quasi immédiat d'écarts temporels n'est pas l'apanage de la science-fiction. Rêver d'un passé plus ou moins

lointain ou imaginer un monde futur ressortit également à ce type de voyage. C'est par exemple ce qui se passe dans la tête du violoncelliste apatride que Charly rencontre dans le métro montréalais, «perdu dans son voyage dans le temps» (INV, p. 52). Les sauts dans le passé qu'effectuent fréquemment les protagonistes des fictions de Martin Winckler transcendent l'artifice narratif qu'ils illustrent de manière pourtant conventionnelle: ils pointent en l'occurrence vers une reconstruction individuelle, la tentative de retrouver son identité dans un monde jugé chaotique, ou en proie aux pertes de repères stables. Parce que cette technique informe aussi les précédents récits biographiques, on est tenté d'y voir l'essai sans cesse répété de la libération d'un moi problématique. «Mon grand-père est mort en 1915 dans une tranchée, à Roclincourt. Et, depuis toujours, j'essaie de comprendre quelque chose à cette mort incompréhensible car je pense que ça me permettrait aussi de comprendre ma vie.» (HIS, p. 180.) On entrevoit que dans le cas qui nous intéresse, cette reconstruction prend ses racines très loin, il y a presque cent ans. De fait, dans *Plumes d'Ange*, l'amplitude temporelle couvre largement plus d'un siècle, puisqu'elle débute à la mention des arrière-grands-parents pour cheminer jusqu'à l'an 2003. Si les allusions à cette mort autant innommable qu'innombrable parsèment l'œuvre de Martin Winckler, les protagonistes semblent rompus à cet exercice mental qui revient à une opération de la mémoire. La narration joue aussi de ces allers-retours entre un présent encore instable et un passé dans lequel on cherche des explications parfois désespérées. La fiction, nous rappelle opportunément Marie Darrieussecq dans son dernier livre, est bien cette «machine à explorer l'espace et le temps» (Darrieussecq, p. 257).

Sur le plan de l'évolution, «la mémoire "épisode" (la mémoire des événements) est une forme de voyage dans le temps qui nous permet de revivre mentalement les effets sur notre personne d'une scène particulière. Cela nous sert à étudier le comportement des autres, à réévaluer leur caractère, à faire une nouvelle description de notre propre attitude et de ses conséquences, etc.» (Boyer, p. 185-186). En d'autres termes, cette aptitude participe du même effort lié à la psychologie intuitive, en développant en nous la «cognition découplée», c'est-à-dire en se servant du faire-semblant conscient pour tenter de résoudre des solutions réelles,

de la même manière que les enfants « jouent » au docteur ou à l'infirmière : ce faisant, ils activent des systèmes d'inférences encodées dans le cerveau dont les usages seront fondamentaux dans leur vie sociale adulte. Savoir ce que l'autre pense, quelles sont ses intentions, si ses motifs sont bienveillants ou s'il cherche à nous duper sont autant de compétences adaptatives dont dépendent non seulement notre bien-être mais parfois aussi notre survie dans des situations extrêmes (guerres, prises d'otages, actes terroristes).

*Histoires en l'air* regroupe la plupart des chroniques que Martin Winckler fit sur Arte radio entre 2005 et 2007. Trois d'entre elles esquissent une histoire basée sur un voyage temporel : « Some Other Time », « Gershwin ne prend pas d'Y » et « From Time to Time ». La dernière imagine une arrière-boutique commune à deux *delicatessen* situés l'un à New York, l'autre à Paris, et de surcroît séparés par une quarantaine d'années. Elle comporte un exergue qui mérite qu'on s'y attarde : « À Jo et Lilly, qui explorent le temps pour découvrir la vérité. » Il me semble que la raison d'être du voyage dans le temps, au-delà d'un réel attrait pour la *fantasy* américaine, est effectivement de l'ordre de la recherche de la vérité aux yeux de Martin Winckler. Mais cette authenticité est-elle à présent cachée, disparue ou tout simplement inatteignable ? Curieusement, la chronique qui fait suite à celle-ci rend hommage à Georges Perec en accumulant des « Je me souviens » sur plus de trois pages, sous le titre synonymique de « Je n'ai pas oublié ». Comme Perec, Martin Winckler énonce des souvenirs propres à sa génération, et tout comme celui-ci reconstruit au fur et à mesure de cette remémoration un puzzle dont les éléments étaient éparpillés dans le temps et l'espace, appartenaient à tout le monde, et émanaient pour la plupart de ce que Perec appelait « l'infra-ordinaire ».

*La Vacation*, premier roman de l'écrivain, tire profit du principe du déplacement temporel et spatial, dans la mesure où il est suggéré que la seconde partie correspond à une relecture de la première, prise sur le vif, mais effectuée pendant des parcours en train. Double mise à distance donc, mais en l'occurrence peut-être pour tenter de neutraliser l'indicible, mettre en échec l'inracontable : la pratique des avortements. *Les Trois Médecins* illustre parfaitement ce genre d'oscillations du temps et de l'espace, et ce, sur une échelle de trente ans. On peut considérer que le roman se

déploie *grosso modo* sur deux plans distincts qui se rejoignent à la fin. Tout d'abord la matinée du 15 mars 2003, durant laquelle la vedette qu'est devenu Bruno Sachs va faire son allocution devant le grand amphithéâtre de la Faculté de médecine de Tourmens. Cette période débute vers 8 h du matin, au moment où Nestor prépare la conférence et s'apprête à recevoir à tour de rôle tous les anciens copains de Bruno. Celui-ci fera sa conférence en retard (comme d'habitude), vers 10 h 45. Le tout se terminera vraisemblablement en fin de matinée. Mais rapidement vont s'échelonner des retours en arrière, en remontant d'abord jusqu'à 1973, première année d'étude et rencontre initiale des quatre médecins-mousquetaires, puis d'année en année jusqu'à la fin des études et la soutenance de la thèse de doctorat (9 novembre 1982). Entre-temps, le lecteur redescend vers ce 15 mars 2003 où le temps s'écoule au compte-gouttes. En effet, 131 pages du livre couvrent les parties clairement identifiées à cette journée, soit une moyenne approximative de 32 pages par heure d'histoire racontée; les huit années d'études s'étalent quant à elles sur 382 pages (soit 513 – 131), ce qui fait une moyenne approximative de 48 pages par an (ou 0,04 page par heure!). Alors que le roman est sur le point de s'achever, la focalisation se fait davantage sur l'amphithéâtre, donnant la sensation d'un ralentissement du récit, jusqu'à son point d'orgue où les deux temporalités se rejoignent enfin pour que puisse s'arrêter l'histoire racontée.

Quel sens donner à ces incessants retours en arrière et sauts en avant ? Stratégie narrative à n'en pas douter, recherche formelle peut-être, mais d'une manière métaphorique refus de la fixité du statut de médecin, refus de l'asseoir dans une position immuable que lui confère son savoir. En toute logique avec son éthique inébranlable, Bruno Sachs entame sa conférence par une apparente marque de modestie qui cache en fait un projet beaucoup plus ambitieux, celui de ne jamais prétendre être parvenu à son but : « – *Bonjour. Je m'appelle Bruno Sachs et, comme vous tous ici – mais moi, ça fait trente ans –, j'apprends à devenir soignant.* » (LTM, p. 507.) Le roman se clôt donc sur l'ouverture de sa conférence, et laisse entendre qu'une vie ne suffira jamais à *devenir soignant*, en suggérant ainsi que la notion de *soignant idéal* est utopique (même après trente ans de pratique, je n'ai pas encore

atteint ce stade). Si ce commentaire pourrait au premier degré décourager de futurs médecins, du moins parmi les plus velléitaires, il vise en fait à démystifier le rôle sacro-saint du praticien, car celui-ci ne cesse jamais son *apprentissage*.

Publié en 2006, *Camisoles* raconte une histoire se déroulant entre les 27 août 2008 et 30 décembre 2009. Ce roman est donc futuriste au moment où il paraît, mais à petite échelle. À quoi correspond ce léger saut dans le temps ? Est-ce pour nous suggérer que le cauchemar des hôpitaux psychiatriques est sur le point de commencer ? Est-ce pour se prémunir, en tant qu'auteur, contre toute accusation de faits si plausibles qu'on pourrait les croire réels ? Une chose est sûre, il ne s'agit pas d'un récit d'anticipation au sens strict du terme. Le roman véritablement futuriste va plonger ses racines dans des siècles ou des millénaires en avant. Ici, c'est plus troublant, car le décalage est minime, à peine perceptible, et même annulé aujourd'hui puisque nous avons déjà dépassé sa borne la plus ultérieure. Mais il existe une autre explication beaucoup plus rationnelle. La scène initiale des *Invisibles* (quatrième roman de la série) se passe en septembre 2009 à Tourmens, soit peu avant la fin de l'histoire racontée dans *Camisoles*. Ce n'est qu'une remémoration par Charly du départ d'un long périple autour du monde que vont entreprendre son ami Jean Watteau, sa mère Claude et son cher ami Raoul (le blanc chevalier). Lorsque Charly sort de sa rêverie, l'histoire commence alors vraiment, à Montréal, le 19 mai 2010. La soudure maintenant réalisée, la temporalité de *Camisoles* apparaît de manière plus logique, car elle fait système avec celle du roman suivant de la série. On comprend à présent pourquoi Charly est dépossédé de son bras droit Jean Watteau dans *Les Invisibles* : celui-ci est en voyage, et on apprend à un moment que sa circumnavigation l'a emmené jusqu'à Bali (INV, p. 225). Ce mode de soudure entre les romans qui se suivent apparente véritablement l'ensemble à des séries télévisées.

*Le Numéro 7* propose un voyage temporel et spatial par excellence. Porté par la faramineuse production précédente des romans médico-policiers, celui-ci se présente comme une sorte d'archétype de pharmaco-polar, en outre massivement codé comme nous allons le voir. C'est un roman africain et gallois qui condense

presque tous les leitmotivs des polars de Martin Winckler : l'hommage, le double, la mise en abyme et le codage. En outre, Martin Winckler précise dans son blog «Chevaliers des touches» qu'il «est écrit en hommage à *Terminus les étoiles* d'Alfred Bester... lui-même fortement inspiré par *Le Comte de Monte-Cristo*». Mais revenons-en à son inspiration la plus manifeste.

Nous sommes prévenus dès l'avertissement de l'intertexte avec la célèbre télé-série *The Prisoner* de Patrick McGoohan, lui-même jouant le rôle du fameux «Numéro 6». Dix-sept épisodes furent tournés en 1966 et 1967 presque entièrement dans le petit village gallois de Portmeirion, devenu depuis longtemps lieu de pèlerinage pour les aficionados de la série<sup>1</sup>. Premier hommage formel, le roman comporte deux parties, «2006» et «2007», faisant écho aux deux années 1966 et 1967, pour un total de 17 chapitres, comme le nombre d'épisodes. Le roman sort en 2007, pour mieux célébrer le quarantième anniversaire de cette production. Dans *Le Prisonnier*, le Numéro 6 est un agent secret britannique qui a démissionné de ses fonctions, sans explication. Kidnappé, il se retrouve au «Village», dont il ne peut jamais sortir, et à l'intérieur duquel, sous une apparente bonhomie, sévit une implacable dictature orchestrée par le Numéro 2, relais de l'invisible Numéro 1. Le village est équipé d'un service de surveillance ultrasophistiqué, et pour les coups durs, du «Rôdeur», une balle molle géante qui empêche les habitants de fuir, éventuellement en les étouffant. La force de la série tient, outre ses qualités cinématographiques exceptionnelles pour l'époque, aux doutes savamment entretenus chez le spectateur. Personne n'a d'identité autre qu'un numéro; tout le monde est prisonnier, victime ou geôlier: la liberté se limite aux déplacements à l'intérieur du petit village coincé entre la mer et des montagnes infranchissables; le lavage de cerveau y est une pratique courante; chacun est constamment épié et prêt à trahir son voisin. Plusieurs interprétations viennent à l'esprit, à commencer par une allégorie des camps de concentration, ou peut-être un précurseur de *W, l'île* qu'avait imaginée Georges Perec au sud de la Terre de Feu dans son roman éponyme. Dans *Deux pour tous* (2009) resurgit un clin d'œil à la série culte: «J'ai [Jack

---

1. Voir son site officiel : <<http://www.portmeirion-village.com>>.

Cutter] toujours refusé d'être estampillé, étiqueté, briefé, débriefé ou numéroté.» (TW3, p. 144.) Autant d'épithètes que le Numéro 6 fait siennes à plusieurs reprises dans la télésérie. On aura compris que chaque épisode raconte une nouvelle tentative, toujours vaine, du Numéro 6 de s'enfuir.

Le cinquième épisode, «The Schizoid Man», «Le Double» en français, sert de blason au roman de Martin Winckler. Dans cette histoire, un Numéro 12 apparaît, copie conforme du Numéro 6 au point qu'il en surpasse quasiment son modèle. Cet épisode sollicite particulièrement l'attention de la jeune et précoce Alice, qui, délaissée par son père et sa belle-mère trop occupés à leur carrière, est en constant dialogue avec un internaute inconnu qui joue le rôle du grand-frère bienveillant, «BruceG66» (eh non, il n'est pas un pervers pédophile). On sait que le thème du double est cher à notre écrivain, et ce roman n'y échappe pas. Le Numéro 7, Eddie Dante, est un cobaye humain assigné à des services expérimentaux pilotés par les hauts dirigeants de WOPharma. Il rencontrera plus tard son sosie dans le prestidigitateur nommé The Great Dante, qui a ce don particulier d'imiter à s'y méprendre son modèle. D'autres doubles plus ténus parcourent le roman, comme par exemple les deux frères ennemis que sont Teddy Capra, le redoutable PDG de WOPharma, et Roger Rosenthal. Frères ennemis encore dans les deux vice-présidents prêts à s'entre-tuer pour prendre la place du numéro un.

Ces récurrences de doubles pointent vers plusieurs mises en abyme dans le roman. La plus manifeste est celle d'Alice dont un projet scolaire consiste à visionner toute la série du *Prisonnier* pour écrire une dissertation à ce sujet. Ici et là viennent donc s'insérer des commentaires ou résumés de l'histoire du Numéro 6 (identifiés par un changement de police de caractère), tandis que le roman suit son cours. La mise en abyme la plus croustillante est celle de l'apparition de Bruno Sachs, personnage satellite, dont on apprend qu'il a été remercié par France-Radio1 après avoir animé de nombreuses chroniques pour *Regard oblique*, par les faits et gestes de la toute-puissante Bénédicte Beyssan-Barthelme, vice-présidente de WOPharma, qui, on s'en doute, n'appréciait pas du tout «la grande gueule qui harcèle l'industrie pharmaceutique dans ses chroniques radio» (NO 7, p. 305). C'est évidemment la

transposition de ce qui est arrivé, WOPharma en moins, à Martin Winckler quelques années auparavant alors qu'il animait une chronique quotidienne sur France-Inter à 7 h 51. « Cette andouille de Bruno Sachs » resurgit dans *Un pour deux*, après avoir suggéré le nom de Valène pour faire une émission de radio sur la médecine générale, alors que Sachs serait parti à « une convention de fans de séries télé dans un coin paumé du pays de Galles ou quelque chose d'aussi absurde » (TW1, p. 23). Pas si absurde quand on apprend qu'il s'agit justement de Portmeirion, là où furent tournés la plupart des épisodes de la série *Le Prisonnier*.

*Le Chœur des femmes* offre également un intertexte appuyé avec la série anglaise. René/e Serling fait fonction d'archiviste dans un coin perdu des sous-sols de l'Unité dirigée par le Dr Franz Karma. Il porte un t-shirt arborant le slogan « *I am not a Number* et le chiffre 6 inscrit dans la roue d'un grand Bi » (CDF, p. 391). Enfin, il salue Jean Atwood par le rituel « *Be Seeing You.* » qui signifie à la fois « au revoir » et, d'une manière un tant soit peu autoritaire, « Je vous ai à l'œil », comme en témoigne le geste que font ceux qui le disent : un cercle avec les doigts devant leur œil, comme s'il s'agissait de l'objectif d'une caméra.

Peut-on considérer ces encodages du texte comme autant de mises en abyme ? Cela est tentant pour plusieurs raisons. Dans le prologue est posée cette jeune fille, Alice, absorbée par ses lectures ou ses films, cousine lointaine d'une *Alice au pays des merveilles* bercée par son imaginaire foisonnant. Or ce prologue se termine ainsi : « Dans les mots ou dans les images, il ne peut rien lui arriver. » (NO 7, p. 11.) On se croirait revenu à l'adolescence de l'écrivain telle qu'il la racontait dans *Légendes*. Les histoires y étaient décrites comme autant de paravents protecteurs, et ce, d'autant plus qu'elles émanaient du père. Pour mieux fermer le cercle (familial), les remerciements d'usage en fin de volume s'adressent aussi à Marc Zaffran (!) qui « a permis à Alice de réécrire le texte qu'il consacra jadis au *Prisonnier* [...] » (NO 7, p. 334). Dans cette galerie des glaces façon Musée Grévin, Martin Winckler semble chercher à nous convaincre que, tout comme celui qui est sans cesse mentionné mais qui n'apparaît jamais dans *Le Prisonnier*, c'est bien lui le Numéro1 (de ses fictions).

La trilogie Twain se déroule elle aussi dans un futur proche, soit en 2010 et 2011. Mais, de nouveau, cela n'empêche nullement les retours en arrière. En outre, lorsque l'action se reporte dans la « chambre jaune », lieu de retrait mental de René/e, on comprend que le temps ralentit. « Nous n'avons plus que quelques minutes devant nous. Quelques secondes en temps réel. » (TW2, p. 261.) Ces distorsions temporelles ont servi d'artifice pour le film de Christopher Nolan, *Inception* (2010). L'histoire du film se basait précisément sur différents niveaux de rêves gigognes à l'intérieur desquels le temps ralentissait exponentiellement. Ce qui se passe ici est du même ressort, même si le film est effectivement postérieur aux romans de la trilogie. René/e Twain se montre capable de remonter jusqu'à son enfance et d'en revivre des moments choisis, uniquement par concentration mentale (TW2, p. 217). Lorsque le cinéaste Saul Weisman débarque à Tourmens avec son équipe, c'est pour y tourner, de manière emblématique, *Sons of Time*, dont le titre français offre une étonnante ambiguïté à la lecture : *Les Fils du temps* (TW2, p. 132).

Le 11 novembre 2010 dans un amphithéâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) étaient invités à débattre sur la question des voyages temporels le physicien Stéphane Durand et l'écrivain Martin Winckler. D'un côté le scientifique spécialiste de la relativité et de l'autre le romancier jonglant avec son imaginaire, mais témoignant d'une réelle fascination pour ce phénomène qui demeure l'une des vaches sacrées de la science-fiction. On a déjà établi que les voyages dans le futur sont possibles, par exemple, en soumettant un sujet à une vitesse proche de celle de la lumière. Celui-ci reviendrait sur Terre des dizaines ou des centaines d'années plus tard, donc effectivement dans le futur terrestre. En revanche, le voyage dans le passé s'avère plus problématique, dans la mesure où si nous avons l'intime conviction qu'il existe toujours quelque part (au moins dans notre mémoire), il n'est guère aisé de le localiser concrètement, et encore moins de s'y rendre. On aura compris que c'est ce genre de voyage qui intéresse davantage notre romancier. Ce dernier sait pourtant que quelles que soient les lois physiques qui gouvernent notre existence dans le continuum

du temps, en tant qu'écrivain, il peut passer outre à sa guise, et continuer de profiter de toutes les transgressions possibles de ces règles scientifiques sans attirer sur lui la colère des dieux.

Les hommes sont naturellement enclins à avaler toutes sortes de récits étranges. Ils préfèrent les ovnis à la cosmologie scientifique, l'alchimie à la chimie, les légendes aux récits factuels. Les idées religieuses sont à la fois simples et sensationnelles; elles se comprennent sans difficulté et excitent l'imagination. (Boyer, p. 45.)

Même si ce propos de Pascal Boyer dans *Et l'homme créa les dieux* est davantage orienté vers le grand métarécit religieux, on le lit tout naturellement comme un constat qui, sur le plan évolutionniste, nous est désormais devenu familier: nous autres, humains, privilégions la fiction au détriment du factuel, l'imaginaire plutôt que le concret, l'invention au lieu de la plate réalité, quitte à appliquer à la chronologie des distorsions irréalistes. Nous sommes donc prédisposés à accorder la plus grande attention aux conteurs à la chaîne (de télévision), les «*serial story-tellers*». Martin Winckler fait partie d'eux.

# LA MORALE DE L'HISTOIRE

---

## Chapitre 5

---

*On l'aura compris, l'éthique médicale se trouve au cœur de tous les romans de Martin Winckler, y compris les policiers. Elle suppose une constante remise en question de son savoir, une conscience aiguë des effets dévastateurs de tout abus de pouvoir, et implique la nécessité absolue du partage, de la transmission, du respect de l'autre, et de la relation horizontale face à la pathologie. On ne sera pas surpris de découvrir que Martin Winckler devint très tôt un adepte fervent des « groupes Balint », qui, sur l'impulsion de ce médecin britannique, proposent des rencontres informelles entre soignants pour échanger des expériences liées à la relation de soin. Ce chapitre prend en compte l'ensemble de l'œuvre de Martin Winckler, en point d'orgue, et tente d'expliquer pourquoi ses romans suscitent généralement engouement et empathie chez leurs lecteurs. L'émotion qui nous envahit parfois n'exclut pas l'humour, tant s'en faut. À présent que l'écrivain a déménagé au Québec, on pourra se demander en fin de parcours s'il a emporté avec lui tous ses personnages, comme certains déjà, et non des moindres. Une chose est sûre cependant, le goût de l'auteur pour la toute jeune épistémologie évolutionniste commence déjà à informer directement ses réflexions et ses fictions: nous avons tout lieu de penser que cette propension n'est pas près de se tarir.*

## ÉTHOLOGIE ET ÉTHIQUE

C'est dans ces deux domaines indépendants que tous les récits de fiction de Martin Winckler se rejoignent. Qu'il s'agisse de la série médicale réaliste de Bruno Sachs, des polars médicaux qui exacerbent les comportements humains ou sociaux, de la trilogie Twain qui s'inspire du fantastique, ou encore d'autres opuscules isolés, chaque livre peut être vu sur un plan à la fois éthologique et éthique. Ainsi sont minutieusement décrits des comportements humains dans des situations bien définies, médicales ou autres, mais toujours corollairement à une certaine idée de l'éthique relationnelle, médicale ou générale. Comme liées par une clé de voûte, toutes les fictions de Martin Winckler sont massivement informées par l'éthique médicale, principalement dans la relation de soins, mais aussi dans la prescription de médicaments. Là encore, il n'y a pas de distinction entre romans réalistes, policiers ou fantastiques : une même éthique est prônée, et elle est parfaitement univoque. Quand elle est bafouée, c'est de manière ostensible et pour mieux isoler ses contrevenants comme des parias, des futurs exclus ou des condamnés en puissance. En termes évolutionnistes, nous les appellerons des tricheurs, c'est-à-dire des individus qui n'appliquent pas le principe de réciprocité dans l'altruisme au profit de la *fitness* inclusive (Workman, p. 43-44). C'est dire que nous sommes en présence à nouveau d'une forme de consilience dans toutes ces fictions, soudées par trois traits communs à leur pacte de lecture : les épigraphes, les remerciements et les avertissements. Voyons le détail.

À de rares exceptions près, notamment *La Vacation* (1989), la plupart des œuvres de Martin Winckler sont bardées de dédicataires. L'ouvrage *En Soignant, en écrivant* en compte dix à lui seul : « À Claude Pujade-Renaud, Isaac Asimov, Philippe Lejeune, Georges Perec et Daniel Zimmermann pour l'écriture. À Danièle Perrier, Philippe Bagros, Michel Duguay, Christian Grosse et Yves Lanson, pour le soin. » Mais parfois il n'y en a qu'un ou deux. Comme pour le livre précédent, il s'agit presque toujours d'écrivains et de soignants toutes catégories confondues, mais on trouvera aussi des intimes, des personnalités du cinéma ou des gens aux noms cryptés. Autant dire, à la fois des gens qui sont remerciés, à qui l'on rend hommage, et sous la tutelle de qui l'écrivain se

place d'emblée. Il n'est pas infondé de considérer le rôle de cette pléthore de dédicataires comme faisant système avec les pseudonymes, les uns et les autres ayant pour fonction de renforcer l'écran protecteur nécessaire à la bonne marche de l'écriture de fiction, à sa réalisation et à sa légitimation. De l'autre côté du livre, à partir de *La Maladie de Sachs*, chaque roman se clôt sur des remerciements qui occupent souvent une page, parfois deux. Si l'on ajoute ces noms à ceux des dédicataires, le roman se retrouve encadré à l'intérieur d'une sorte de périmètre de sécurité. Cette expression n'est pas exagérée : lisons par exemple la fin des remerciements au *Numéro 7*.

Et merci, merci, merci à Alice et Mira, qui m'ont soutenu sans réserve la nuit où, à cause d'une foutue panne informatique, j'ai dû, juste après l'avoir terminée dans l'allégresse, réécrire dans la douleur toute la fin de ce foutu bouquin.

Point n'est besoin d'être Sherlock Holmes pour déduire de ces propos que :

1. Le triple remerciement est auto-adressé parce que les deux noms mentionnés sont des personnages du roman en question.
2. Le plaisir du travail bien fait renvoie encore et toujours à une autorité externe, même si elle est en l'occurrence imaginaire.
3. La répétition du mot « foutu » introduit un paradoxe. D'un côté, elle exprime la réelle frustration de l'écrivain qui voit disparaître en un clin d'œil son travail de plusieurs heures, mais, de l'autre, elle pointe vers l'appel à compliments à l'égard de celui qui a « trimé » sur son texte en dépit de l'heure tardive : l'angoisse de la page blanche est remplacée par celle de la nuit blanche.

En outre, ce roman contient des noms si peu déformés qu'ils laissent transparaitre aisément leur source. Par exemple lorsqu'il est fait mention de rédacteurs parmi les plus engagés de la revue *Prescriptions thérapeutiques*, « Christian Lohmann et Philippe Peignard » (NO 7, p. 133), on devine le nom de la revue *Prescrire*, tandis que l'on déchiffre celui de Christian Lehmann, authentique écrivain-médecin, et Philippe Pignarre, un grand critique de

l'industrie pharmaceutique; ou encore la mention sous son vrai nom d'Alain Carrazé, critique spécialiste du cinéma et des télévisions (NO 7, p. 279). Bref, autant de sollicitations à la *reconnaissance*. Dans le recueil de nouvelles intitulé *Le Mensonge est ici*, un paragraphe de remerciements, au contraire de l'usage, précède l'ouvrage. Après la quarantaine de noms mentionnés, on lit ceci : « S'ils ne savent pas pourquoi je les remercie, moi je le sais. » C'est un peu comme s'il apparaissait une nouvelle catégorie congratulatoire : le *pré-remerciement*.

Premier roman jamais publié, *La Vacation* s'appuie sur une citation de Claude Pujade-Renaud qui sert d'avertissement aux pages qu'on va lire : « Le ventre n'est pas un livre. La trace s'efface. Les mots couteaux raclent en dedans. » Cet exergue prononce une entrée en littérature puisque est cité le premier roman de Pujade-Renaud, *La Ventriloque*; mais aussi parce que ce que dit la citation entre en résonance directe avec le contenu du roman de Martin Winckler, d'une certaine façon pourrait-on dire, « en commençant par poser sa main gauche sur le ventre, comme pour l'appivoiser » (CDF, p. 274). Les choses vont changer à partir du roman suivant. L'avertissement de *La Maladie de Sachs* (1998) est le premier du genre, qui sera réécrit avec de légères variations pour plusieurs des romans à suivre. C'est la matrice qui mérite d'être citée *in extenso* :

#### AVERTISSEMENT

*Comme leurs noms l'indiquent,  
tous les personnages de ce roman sont fictifs.  
Si les événements décrits dans ces pages semblent plus vrais  
que nature, c'est parce qu'ils le sont : dans la réalité,  
tout est moins simple.  
Cela dit, même lorsqu'elles ne sont pas délibérées,  
les ressemblances avec des personnes ou des événements réels  
sont, probablement, inévitables.*

M.W.

Le roman qui suit, *Les Trois Médecins* (2004), reprend le rituel préambule de la fiction, en présentant « la bonne cité de Tourmens », et réitère la même mise en garde que précédemment, mais cette fois en l'adressant plus directement aux personnes éventuellement incriminées : « Toutefois, un certain nombre d'événements relatés ici sont rigoureusement authentiques... Il ne serait donc pas surprenant que certains lecteurs (se) reconnaissent (dans) ces pages et les figures qui les habitent. » Un an plus tard, Martin Winckler enfonce le clou avec *Camisoles* (2005), dont l'avertissement s'énonce de manière plus ludique, et bien plus agressive à l'endroit des « tricheurs » : « Certains événements racontés ici sont (librement) inspirés par des faits réels – sans cela, ce serait moins drôle. Toutefois, si d'aventure certaines personnes physiques ou morales croyaient se reconnaître dans les pages qui suivent, ce ne serait probablement que le fruit de notre imagination (la mienne et la leur). / À moins, évidemment, qu'elles n'aient quelque chose à se reprocher. » On aura remarqué d'une citation à l'autre la disparition des parenthèses de précaution entourant les deux mots « (se) » et « (dans) », et l'apparition de la dernière phrase à valeur comminatoire. *Le Numéro 7* (2007) est le moins « médical » de tous les romans de Martin Winckler, mais il n'hésite pas écorcher à nouveau au passage une certaine société multinationale WOPharma, de triste renom dans ses autres fictions. Son avertissement est en droite ligne avec les précédents, avec en plus une touche d'indignation qui ne manque pas d'humour : « si d'aventure certaines personnes physiques ou morales croyaient se reconnaître sous un jour peu glorieux, ce ne serait que justice – elles n'avaient qu'à se comporter plus proprement ».

C'est enfin en regroupant toutes les quatrième de couverture que l'on met en lumière le caractère éminemment éthique de tous ces écrits. À chaque fois, le paratexte avance immédiatement une valeur morale, dans le sens qu'il ne s'agit pas seulement de raconter des histoires dont une partie du contenu serait éthiquement problématique, scénario somme toute très commun, mais que le récit va probablement exposer une possibilité de redressement. Cette rédemption n'est pas de l'ordre de la foi ou du pardon (éthique judéo-chrétienne), mais de celui du débat et de la réflexion. Le salut vient de la communication de la vérité, du

partage des savoirs et de l'honnêteté intellectuelle. Les mondes dépeints dans ces fictions s'ancrent dans le réel pour mieux le réparer. Selon les évolutionnistes, la morale est un processus cognitif qui a des raisons adaptatives: «[elle] peut donc être un système de protection du sens individuel de l'honnêteté, de la hiérarchie, de la pureté; elle permet de vivre en groupe de manière équilibrée, de s'engager dans un altruisme réciproque» (Workman, p. 148). Brian Boyd applique ce principe directement à la fiction, qui selon lui «encourage le développement d'un sens moral» (Boyd, p. 197, ma traduction).

Parce que le pacte de lecture du roman policier ne comprend généralement pas le sous-entendu d'authenticité que l'on retrouve dans le roman réaliste ou le récit autobiographique, c'est précisément dans cette catégorie fictionnelle que le discours éthique prend une valeur accrue. Agatha Christie ne cherchait pas dans ses œuvres à excuser le crime, pas plus que Conan Doyle, Léo Malet, Maurice Leblanc, Michael Crichton ou Edward D. Hoch. Ces maîtres du roman de détectives s'intéressent avant tout à démonter les rouages des processus qui poussent l'individu au meurtre, pour mieux raconter les choses en les reconstituant chacun à leur manière. Chez Martin Winckler, la procédure n'est jamais tout à fait innocente. Le dénouement sous-entend une issue salvatrice, ou au moins réparatrice. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le long post-scriptum qui boucle *Camisoles*, intitulé «Le monde sans soleil», dans lequel le mot «éthique» ne revient pas moins de trois fois. Par exemple, lorsqu'est décrit l'impact des émissions de radio ou de télé relativement aux traitements ou aux maladies tant sur les médecins que le public en France, le verdict semble implacable: «De plus, la participation aux émissions de télé-réalité de nombreux praticiens – au titre de "spécialiste de plateau" ou à celui, moins avouable, de "rabatteur de patients" – soulève de réelles questions éthiques qui n'ont cependant pas l'air de poser problème à grand-monde...» (CAM, p. 278.) Parce que ce mode médiatique forme l'un des supports du roman en question et que, dans ce propos, Martin Winckler évoque la réalité, on est en droit de s'inquiéter du fait que la fiction n'est pas si écartée du monde réel. Mais il est vrai que l'écrivain avait jugé utile de reporter la diégèse de ce roman deux ans dans le futur.

Le roman *Les Invisibles* pousse la machine d'un cran en situant une partie de l'action sous la tutelle d'un certain « Centre de Recherches Interdisciplinaires en Éthique » (le CRIE), au sein duquel un certain codirecteur (qui porte ironiquement le même nom de famille qu'un célèbre médecin canadien) s'est manifestement construit sa propre éthique, pour mieux la pervertir. Médecin généraliste et légiste, mais appelé en tant que chercheur, le Dr Charly Lhombre va très vite apprendre les rouages du Centre tout en s'acclimatant à sa ville d'adoption, Montréal, et plus particulièrement au mode de vie de ses habitants parmi les plus démunis, les autochtones itinérants.

On sait que le Dr Marc Zaffran travaille actuellement au sein d'un organisme bien réel, le Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal (CREUM), en tant qu'invité à titre de médecin et de chercheur en bioéthique. Il publie au sein de la revue du CREUM un premier article en 2010 intitulé : « Le Médecin-écrivain, l'éthique et l'imaginaire ». Il s'y interroge sur les questions éthiques qui sous-tendent ses quatre « romans médicaux », et offre en conclusion une raison d'être de ses fictions qui est pour nous doublement pertinente. « Il était question de ce qu'on connaît le mieux – sa propre relation à la fiction » (PLU, p. 213). D'une part, elle fait écho à des principes évolutionnistes dont il a déjà été question ici, relativement au rôle majeur que jouent les fictions dans la vie réelle; d'autre part, elle répond clairement à la nécessité éthique du praticien, même et surtout quand il *invente* des histoires. Ce passage mérite d'être cité intégralement.

C'est pour cela que j'écris de la fiction. Dans mon esprit, le roman est doté des qualités de toutes les autres formes (essai, document, témoignage) mais il me permet de faire coexister de manière équilibrée (en tout cas, j'y travaille) les sentiments, le savoir, l'analyse, les situations concrètes que rencontrent médecins et patients et *d'expérimenter*, non seulement sur le plan formel, mais aussi sur le plan des comportements. Le roman me permet de décrire la relation de soin sous toutes ses coutures et d'en imaginer des développements nouveaux tout en assumant la subjectivité (je suis l'auteur, et donc seul responsable, de cette fiction) et en laissant le lecteur libre d'accepter, de réfuter, d'interpréter

ou de réinventer le texte (son imaginaire et sa perception ne valent pas moins que les miens) sans lui imposer une théorisation qu'il n'osera peut être pas contester, ou un témoignage qu'il sera trop ému pour analyser. Tout le monde n'a pas d'expérience professionnelle ou de théorie sur le soin à partager. *Mais tout le monde raconte des histoires et tout le monde en écoute.*

Quand j'écris un roman, j'ai le sentiment que je suis plus libre, et que le lecteur l'est aussi. Le roman ne nécessite pas seulement le consentement du lecteur, il sollicite son imaginaire, son expérience et ses valeurs. Umberto Eco écrit: « Le roman est une machine paresseuse qui exige du lecteur une coopération acharnée. » Alors, choisir la fiction, à mes yeux, c'est un choix éthique: les savoirs et les expériences peuvent différer dans leur ampleur et leur richesse, mais tous les imaginaires se valent; dans la fiction, le lecteur et moi sommes à égalité. Et quand certains critiques font la moue en disant que mes personnages sont manichéens, ça me fait rire. Un personnage, ça ne peut jamais être aussi fin et complexe qu'une personne réelle, et je n'ai pas la vanité de croire que les miens le sont! Mais je ne crois pas non plus que tous les romans aient *pour but* de faire de la psychologie fine. Mes romans, je les écris pour partager du savoir, des révoltes, des idées, des valeurs, et des histoires. J'y fais le portrait de médecins bons et bienveillants, patients avec les malades, critiques des erreurs de leurs confrères, pétris de doute et vibrants de colère à la moindre injustice et, malgré leurs grandes déclarations d'intention, bourrés de contradictions et de zones d'ombres, parce que ce sont les ressorts de personnages de cette trempe-là que je comprends le mieux. Oui, ce sont des médecins imaginaires, des personnages de fiction. Mais le modèle de médecin que je défends n'existe pas encore... (ETH, p. 99.)

Les nombreuses questions soulevées par ce propos gravitent ouvertement autour de l'éthique du récit médical, et de l'importance primordiale des histoires à partager. Lorsque le médecin britannique Michael Balint a fondé un nouveau mode de réflexion sur l'exercice d'une médecine à l'écoute des patients, dans *The*

*Doctor, His Patient and the Illness* (1957), lui aussi accordait une place prépondérante à la *narration* médicale. De la part du patient tout d'abord, qui raconte sa souffrance, son angoisse, sa douleur ou ses craintes, mais aussi bien sûr du côté du thérapeute, qui *lit* le récit que lui donnent à entendre et à voir à la fois les paroles et le corps du patient, pour éventuellement le transformer en récit intelligible. Balint a examiné de près ce qu'il appelle la « fonction apostolique » du praticien. Selon lui, chaque médecin s'investirait de ce rôle intuitif fondé sur son savoir médical pour juger de ce qui est bon ou mauvais pour le patient et sa cure. Chaque praticien entreprendrait par conséquent de propager son savoir médical à l'ignorant ou au sceptique. Balint voulait bien entendu éduquer sa confrérie sur les dangers d'une telle posture (Balint, p. 216). Cette remise à plat des relations de soin a motivé la création des « groupes Balint » au sein desquels sont invités à participer de manière libre et volontaire des médecins (initialement, cela s'adressait plus particulièrement aux psychiatres), afin de partager de manière spontanée leur expérience relationnelle avec les patients, faite de doutes et d'atermolements, de peurs et d'espoirs. Curieusement, Balint entrevoyait déjà les problèmes de la sur-médication, dès les années cinquante, qui constitue un thème récurrent chez Martin Winckler. C'est en quelque sorte en réaction à cette fonction apostolique que ce dernier a estimé utile de publier un petit ouvrage qui s'intitule *Nous sommes tous des patients* (2003), car il traite en long et en large de la relation de soin de *leur* point de vue. C'est un changement de *locus* de poids qui, on l'aura deviné, représente une forme idéale à atteindre de la part de tout soignant en puissance.

Se peut-il qu'il y ait à nouveau ici une raison adaptative ? On peut le croire en lisant le propos de Michel Raymond, qui relie la pharmacopée excessive des temps modernes à ce besoin incessant chez l'être humain de (se) raconter et de capter l'attention d'une oreille bienveillante :

Cette richesse de nos pharmacies en médicaments n'ayant d'action que dans un contexte social particulier est intrigante. Mais elle se comprend si l'on songe que ce qui caractérise notre espèce, par rapport aux grands singes, réside dans une spécialisation poussée des interactions

sociales. La médecine s'est ainsi probablement développée dans ce contexte de raffinement des manipulations sociales, en interaction avec l'évolution biologique de notre corps. (Raymond, p. 65.)

Dans son tout premier roman médico-policiier, Martin Winckler fait tenir à madame Basileu, la greffière du juge Watteau, des propos évolutionnistes quand elle explique à ce dernier les raisons pour lesquelles elle s'est prise de passion pour les meilleures télé-séries. Regarder des films montrant « les assassinats, les viols, les escroqueries » va plus loin que le simple divertissement, fût-il morbide. Sachant pertinemment qu'il s'agit de fiction, la greffière a néanmoins compris leur rôle dans la vie réelle : « ce qui m'intéresse, je le vois bien, ce ne sont pas les crimes, c'est ce qui a conduit les gens à tuer. Leur mobile, c'est souvent un sentiment très frustré, très primaire : la peur, la colère, la jalousie, le désespoir... » (TOU, p. 133.) Plus spécifiquement, dans *Camisoles*, dont le cadre est l'univers de la psychiatrie, on nous donne à voir une médecine interlope où le système cherche carrément à protéger les médecins ayant commis de graves fautes d'éthique professionnelle (attouchements sexuels, intimidations, viols). Or, ce qui est troublant, c'est que même en examinant le *Code de déontologie médicale*, l'ambiguïté demeure quant au seuil de la transgression dans la relation de soins (CAM, p. 117). L'éthique porte en elle un questionnement de tous les jours.

Dans le tome 2 de la trilogie Twain, on assiste à une succession d'inversions de l'éthique, suivies d'un retour à la normale. On connaît l'absence de scrupule du maire Esterhazy, or celui-ci, malgré tout, « tient à ce que sa gestion soit conforme à l'éthique » (TW2, p. 61), ce qui porte celle-ci à la bouffonnerie. Certes, on comprend qu'il s'est forgé sa propre acception de ce terme, ce qui va lui permettre de poursuivre les « terroristes » qui réparent en cachette les ascenseurs des HLM des quartiers défavorisés de la rive gauche de Tourmens. Malgré l'étonnement des journalistes devant sa volonté de mettre un terme à cette nouvelle forme de contestation, qui répare au lieu de saccager, le maire se sent bien entendu visé personnellement, puisqu'il a mainmise sur sa société de maintenance d'ascenseurs, à qui il a donné l'ordre de ne pas réparer les pannes du quartier nord, afin d'en accélérer l'exode

et l'éventuel rasage (TW2, p. 66). Mais il ne pourra pas déjouer les habiles manœuvres du « Robin des Tours » qui fait la justice là où les pouvoirs locaux la battent en brèche. Comme un rappel à l'ordre, des passages en aparté décrivent les vrais protocoles éthiques en recherche médicale et pharmaceutique (TW2, p. 81-83). On assiste ainsi, parallèlement au développement de l'histoire, à un exposé pédagogique qui parsème la trilogie, pour fournir un contre-modèle aux excès (caricaturaux) de la corruption administrative. On le voit, quel que soit le genre d'écrit élu par Martin Winckler, l'éthique ne manque pas de refaire surface aux bons endroits.

La trilogie Twain soulève sans doute les questions bioéthiques les plus cruciales dans la recherche de pointe : celle du clonage, de la détermination préalable des caractères génétiques de l'embryon, et aussi celle, leitmotiv désormais classique de la science-fiction, du contrôle de la dégénérescence des tissus et des organes, et en fin de compte (du rêve utopique) de l'immortalité. Actuellement, alors que nous nous trouvons au seuil du séquençage du génome humain dans son entier (quelque 30 000 gènes, voir Gould, p. 228), ces questions vont irrémédiablement se placer sur le devant de la scène politico-sociale.

## DES RIRES AUX LARMES

En dépit de plusieurs pièces de Molière, qui traversent allègrement les siècles, *Le Malade imaginaire* en étant l'archétype, médecine et farce n'ont pas coutume d'être amalgamées. Certes, des œuvres plus modernes ont mis en scène un médecin ridicule, niais ou franchement drôle, dans la lignée du docteur Knock de Jules Romains dans sa pièce de théâtre du même nom (1923), mais la médecine et ses praticiens ne sont pas d'ordinaire objets courants de satire en littérature ; ce serait même plutôt le contraire, en dépit d'un Jacques Ferron (1921-1985) à qui l'humour ne faisait pas défaut dans son œuvre ni dans ses prises de position<sup>1</sup>. Quand il y a satire, le médecin n'est pas tant comique que franchement grotesque. Si

---

1. Martin Winckler lui rend hommage en domiciliant Charly Lhombre dans une « rue Ferron » à Montréal, dans *Les Invisibles*, à ne pas confondre avec la bien réelle rue Marcelle-Ferron.

l'on considère l'œuvre romanesque de Martin Winckler dans ses deux catégories principales, les romans médicaux (Bruno Sachs) et la série médico-policière, il apparaît que ce qui ressortit à l'émotionnel se trouve davantage dans la première des deux familles et au comique, dans la seconde. Émotion et perception ne sont pas la même chose : le premier terme renvoie à une subjectivité inapte à se laisser capturer par des critères rationnels, le second relève des processus cognitifs grâce auxquels ce que nous lisons fait sens et engendre la conscience que nous sommes en présence d'un modèle structurel (personnages récurrents, ville de Tourmens). Nul doute que certains passages de la série médicale sont très émotionnels. Citons par exemple la mort soudaine de Charlotte dans *Les Trois Médecins*, dans les bras de Bruno Sachs, à la suite d'un empoisonnement volontaire par Mathilde Hoffmann (LTM, p. 454). Si ce passage est apte à toucher le lecteur normalement constitué, c'est parce que se produit une empathie naturelle pour les personnages vertueux, de même que se développe une aversion irrefragable envers les traîtres et les perfides, formes exacerbées des « tricheurs » en tout genre. Comme dans la réalité. Ici peut intervenir le concept évolutionniste de « point de vue », ou « *locus* », qui fait que l'auteur a programmé des effets de lecture basés sur la réalité, de sorte que s'amenuise la distance (infranchissable) qui nous sépare de l'univers diégétique du roman. C'est ainsi que nous « souffrons » avec les malheureux dont le sort les confine à supporter seuls leur misère dans une anonyme chambre d'hôpital, ou les voue à subir les mauvais traitements d'une mère psychopathe, d'un conjoint malfaisant ou d'un employeur cauteleux. La corde émotionnelle vibre à plein à la lecture de ces romans pour une raison fort simple : nous sommes tous concernés par la médecine, qui que nous soyons, quel que soit notre âge, notre milieu social ou l'état de notre santé. Ainsi les « transferts » empathiques, conscients ou inconscients, fonctionnent à pleine vapeur lorsqu'on lit les romans médicaux de Martin Winckler. Les mêmes réactions étaient observables à la lecture de deux prédécesseurs estimés de l'écrivain dont nous avons déjà parlé : André Soubiran et Jean Reverzy (chap. 3, « Quel père ? »).

En revanche, il existe une autre topique du récit où le comique – propre à déclencher l'hilarité – est repérable aisément parce qu'il est inséré dans le texte, et en l'occurrence plus particulièrement selon deux dispositifs concurrents : les acronymes et les noms propres. La trilogie Twain, parce qu'elle en offre une panoplie abondante, nous servira d'illustration. Voyons les acronymes tout d'abord. L'entreprise que dirige Esterhazy s'appelle l'ASESE (Ascenseurs et escaliers Esterhazy), comme pour mieux assurer sa propre assise, puisque « après dix années d'ascension politique, [il] a remporté la mairie de Tourmens (TW1, p. 29 – on est aux antipodes de l'ascèse). Quant au nom d'Esterhazy, il suffit de l'accoler à celui de sa jeune épouse Clara Massima, un top-modèle au prénom anagrammatique transparent et au nom de famille qui fait d'elle une Italienne, pour deviner quelle personne bien réelle est caricaturée derrière ce patronyme. Par ailleurs, le qualificatif de « grand timonier de Tourmens » que la narration lui attribue ici et là le lie à un autre petit dictateur historique, Mao Zedong. On appréciera également sa manière de parler, franche et conviviale, mais condescendante, à la manière de son modèle. Le comité d'action rive nord devient tout naturellement le CARN (TW1, p. 96), tandis que dans le roman suivant le Centre de recherches en épigénétique devient non moins naturellement le CREEPI, mot qui le rapproche de l'anglais « *creepy* », signifiant étrange et inquiétant à la fois (TW2, p. 151). Quand on apprend à quel genre d'activité ce centre se consacre, la colocation anglaise prend tout son sens. Enfin, derrière l'acronyme de V-HS se dévoile le célèbre journaliste-écrivain-philosophe Victor-Hubert Slezak. Lorsqu'il est décrit dans toute sa prestance et notamment au moyen de la marque distinctive de « l'échancrure de sa chemise immaculée » (TW2, p. 270), il se rapproche insensiblement d'un modèle à la triple initiale médiatiquement (et mondialement) impossible à éviter.

Cela nous amène à considérer l'onomastique des personnages. Dans cette catégorie, Martin Winckler s'en donne à cœur joie et brouille malicieusement leur syntaxe évaluative attendue. Dans *Un pour deux* apparaît, outre les protagonistes déjà mentionnés, le médecin légiste Marc Valène, l'apparentant inévitablement à Serge Valène, l'artiste qui apprend à Bartlebooth à faire des aquarelles dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. Les deux

policiers véreux, futurs assassins du professeur Lance, s'appellent Sturm et Drang. Ils sont prêts à accomplir toutes les basses besognes commandées par le maire. Si l'on perçoit mal le rapport entre ces tueurs au sang-froid et la réminiscence du mouvement préromantique allemand, le *Sturm und Drang*, l'effet comique est, par contraste, assuré. Dans la famille des démons, impossible de manquer le professeur Bernard Mangel, qui se fait fournir en top-modèles dans ses services de chirurgie pour rechercher une certaine hormone de croissance (imaginaire) qu'il prélève à volonté dans l'hypophyse des jeunes femmes, la « polypeptide ». Comme il finira écroué, c'est son cousin Jeremy qui prendra le relais au roman suivant, tout en respectant l'étiquette commandée par un nom de famille identique.

Dans *L'un ou l'autre* abondent également des noms suggestifs. Mentionnons le gentil attaché culturel au destin funeste, Frank Zarma<sup>2</sup> (TW2, p. 42), et ce fameux « Robin des Tours », qui fait réparer les ascenseurs au nez et à la barbe du maire et de son impuissante ASESE (TW2, 42). Ce dernier sera bientôt le père Noël des démunis de la rive gauche en redistribuant de l'argent sale aux gens qui ont les mains propres (TW2, p. 108). On apprendra plus tard qui se cache derrière ce justicier issu de la plus fière tradition des Robin des bois et autres Zorro. On lira avec bonheur les passages de dialogue où intervient la torride Anastacia Volkanova, susurrant son fiel dans le plus bel accent slave : le maire, dont elle est l'assistante (et davantage), « aimerrrait rrencontrrrer monsieur Twain » (TW2, 72 et *passim*). Le doyen de la faculté se nomme Magouÿ (TW2, p. 173) ; le premier président de la cour d'assises, M. Foutriquet, et son confrère, maître Lesale (TW2, p. 177). Avec de telles enseignes, on rêve de leur confier nos procédures judiciaires. L'émission de TéléTourmens Canal 13 s'intitule, clin d'œil à John Lennon, « Power to the Pipeulz » (*passim*). Quant aux œuvres de feu Michel Houellebecq (qui va donner son nom au futur Centre culturel de Tourmens), leur titre laisse songeur : *Génétique des cadavres* (TW2, p. 183) et *Les Testicules alimentaires* (TW2, p. 203 – titre jugé incertain par celui qui l'énonce, tout de même !). Enfin, il

---

2. Anagramme transparente de Franz Karma et de « Mark Zafran » (voir « Un deuxième premier roman », *infra*).

est question d'un implant contraceptif qui s'appelle « le LoveRod », littéralement la « tige d'amour » (TW2, p. 160), dénomination qui eût tout à fait convenu à une variété de vasodilatateur périphérique.

Outre les appellatifs, les situations se prêtent également parfois à des traits d'humour. Par exemple, quand René est étouffé par la voix de Renée (Twain), il a « une tigresse dans la gorge » (TW2, p. 166), ce qui est en l'occurrence plus parlant (si j'ose dire) qu'un simple chat. Et pour terminer, le générique de la télé-série du deuxième volume, entrecoupé des réactions de Dharma et Greg, est truffé de noms réels ou codés (TW2, p. 289-293). On y retrouve bien entendu le scénariste Raphaël Marker, qui s'est substitué à l'auteur Martin Winckler en cours de route, le réalisateur Michel Deville, responsable bien réel de la mise à l'écran de *La Maladie de Sachs* (1999). Après de nombreuses mentions de membres de la famille ou d'amis intimes de l'écrivain, on tombe sur Jean-Saul [sic] Hirsch et Saul [sic] Otchakovsky-Laurens (éditions P.O.L), ce qui catapulte son éditeur principal dans la fiction aux côtés de Saul et Paula.

L'humour vire un peu plus au noir dans le dernier volet de la trilogie, *Deux pour tous*. On y rencontre un médecin que l'on nomme par lapsus (ou déformation volontaire) le Dr Mange-la-place (au lieu de Mangel-Plasse, TW3, p. 101); le Groupement de l'alter-gauche est un GAG (TW3, p. 140). Et lorsque la redoutable Bénédicte s'apprête à effectuer un transfert de cerveaux, à l'aide d'un casque sphérique comme dans *Frankenstein*, René/e se pose la question mentalement : « *Qu'est-ce qu'elle nous prépare ?* – Je ne sais pas. Une permanente, peut-être... » (TW3, p. 164.)

Il faut l'admettre, l'humour, le comique ou la bouffonnerie, outre la violence et le sexe, sont des ingrédients classiques du polar, et Martin Winckler se conforme à la règle et n'en est pas l'inventeur. Mais tandis que cette catégorie en contient en abondance, les récits médicaux et biographiques y recourent plus discrètement. Par exemple, lorsque Marc Zaffran décrit des moments forts de la découverte de sa sexualité, il ne la sépare pas de l'activité qui l'accapare incessamment, l'écriture. Il déclare avec candeur :

Vous n'allez pas le croire mais je jure que c'est vrai: j'étais assis à mon bureau, en pyjama, et j'écrivais. Pendant que j'écrivais, mon sexe s'est mis à me démanger. Comme ma main droite était occupée, ma main gauche s'est dévouée. Quelques instants plus tard, mon pyjama était inondé. Je n'avais pas quitté la page des yeux, je n'avais pas lâché mon stylo.

Au fond, c'est peut-être pour ça que je me suis toujours masturbé de la main gauche... (LEG, p. 196.)

Ne peut-on rêver plus belle illustration du *Plaisir du texte* de Roland Barthes ?

L'humour est une composante importante de tout bon enseignement et les pédagogues le savent mieux que personne. À cet égard, *Le Chœur des femmes* n'en est pas exempt. Cela permet de créer une complicité avec le lecteur, amené à prendre parti pour un personnage plutôt qu'un autre. Ainsi, pour le premier tiers de l'histoire, Jean Atwood se montre particulièrement désagréable et hostile envers ses maîtres, pourtant plusieurs de ses apartés (notés en italique) ne manquent pas de saveur. Lorsqu'elle assiste le professeur Lance pour une opération délicate aux intestins d'une patiente, on lit ceci après une remarque du chirurgien: «*Il parle comme Karma. C'est son père, ou quoi? [...] Mais comment ils font pour tout se raconter? Ils ont le cerveau branché sur le même podcast?*» (CDF, p. 208.) Et la même Jean est toute fière d'exposer pendant quatre pages une analogie très parlante pour mieux comprendre la course des spermatozoïdes à l'intérieur de l'utérus et l'effet dévastateur sur eux d'un DIU en cuivre. Elle compare la scène à une course cycliste vue du ciel, estimant que le casque du coureur et le vélo ressemblent assez fortement à la tête et la flagelle de ce qu'elle va être naturellement amenée à appeler les «spermatocyclistes [...] à l'assaut de la route vaginale pour atteindre le col du Tourmalutérus» (CDF, p. 530, par allusion au redoutable col du Tourmalet dans les Pyrénées). Après tout, enseigner, c'est souvent comparer, ou, comme l'expliquait fort bien Saussure par antiphrase; «définir, c'est opposer». Le roman abonde en d'autres traits d'humour du même tonneau, dont il faut laisser au lecteur le plaisir de la découverte.

De l'aveu même de l'auteur, ce roman s'inspire librement de la trame narrative de *Barberousse* d'Akira Kurosawa (1965). Dans le film, une scène comique montre le vieux médecin en colère prendre à partie une dizaine de fier-à-bras venus le « corriger ». Pourtant, maître en arts martiaux, il les envoie un à un au tapis en énumérant par la suite tous leurs bobos qu'il devra lui-même soigner. Or Martin Winckler s'ingénie à transposer cette scène, où Karma aidé de Jean Atwood réduisent à l'impuissance deux malabars venus manifestement pour en découdre, sous le regard médusé de la femme qui les avait amenés dans ce dessein. L'un se retrouve knock-out et l'autre, avec une épaule luxée (CDF, p. 397-398). Ce n'est que bien plus tard dans le roman que Karma suggère fortement à Atwood de visionner le DVD de... *Barberousse* ! Quand il lui explique que l'histoire du film ressemble à la leur, Jean réplique : « – Vous vous moquez de moi ? / – Pas du tout. Je te le prêterai, tu verras. » (CDF, p. 506.) Surgissant à ce point du récit, cette invitation à découvrir ce chef-d'œuvre est, n'en doutons pas un seul instant, lancée également à l'adresse de tous les lecteurs...

### « UN DEUXIÈME PREMIER ROMAN »

On peut se demander pourquoi Martin Winckler, notamment dans son envoi autographe à mon exemplaire personnel, qualifie ainsi *Le Chœur des femmes* (2009). Il parle dans son blog « Chevaliers des touches » de « second premier roman », en avouant que *La Vacation* est le « premier premier ». Quoi qu'il en soit, ce roman ambitieux recoupe tous les grands thèmes chers à l'écrivain, avec un accent très prononcé sur l'éthique. Au moins trois chapitres entiers s'y consacrent en l'évoquant dès leur titre : « Déontologie », « Womanifeste », « Éthique ». Mais le roman aborde aussi une question jamais autant examinée à la loupe auparavant dans l'œuvre de Martin Winckler : l'intersexualité. En outre, par sa dimension, quelque six cents pages, il renoue avec *La Maladie de Sachs*, et indirectement *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, auquel il rend hommage par la métaphore du puzzle. De la même manière que *Les Trois Médecins* s'échafaudait sur *Les Trois Mousquetaires*, ce roman s'élabore, on l'a déjà dit, mais de manière moins ostensible, sur une ossature comparable à celle du grand film d'Akira

Kurosawa: *Barberousse*. Il fait enfin revivre en toile de fond la fresque des personnages auxquels nous sommes habitués désormais, mais en introduisant deux nouvelles figures de poids, le Dr Franz Karma, double de Bruno Sachs et jumeau potentiel d'un autre médecin dont le nom est l'anagramme phonétique sinon rigoureusement graphique (Mark Zafran), et la jeune et brillante interne Jean Atwood, très tôt surnommée «Djinn», à l'anglaise, comme pour lui insuffler d'emblée à elle aussi le double, les djinns étant aux yeux des Musulmans des esprits bienfaisants ou au contraire démoniaques. Curieusement, le nom de «karma» inclut dans son acception la notion d'individu transitoire, renforçant le concept chez ce médecin de transmission de son savoir-faire. Il y a certainement une bonne part d'Ange Zafran dans la composition de ce personnage: médecin aguerri et respecté, tandis que, en toute logique, Martin Winckler se transposerait plutôt dans le personnage ambigu (et rebelle) de Jean Atwood.

Le Dr Franz Karma est connu sous le sobriquet de «Barbe-Bleue». Mais ce surnom peu amène ne doit guère au conte de Perrault. Karma n'est pas le monstre dévoreur de ses épouses. Il y a cependant dans les sous-sols un peu mystérieux de l'Unité 77 qu'il dirige une pièce fermée à clé dans laquelle séjourne la redoutable «Mme X» (CDF, p. 137), une patiente privée que seul Karma a le droit de visiter. Son air bourru (et barbu), bougon et taciturne, le rapproche en fait davantage du *Sensei* du film de Kurosawa; Karma est un maître incorruptible. Il s'est voué corps et âme, comme son modèle nippon, aux soins prodigués aux laissés-pour-compte de la médecine plus glorieuse, sinon clinquante, des grands services de chirurgie, d'obstétrique ou de gynécologie qui méprisent les modestes patientes venues pour déballer leurs trop nombreuses misères. La seule chose qui intéresse les mandarins de ces services de pointe, c'est l'opération spectaculaire, la greffe miraculeuse, la refection à l'identique, tous ceux auxquels aspire intensément la jeune interne au début de l'histoire. Or, on l'aura deviné, c'est précisément dans ce service sans renom que Jean Atwood doit effectuer son ultime stage de qualification. La rencontre entre elle et Karma est évidemment épique, et non dénuée d'humour. Elle est sûre d'elle, arrogante, hautaine, et a certaines raisons de se sentir ainsi, car elle est major de sa promotion, et a traversé toutes

ses études en première place, écrasant même, honte suprême, la gente masculine encore convaincue que seuls les hommes peuvent devenir de grands chirurgiens et manier le bistouri sans égal. Karma ne l'entend évidemment pas de cette oreille, mais pressent tout de même le potentiel qu'elle représente, et scelle un pacte avec elle, limité à une semaine à l'essai, au lieu des six mois prévus pour sa validation.

Jean est la narratrice du roman, à la première personne, ce qui offre une distance davantage objective à la figure centrale du Dr Franz Karma et, en même temps, une subjectivité centrée sur elle. Par ailleurs, elle intercale dans sa narration de nombreux apartés (en italique), qui trahissent au début son arrogance, sa suffisance et son étonnement croissant devant le fonctionnement de cette unité de soins, aux antipodes de ce qu'elle avait jusqu'alors pu imaginer. C'est donc par ses yeux et sa voix que nous allons, nous lecteurs, également la découvrir.

Comme dans les séries télévisées américaines qui servent d'aune à ses plus récentes fictions, Martin Winckler actualise ses personnages. Le professeur Lance est devenu un vieux gourou ; « notre frère à tous » (TW3, p. 157) connaîtra une mort héroïque, en tant que défenseur des opprimés, dans *L'un ou l'autre*. Le Dr Karma est un vénérable sage (mais au cœur encore tendre) et Bruno Sachs, son ancien compagnon de route, est parti vivre au Canada. Les trois anciens médecins-mousquetaires, André Solal, Basile Grey et Christophe Bloom, ont aussi quant à eux pris de la bouteille et du galon, et le *Précis de gynécologie et d'obstétrique* de LeRiche, le gynécologue maléfique des *Trois Médecins*, en est (hélas !) à sa 13<sup>e</sup> édition en 2008 (CDF, p. 163). Le Dr Karma, on n'en sera pas surpris, a copieusement annoté son exemplaire, qu'il laisse ostensiblement à la vue de son élève : « "N'importe quoi !" "Autoritaire !" "Non validé !" "Ça fait vingt ans que c'est faux!!!" "Et pourquoi tu les tues pas, carrément ?" [...] "Mensonge !" » (CDF, p. 163.) Plus tard, il décrira à l'intention de Jean Atwood la société « féodale » dans laquelle il a appris son métier, en s'appuyant sur l'histoire des *Trois Médecins* qu'il résume à grands traits, confirmant au lecteur qu'il a appris à la même enseigne que Bruno Sachs (CDF, p. 258). *Le Chœur des femmes*, sous cet éclairage, devient le roman de la maturation par excellence. Mais il y a plus.

À commencer par le premier mot du titre, homophone judiciaire de l'organe dans lequel sont censées siéger nos émotions. Le chœur en question, c'est bien celui de toutes les femmes, ensemble ou séparément, venues entonner leurs misères dans des oreilles réceptives. Pour sceller cette formation, les dix parties principales du récit sont augmentées d'une indication de tempo que l'on trouve d'ordinaire dans des morceaux symphoniques ou concertants («Andante Furioso», «Adagio», Moderato...»). La première partie, «Ouverture», en est dénuée, car le mot porte en lui une acception musicale. Pour renforcer encore davantage la dimension chorale de l'œuvre, des chapitres entiers donnent voix aux femmes à la manière de litanies religieuses: «Variations», «Polyphonie», «Auditions» et «Aria». On comprend que tout n'est pas entièrement inventé, et l'écrivain le confirme dans ses remerciements: «Le chapitre "Polyphonie" (page 335) contient des versions modifiées, réécrites ou inspirées par une poignée des dix mille courriels reçus *via* mon site (<<http://www.martinwinckler.com>>) entre août 2003 et mai 2009.» (CDF, p. 594.) Cela représente une moyenne approximative de trente-six courriels par semaine...

La scansion musicale des grandes articulations du roman est surdéterminée par deux composantes connexes. D'une part, un certain nombre de chansons apparemment composées par Karma: «Les Garçons», p. 101; «Perdu et retrouvé (Musette)», p. 179; une chanson inachevée, sans titre, p. 356-357; «Abandon (Lied)», p. 409; «Mère et fille», p. 461. D'autre part, des épigraphes à de nombreux chapitres, qui agissent comme repères ou garde-fous dans l'apprentissage du soin: «*Demande-toi toujours: "Qu'est-ce qu'il/elle (me) veut?"*» (CDF, p. 23); «*Quand on pose des questions, on n'obtient que des réponses.*» (CDF, p. 29); «*Quand la consultation tourne aux préliminaires, l'examen gynécologique est un viol.*» (CDF, p. 33), et ainsi de suite tout au long du livre. Sans surprise, le lecteur découvre en même temps que Jean Atwood des pages d'aphorismes sur l'écran de l'ordinateur de Franz Karma (CDF, p. 118-119, 164-165), qui font écho aux épigraphes des chapitres, en mêlant en un seul discours paratexte et fiction. L'un d'eux attire plus particulièrement l'attention de Jean: «—Tout le monde ment. Les patients mentent pour se protéger; les médecins mentent pour garder le pouvoir.» (CDF, p. 165.) Et pour cause. Jean détient un

secret qu'elle cache savamment, tout en distillant des informations à ce sujet au fur et à mesure que se déroule l'histoire. Ce que l'on devine, c'est qu'il concerne la partie la plus privée de son corps, sa sexualité (CDF, p. 246, 296, 305, 319, 451, 454, 532). Or ce secret bien gardé se double d'un autre mystère, celui de ses origines. On perçoit dès lors tout l'intérêt de l'aphorisme qu'avait relevé plus tôt Jean, car, comme le lui dira Karma pour l'expliquer : « Tout le monde ment pour protéger quelque chose. Pour se protéger de quelque chose. » (CDF, p. 360.) Car c'est exactement ce qu'elle fait dans l'histoire. Cette aura étrange et cette carapace qui entourent le personnage de Jean Atwood la font surnommer par Karma dans un courriel adressé à Bruno Sachs « une cousine de Buffy, une tueuse de dragons » (CDF, p. 445), comme dans la fameuse télésérie américaine du même nom (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003). Au double mystère qui entoure Jean correspondra une double figure de père, tutélaire et biologique. Karma d'un côté, et de l'autre le propre père de Jean, qui réapparaîtra justement pour lui révéler le terrible secret de son origine, et enfin expliquer la mort mystérieuse de sa mère à son accouchement. C'est à ce moment-là que surgira cette belle expression créée par Martin Winckler de « patiente alpha », et que l'on saura enfin ce qui s'est passé à sa naissance et pourquoi elle a reçu ce surnom comme petite fille : « Scarabée ». C'est enfin le retour en force d'un leitmotiv très wincklérien : le rôle protecteur du père, en particulier du père narratif, celui qui raconte les histoires de famille. Celles-là soignent particulièrement bien. Et ce rôle se double parfois de celui de justicier, comme le révèle ce rapprochement inattendu de Jean Atwood à propos d'un interne viré par Karma le lendemain du début de son stage à cause d'une plaisanterie déplacée en présence d'une patiente : « Karma est arrivé comme Zorro sur ses grands chevaux et [l]'a foutu à la porte. » (CDF, p. 18.)

Dans le roman, le principe pédagogique ne marche pas que dans le sens unilatéral maître – élève, en conformité avec les convictions profondes de Franz Karma. On apprendra bientôt que lui aussi porte un secret qui lui pèse, qui soulève souvent des moments de tristesse, lui fait prendre des airs nostalgiques qui restent inexpliqués. Or c'est la présence de Jean qui réactivera le

pois de ce secret profondément enfoui en lui. Et c'est grâce à elle que crèvera l'abcès et que Karma pourra enfin trouver la sérénité qui lui avait auparavant été refusée.

Fidèle à une technique maintenant bien rodée, Martin Winckler insère dans son roman une mise en abyme très efficace. Il y est en effet question d'un ouvrage d'un certain Olivier Manceau, *Le Corps des femmes*, qui totalise, comme le roman de Martin Winckler au titre presque identique, six cents pages (CDF, p. 57, 163). Cet ouvrage (fictif) est une référence pour Karma («le gourou du MLF», CDF, p. 18), qui aimerait évidemment que Jean Atwood en fasse lecture («*Il croit vraiment que je vais lire tout ça?*» CDF, p. 57). Olivier Monceaux, dont le nom a inspiré celui du signataire du *Corps des femmes*, fut un camarade de promotion admiré de Marc Zaffran à la Faculté de médecine de Tours. Il disparut tragiquement alors qu'il n'avait pas trente ans, anéantissant probablement un brillant avenir de médecin (SOI, p. 79-81). Martin Winckler lui dédie, entre autres, son roman, comme il lui avait déjà dédié, entre autres également, *La Maladie de Sachs*. Dans la série des romans policiers, il réapparaît derrière le personnage fugitif de Charly Mons, quasi-frère jumeau et compagnon de route de Jean Watteau (*Touche pas à mes deux seins*).

Le nom de Perec a déjà été mentionné, plus haut dans cette section et à maintes reprises dans l'ouvrage entier. La métaphore du puzzle, abondamment utilisée ici, n'est pas sans évoquer à nouveau l'auteur de *La Vie mode d'emploi*. C'est tout d'abord un immense puzzle de douze mille cinq cents pièces que se propose de reconstruire Enzo, un ancien tuteur de la toute jeune Jean Atwood (CDF, p. 367 – l'ensemble une fois terminé devant mesurer deux mètres cinquante sur quatre, cela fait huit pièces [minuscules] par  $\text{cm}^2$ ). Mais l'image du puzzle revient en force peu avant la conclusion du roman (CDF, p. 538, 547, 556) pour culminer dans la stricte comparaison avec la fin dramatique du roman phare de Perec où, on s'en souvient, Bartlebooth devenu quasiment aveugle meurt en brandissant une pièce ayant la forme d'un W là où il faudrait insérer un X (dans le puzzle diaboliquement conçu par Gaspard Winckler).

Il va me falloir au moins ça pour me glisser sous le tapis, repérer les pièces manquantes, les épousseter, m'assurer qu'elles n'ont pas été déformées, déchiquetées, malmenées par le temps. Et vérifier que ce sont les bonnes. On ne sait jamais, un fabricant de puzzle tordu aurait pu en glisser une qui n'ait pas la bonne forme – un W au lieu d'un X ou, pour ce qui nous concerne, un X au lieu d'un Y. (CDE, p. 561.)

La référence est évidemment celle des chromosomes, dont la combinaison détermine le sexe de l'être humain (XX pour les femmes et XY pour les hommes). Mais tout n'est pas si simple, comme nous le rappelle Smail: «Pour environ une naissance sur deux mille cinq cents, un différent ensemble chromosomique se forme, parfois sans raison discernable. Il en résulte des bébés XY nés avec un vagin ou un micropénis, et des bébés XX nés avec un clitoris hypertrophié.» (Smail, p. 134, ma traduction.)

Parmi les revendications les plus appuyées à l'intérieur de cette fiction, mentionnons la dénonciation des trop fréquentes mutilations perpétrées sur les nourrissons de sexe indéterminé, afin de les «rectifier». Comme si le grand chirurgien savait mieux que le sujet concerné de quel sexe il ou elle devait être. Cette condamnation d'un pouvoir absolu veut évidemment dénoncer une violation de l'éthique médicale. Le roman mentionne que dans d'autres pays on laisse d'abord la nature suivre son cours pendant plusieurs années au lieu de prendre hâtivement des décisions qui pourraient s'avérer traumatisantes pour l'enfant. Quand on relit le bref avertissement au *Chœur des femmes*, qui dit que l'histoire et son cadre sont imaginaires, «Mais [que] presque tout le reste est vrai», on soupçonne que cette fiction masque peut-être une réalité dérangeante s'agissant d'intersexualité infantile, qui se répercute par effet domino sur le problème toujours épineux des personnes transgenres.

## ET LA SUITE ?...

L'œuvre de Martin Winckler n'est pas achevée, loin de là! Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'entrée «In the works (Ficelles...)» dans son blog «Chevaliers des touches». Que va-t-il

advenir de ses personnages ? Qui d'autre mourra, comme Lance, ou survivra, comme Bruno Sachs, Franz Karma, Charly Lhombre et Jean Watteau ? La relève se met en place avec des soignants prometteurs comme Jean Atwood, tandis que les jumeaux de Bruno et Pauline restent encore plutôt discrets. Et qui de la nouvelle génération encore anonyme des apprentis soignants s'élèvera à la dignité de personnage de fiction ? Une chose est sûre et stable : nous sommes dans une continuité qui a sa cohérence propre et qui traverse de manière diégétiquement homogène l'espace et le temps d'un roman à l'autre, à la manière d'une téléfiction qui progresse parallèlement au temps réel.

Toutes ces histoires se passent dans cette fameuse ville imaginaire du Centre-Ouest de la France, Tourmens, archétype de la ville bourgeoise de province, attachée à ses traditions, tout en étant tournée vers la fine pointe de l'innovation médicale et pharmaceutique, ce qui n'est pas sans occasionner de nombreuses tensions, et par conséquent permettre un éventail de narrations potentielles. Elle possède évidemment son aéroport et sa gare apte à accueillir les « eurotrains ». Elle est fort bien décrite dans son clivage entre deux rives que tout oppose, dans « Une ville française », chapitre topographique nécessaire à la bonne marche de la série Twain (TW1, p. 58-61). C'est une ville éminemment réaliste, avec son fleuve qui la coupe en deux, la Tourmente, sa rocade, ses grandes artères, comme le boulevard Magne, mais aussi ses ruelles pavées du vieux Tourmens avec sa rue des Merisiers où habitent Christophe Bloom et, plus tard, Raphaël Marker. La ville s'honore d'une auguste cathédrale, qui ancre son histoire au Moyen-Âge, d'une place Royale flanquée de la mairie et de la préfecture de police, lieux où l'on pourra croiser dans quelques polars le maire Esterhazy – administrateur retors et obsédé d'ascension autant que d'ascenseurs – et sa cohorte de sbires à la mine louche, et des deux sexes. Le CHU du quartier Nord est naturellement un haut lieu de l'action, notamment dans ses sous-sols pleins de mystères, de couloirs labyrinthiques et de chambres secrètes où séjournent des pensionnaires énigmatiques. Bruno alors étudiant va souvent se délasser au Parc Floral situé de l'autre côté de l'avenue qui le borde, éventuellement pour gratter quelques accords à sa guitare. Le Grand Café – important lieu de convergence d'idées progres-

sistes – se trouve non loin de là, de même que le cinéma Le Royal, qui figurait déjà dans la toute première nouvelle publiée de Martin Winckler « Spectacle permanent », ainsi que la librairie-vidéothèque Le Shogun (rue des Marchands), sans oublier la Librairie du Mail, tenue par l'ami Diego Zorn. Bref, tout comme ce jeu d'ordinateur extrêmement populaire dans les années 1990, qui consistait à bâtir toute une ville virtuelle, ce « *Sim City* » a sa vie propre, et semble trépider quotidiennement indépendamment de son auteur. Nous voyons là la marque d'un goût qui remonte à très loin : celui des romans de science-fiction mais aussi d'un cycle romanesque policier : la *Chronique de Wrightsville* (Ellery Queen), où la con(s)stance des lieux est une nécessité pour le suivi, et la survie, de l'histoire. On ne manquera pas de remarquer la surenchère de l'autorité qui transparaît dans l'onomastique des lieux : « Royal » utilisé deux fois, « Shogun », ou encore le boulevard (Charle)Magne. La ville possède ses pôles du pouvoir étatique que les combattants de l'ombre tentent de fissurer depuis les couloirs sombres des hôpitaux et les ruelles étroites du quartier bohème. Dans une chronique de son blog « Chevaliers des touches » intitulée « Tourmens, la ville de tous mes romans », Martin Winckler a récemment projeté cette lumineuse intuition : « Tourmens c'est une sorte d'abréviation/contraction de "Tout roman" ». Mais devant la transhumance progressive des personnages vers le Canada, on se demande à quel sort sera vouée cette « belle ville de Tourmens, joyau immémorial de la vallée des Châteaux » (LTM, p. 28).

Martin Winckler nous confie l'ébauche d'un vaste projet qui doit justement se dérouler dans le Nouveau Monde, avec la collaboration (pressentie) de Charly Lhombre :

L'idée est de faire une série dans l'esprit des *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet. Chaque roman se déroulerait dans un quartier de Montréal, sa topographie, sa culture, sa faune (il y a des faunes très différentes d'un quartier à l'autre en fonction des ethnies, des groupes culturels, etc.) et serait une sorte de *Cold Case*. Charly enquêterait sur un crime qui s'est déroulé dans le passé et le résoudrait dans le présent, à la lumière d'un événement ou d'un crime récent. Ça serait l'occasion de raconter l'histoire de Montréal (et donc, de certains événements du Québec et d'Amérique

du Nord) et de tracer des parallèles avec ce qui s'y déroule maintenant. Mais alors que *Les Invisibles* est situé dans le milieu universitaire, les romans suivants seraient situés à la fois dans un quartier et dans le milieu caractéristique de ce quartier. L'idée m'est venue en parlant à des Montréalais qui ont tous des histoires passionnantes à raconter. Et l'histoire du Québec depuis les années 50 est passionnante (et elle croise l'histoire des USA et celle de la France, ce qui est un des attraits supplémentaires<sup>3</sup>).

Outre l'unité de lieu et un goût croissant pour l'Histoire, la temporalité respecte également sa propre cohérence qui est manifestement attachée au vécu de l'écrivain. Bruno Sachs, Martin Winckler et Marc Zaffran ont le même âge. Ils vieillissent à l'unisson, de même que leur entourage. En outre, les héros partagent tous un même «facteur humain», comme l'explique Anne Roche, «un mélange de fragilité, de brisure intime, et d'assurance fondamentale» (Roche, p. 349). La conférence que va livrer un Bruno Sachs aguerri devant le grand amphithéâtre de la Faculté de Tourmens dans *Les Trois Médecins* se calque évidemment sur plusieurs conférences que Marc Zaffran a données devant un semblable auditoire d'étudiants de première année. Ainsi se mêlent les souvenirs de deux médecins dont les routes ne cessent de se croiser. À n'en pas douter, ces propos sont les mêmes dans la fiction et la réalité. Il serait illogique que le sens auquel Bruno Sachs entend la médecine diffère de celui de Marc Zaffran. Au contraire, la fiction devient l'un des supports de son crédo médical. Les personnages qui le véhiculent ne sont ni des héros ni des martyrs. Ce sont des modèles humains accessibles, attentionnés, à l'écoute de l'autre, et bardés de bonnes intentions. Ce sont vous et moi, lecteurs attentifs de ces fictions. Car si nous avons entrepris leur lecture, si nous en avons accepté le pacte dès les premières pages, cela implique forcément que nous ne sommes pas du mauvais côté: le pouvoir aveugle, l'industrie profitable, la médecine des mandarins, le mépris des petites gens. Aller jusqu'au bout de ces livres nous adoube implicitement : à notre tour, nous sommes devenus enclins à transmettre

---

3. Correspondance personnelle, reproduite avec l'autorisation de Martin Winckler.

les valeurs des Bruno Sachs, Franz Karma, Charly Lhombre et Jean Watteau. Nous sommes désormais prêts à répliquer ces mêmes à la mesure de nos humbles capacités.

On découvre ainsi au fil des pages des fictions de Martin Winckler un authentique savoir médical présenté de manière militante. On a assez insisté sur l'importance de l'éthique dans la relation de soin, et sur le libre arbitre qui échoit au patient (urgences exceptées). Apparemment cette situation est intolérable pour certains médecins, mais rien ne peut le prouver puisque nous sommes justement en présence de fiction. Nul ne contestera que les médecins, eux aussi, peuvent faire des erreurs de diagnostic ou de jugement, ou se comporter de manière inappropriée avec leur patient, intentionnellement ou non. Dans les fictions de Martin Winckler, les médecins semblent occuper deux clans, schématiquement, ceux qui refusent la relation de pouvoir et respectent les patients, et les autres. Et quand ils sont dans la seconde catégorie, ils peuvent atteindre des abîmes de maltraitance, comme celui qui se comporte comme un tortionnaire avec une parturiente et qui, dans son énervement, laisse tomber le bébé par terre ! (CDF, p. 130-131.)

Au-delà de ces caricatures, l'authenticité de certains principes peut se vérifier en comparant ce qu'énoncent les ouvrages médicaux par rapport aux fictions. Dans une large mesure, on peut avancer qu'ils s'équivalent. Par exemple, lorsque le Dr Martin Winckler affirme que « chez les femmes en bonne santé (ne souffrant de rien) et consultant uniquement pour se faire prescrire un contraceptif oral (ou renouveler une telle prescription), ces examens [gynécologiques, frottis de dépistage, toucher vaginal] sont inutiles lors d'une première consultation chez un gynécologue ou un médecin généraliste » (MEN, p. 83). Une lecture attentive du *Chœur des femmes* révèle que Franz Karma explique exactement la même chose à Jean Atwood. C'est logique, pourquoi Martin Winckler inventerait-il des préceptes médicaux dans ses fictions s'il ne les croyait pas valides dans des situations réelles ? C'est pourquoi les médecins qui ne les appliquent pas sont irrémédiablement du mauvais côté de la barrière, dans ses romans.

Être médecin, ce n'est pas être un bourreau ou le père fouettard d'une Église dogmatique. Je ne suis pas là pour *normaliser*, mais pour soulager. Et je soigne des gens, pas des résultats d'analyses sanguines. Être médecin, c'est aider les autres à souffrir le moins possible, et – en particulier – à enrichir chaque journée d'un plaisir, si ténu soit-il. Mais quels médecins aujourd'hui, avant de chercher à amputer mécaniquement la quantité de calories absorbées par les *gros*, prendront la peine de se pencher sur la valeur *symbolique* d'un carré de chocolat, de quelques pommes de terre sautées dans le beurre ou d'une tartine de rillettes? (BOU, p. 96-97.)

Ce propos est d'autant plus percutant que, pour une des rares fois, Martin Winckler parle en sa qualité de médecin, et à la première personne.

Depuis *La Maladie de Sachs*, les circonstances médicales n'ont guère changé, ni les cris de souffrance des plaignants. Or les romans de Martin Winckler, contrairement à ce qu'on a pu lire parfois, ne se répètent pas *ad libitum*. Éric Loret l'a parfaitement compris, qui écrit dans son compte rendu du *Chœur des femmes* pour *Libération* : « Depuis *la Maladie de Sachs*, la grande réussite de Winckler, de ce point de vue, n'est pas d'avoir raconté la médecine en littérature (le thème est vieux) mais d'avoir révélé le romanesque de la parole souffrante<sup>4</sup>. » C'est ce que nous avons essayé de montrer tout au long de cet ouvrage : la force thérapeutique de la narration, orale ou écrite qui affleure de livre en livre. Ici encore, le rôle du père aura été prépondérant, Ange Zaffran ayant servi de modèle absolu dans la relation de soin. Mais pas seulement, car l'histoire familiale se dresse telle un spectre derrière toutes les histoires de Martin Winckler. Elle dessine aussi le destin d'une famille juive algérienne exilée, la mort absurde d'un grand-père dans les tranchées, l'assassinat auquel son propre père a échappé de peu, quelques jours avant l'exode, parce que le jeune homme qui devait l'exécuter n'a pas eu le courage de l'abattre froidement d'une balle dans le dos. Tout cela parce qu'au seuil

---

4. « Martin Winckler dans le cabinet du Dr Karma. » *Le Cahier Livre de Libé*, 01/10/2009.

de l'indépendance de l'Algérie on avait sommé au bon docteur Zaffran de prendre une position politique, ce qu'il refusait de faire (LEG, p. 69-70). C'est parce que Marc Zaffran a su transcender son histoire familiale en la couchant par écrit qu'elle parvient à nous atteindre et nous toucher. C'est ainsi qu'il a transposé ce destin possible sur Daniel Zaks dans *Les Cahiers Marcœur*, en lui faisant perdre toute sa famille dans un attentat à la bombe dans un cinéma en Algérie (épisode 33). Pour réaliser ces transferts, il a dû créer des écrans : pseudonymes et doubles en médecine, narrations à la deuxième personne et parodies de téléséries policières. Ce ne sont pas des leurres, mais des moteurs d'écriture, des véhicules indispensables qui seuls lui permettent d'atteindre son objectif ultime : raconter. Tout en le faisant, avec une prodigalité confondante, il ne cesse pourtant de se raconter. Ayant désormais trouvé son public, on peut avancer que lui aussi s'est trouvé, mais s'est-il vraiment réconcilié avec ses vieux démons ?



# QUI SUIS-JE ?

---

## *Épilogue*

---

Marc Zaffran et moi avons le même âge à un mois et un jour près. Je ne suis pas né en Algérie, mais plus platement Place d'Alleray dans le 15<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il y avait là à cette époque une usine des imprimeurs Brodard et Taupin. J'aime à croire que j'ai inhalé dans mes premières heures d'existence l'odeur de cellulose et de colle (prenez un vieux Livre de Poche, ouvrez-le en grand et plantez votre nez dans sa reliure, vous comprendrez), et que cela a déterminé ma passion pour la littérature. Au contraire de lui, j'ai eu une enfance sans histoire, ou plutôt, sans histoires, car je n'ai pas de souvenirs d'entendre mon père (ni ma mère) nous en raconter, à moi ou à mes frères. Je me les suis alors construites dans ma tête, d'abord, avant d'aller les chercher dans mes premiers livres. Lorsque j'ai lu *Légendes*, l'année de sa parution, je me suis rendu compte que Marc Zaffran et moi avions été formés par des premières lectures identiques : mêmes bandes dessinées, récits d'aventures, science-fiction... Nous avons sûrement été rivés en même temps sans le savoir au petit poste de télévision familial pour regarder les épisodes du Zorro de Walt Disney (avec l'inénarrable Guy Williams) qui passaient en France les jeudis après-midi (jour où il n'y avait alors pas d'école), ou les films du dimanche soir diffusés dans les années 1960 par la première chaîne, en noir et blanc : la RTF. Quelques années plus tard, ce fut sans doute avec la même stupeur que nous allions découvrir la série du *Prisonnier* avec Patrick McGoohan, séquestré dans ce fameux «Village» pris entre mer et montagnes. Était-ce sur la deuxième chaîne en couleurs ? Lectures et distractions télévisées normales et attendues pour un enfant et un adolescent de notre génération, me direz-vous. Oui mais pas seulement, car lui comme moi avons très tôt

été attirés, comme par un aimant, par la culture anglo-saxonne et ses grands écrivains populaires, que ce soit Wells, Asimov, Conan Doyle ou Bradbury, desquels nous nous sentions plus proches que de Maupassant ou la comtesse de Ségur. Nos chemins sont restés parallèles pendant le lycée d'où, comme lui, je suis sorti avec un bac D en poche (sciences naturelles, maths, physique, chimie). Comme lui, mais quelques années plus tard, j'ai connu ma grande révélation nord-américaine. Il passa un an à Bloomington dans le Minnesota, moi, ce fut à Toronto en Ontario. Comme pour lui, le retour en France fut difficile.

Or je ne suis pas devenu médecin, mais professeur de lettres. Peu après mon retour de Toronto, j'ai interrompu mes études d'anglais en province devant l'ineptie de l'enseignement dont nous jouissions alors, ou dont j'étais incapable de tirer profit. J'ai pris mes cliques et mes claques, et suis allé m'installer au Canada. Je me suis recyclé en études françaises avec un intérêt particulier pour la modernité et les écrivains qui pratiquent l'humour et triturent savamment et savoureusement la langue : Boris Vian, Raymond Queneau, Georges Perec, l'Oulipo. Pendant que j'étais un « lettreux », Marc Zaffran, « carabin », a fait sa médecine dans le sillage de son père, mais lui et moi sommes docteurs ; nous soignons chacun à notre manière.

Ainsi lorsque des étudiants viennent me consulter, il est fréquent que je leur conseille telle ou telle lecture, le chapitre d'un livre, un article, pour les guider dans leurs recherches. Je note des titres, des références sur un bout de papier qu'ils saisissent avidement. Je m'amuse à penser que c'est une sorte d'ordonnance. Mais au lieu de prescrire du Lexomil ou des antalgiques, je prescris du Roland Barthes ou du Brian Boyd. Soigner, enseigner, deux activités qui comportent plusieurs points communs : l'écoute, le partage, la patience, le respect de l'autre, quel qu'il soit, et le renouvellement incessant des connaissances. Je n'ai évidemment pas à gérer des cancéreux en phase terminale, ou à traiter des arrivées en urgences dont la vie tient à un fil. Il n'est pas rare, cependant, que des étudiantes viennent me parler de leur petit ami qui déprime, ou qui vient de les plaquer, que d'autres viennent me dire que s'ils étaient absents pendant plusieurs jours, c'est parce que leur meilleur copain venait de se suicider, ou qu'un parent proche

venait de perdre la vie dans un accident. Elles et ils avaient besoin qu'on les écoute quelques instants. En le faisant, j'ai toujours eu le sentiment que, à ma manière (non médicale), je les aidais parce que je ne les jugeais pas, parce que je tentais de les comprendre en les écoutant, et que je n'allais pas les pénaliser (souvent l'objet de leur crainte) pour leurs absences imprévues dont ils pâtissaient, parfois très douloureusement. J'ai toujours été très touché, quand cela arrivait, de la confiance qu'ils m'accordaient. Après tout, je ne suis ni leur médecin, ni leur psy, prêtre ou pasteur. Mais ce qui me réconforte, c'est que celles et ceux qui se sentent suffisamment à l'aise avec moi m'abordent pour me confier des émotions personnelles qui n'ont manifestement aucun rapport avec la narratologie structuraliste ou la psychocritique de Charles Mauron. Encore que. Partout où la vie est foisonnante, comme dans une faculté, la mort rôde et prend ses victimes au petit bonheur. Tout le monde y passe.

Lorsque j'ai découvert l'œuvre de Martin Winckler, dans sa richesse et sa complexité, et que j'ai tenté de reconstruire des réseaux de signification qui la parcourent d'un livre à un autre, parfois de manière inattendue, j'ai toujours eu le sentiment de me trouver sur un terrain qui m'était plus ou moins familier. Sa manière de dire les choses, de raconter ce qui se passe autour de lui, de parler de la souffrance, de la peur, de l'ébahissement devant l'injustice flagrante ou le mépris ouvert, d'évaluer nos chances de succès par rapport aux *risques* de la vie, m'ont atteint immédiatement, sans préambule ni grande surprise. Je naviguais dans des eaux familières.

Lui et moi sommes de la génération qui a connu la banalisation de la contraception, la légalisation de l'avortement, l'amour libre mais aussi l'apparition du sida. Nous sommes de celle qui a vécu le raz-de-marée féministe des années 1970. Ce mouvement, aussi salutaire fût-il pour la reconnaissance et le respect des droits des femmes, n'en a pas moins peu ou prou bâillonné la voix des hommes: nous occupions la position suspecte du sexe opposé. Nous l'avons vécu pour la plupart en la bouclant, et si nous avons beaucoup de choses à dire, personne ne semblait y prêter attention. Nous, les *baby-boomers*, sommes de la génération qui n'avons pas connu la guerre, mais nos parents, si. Les nôtres ont survécu; nous avons eu la chance de les connaître.

En août 1943, pendant ses vacances d'été chez une amie à Montluçon, une jeune femme de dix-huit ans a été arrêtée par la Gestapo parce qu'un de ses copains d'école, qui faisait de la résistance, avait d'elle plusieurs photos chez lui. Emprisonnée pendant trois semaines, elle ne fut jamais interrogée, pas plus que ses parents ne furent avertis. Un jour, on l'emmena sous bonne escorte à Sète, toujours sans lui donner d'explication. Mais voilà que sur le quai de la gare elle tombe par hasard sur son père, un industriel de Metz qui avait amené sa famille dans le sud de la France, alors zone libre. Elle lui saute immédiatement dans les bras. Comme il est plutôt autoritaire de nature et qu'il parle de surcroît couramment l'allemand, il s'enquiert de la situation, sans cacher sa fureur. Le lendemain il l'a sortie des griffes de ses geôliers sans trop de difficulté. Il venait peut-être de sauver la vie à la femme qui me donna le jour. Dans d'autres circonstances, j'aurais pu ne jamais naître, mais je suis quand même venu au monde, avec trois frères, ignorant de ce passé qui pesait comme une chape de plomb sur la personne qui nous a donné la vie. Nous sommes de la génération qui a intériorisé une culpabilité de n'avoir pas connu l'épreuve ultime que nos parents ont quotidiennement côtoyée alors, celle de savoir que dans leur jeunesse, pendant l'Occupation, la vie ne tenait parfois qu'à un fil.

J'écris, mais je n'écris pas de fiction. Je me cantonne au second degré, à l'analyse et à l'interprétation. J'ai eu longtemps la prétention de me prendre pour un lecteur éclairé, jusqu'à ce que je tombe sur une déclaration d'Étiemble. Selon ce linguiste émérite, «le nombre de livres qu'un honnête universitaire [peut] lire dans sa carrière entière» s'élève à 18 262 (Étiemble, p. 84). Ce chiffre ridiculement précis est obtenu en comptant un livre par jour pendant cinquante ans ( $365 \times 50 + 12$  [pour les années bissextiles]). J'espère vivre centenaire (pour lui donner raison). Mon activité d'enseignant comporte pour une large part le souci de partager, de faire connaître, de susciter de nouveaux intérêts chez des lecteurs potentiels, et dans le meilleur des cas leur baliser des pistes de lecture, des portes d'entrée dans l'œuvre à découvrir. Je ne crois jamais être tout à fait sûr de détenir quelque vérité ultime devant la complexité de toute fiction, mais je crois à l'infini des interprétations et à la richesse sans cesse renouvelée de celles-ci par chaque (re)lecture.

Chaque jour, tout recommence (presque) à zéro.

# INDEX DES PERSONNAGES

---

## *La Maladie de Sachs*

---

[PAR ORDRE D'APPARITION]

Le lecteur anonyme de la salle d'attente (14, 245, 275, 438, 547, 623)

Edmond Serling (23, 51, 104, 222, 263, 533, 604)

Monsieur Kelley (23)

Le jeune joueur de football (26)

Madame Leblanc, secrétaire de Bruno Sachs (27 et *passim*)

Le garçon de 16 ans (29)

La jeune femme aux pilules (31)

Amélie et sa mère (33)

Angèle Pujade, agente au centre de planification (40, 143, 242)

Le Dr Jean-Louis Renaud, confrère de Bruno Sachs à Tourmens  
(40, 147)

Marie-Louise Renard (42 et *passim*)

Marcel Renard, son mari (46, 524)

Le Dr Jardin, confrère de Bruno Sachs à Lavinié (44, 180)

Lucien, le maire de Play (45), son secrétaire de mairie (432)

Madame Grivel, la pharmacienne (48 et *passim*)

Madame Lacourbe, sa préparatrice (49, 269)

Monsieur Roché (51)

Ray et Kate Markson (53 et *passim*)

- Le Dr Thérème, confrère de Bruno Sachs et médecin de Ray Markson (54)
- Le professeur Yves Zimmerman (54, 102, 149)
- Monsieur Didier et sa femme, bouchers (56)
- Martine, la voisine d'à côté (58 et *passim*)
- Madame Destouches et son fils Georges (60 et *passim*)
- Madame Barbey, son aide-ménagère (70, 233)
- Le petit Romain Bologne et sa mère (61)
- Colette (« Tata ») Duhamel, sa nourrice (61, 72)
- Madame Rosten (62)
- La dame à la consultation empêchée (63, 153, 240, 374, 421, 544, 599)
- Monsieur Roubaud, le marchand de journaux de Play (65)
- Monsieur Amila, client du marchand de journaux (65)
- Madame Malet, cliente du marchand de journaux (67)
- Le Dr Lance, confrère de Bruno Sachs (70)
- Monsieur Merle, le facteur (77)
- Un sexagénaire anonyme (79)
- Le Dr Bober, de l'hôpital de Tourmens (85)
- Madame Borgès, la femme de ménage de Bruno Sachs (95 et *passim*)
- Madame Malinconi (102)
- Monsieur Mirbeau et sa fille (104)
- Madame Reverzy (105)
- L'épicier de Play (106)
- Madame Sand et sa mère (111)
- Le Dr Jérôme Boule, confrère de Bruno Sachs à Deuxmonts (112 et *passim*)
- Le Dr Sturgeon, prédécesseur du Dr Boule (114)
- Monsieur Genevoix, le pharmacien du canton voisin (115)
- Dominique Dumas, la directrice d'école nymphomane (117, 400)
- Madame Mouillaud (118)
- Le Dr Cronin, confrère de Bruno Sachs à Langes (124)
- Fanny Sachs, la mère de Bruno (126 et *passim*)
- L'employé au blanchissage (126)

- L'automobiliste accidenté (127)  
Monsieur Bester (128)  
Madame Absire (128)  
Madame Baudou (132)  
Pauline Kasser (145 et *passim*)  
Le Dr Bloch, retraité (150)  
La dame constipée (156)  
Elsa, la femme de ménage de Fanny Sachs (161, 172)  
Diego Zorn, le libraire du Mail de Tourmens (161 et *passim*)  
Monsieur Juliet, l'instituteur du jeune Bruno Sachs (165)  
Yvette, cousine de Fanny Sachs, et son fils Serge (167, 168)  
Une institutrice, ex-petite amie de Bruno Sachs (169, 298)  
Roland, le cousin de Fanny Sachs (170, 265, 332)  
Bernard, ancien petit ami d'Yvette (171)  
Monsieur Guenot (175 et *passim*), sa femme (176)  
Les Drs Geneviève Nourrissier et Bazin, médecins « high-tech » fraîchement installés à Tourmens (183)  
Monsieur Gaston Guilloux (185, 377, 597)  
Philippe (?), spécialiste des voies respiratoires de Tourmens (187)  
La standardiste du poste 24 (207, 307)  
Monsieur et Madame Deshoulières (215 et *passim*)  
Madame Bellisario et son mari (223)  
Le Dr D'Ormesson, neurologue de l'hôpital de Tourmens (226)  
Le gendre et la fille de madame Destouches (M. et Mme Benoît), le copain de Georges (234)  
Monsieur Troyat (241, 374)  
Monsieur Michard (257)  
La maman, sa fillette et sa copine d'école Virginie (258, 259)  
Le mari d'une obsédée sexuelle (261)  
Un médecin-inspecteur (271)  
Madame Grivel mère (273)  
Monsieur Lessing (273)  
Daniel Kasser, père de Pauline (283)

- Moïse, prédécesseur de Diego Zorn à la librairie (294)
- Irma, l'employée de banque dépressive qui désirait Bruno (297)
- Monsieur Narcejac, libraire à Tourmens (300)
- Germaine, la cousine de Martine, voisine de Bruno Sachs (305)
- Blandine et Pierrot, les enfants de Germaine (305)
- Les Camus, mère et fils (310)
- M<sup>e</sup> Perrec'h, l'avocat asthmatique (315)
- Madame Flavia Calvino, maîtresse du Dr Boulle (321, 454), son fils Jérôme (454)
- Marie-Claude, la boulangère de Play, son mari Jean-Yves et leur fils Jony (328)
- Josiane, la sœur de Mireille, femme de Roland (334)
- Albert, le mari de Josiane (334)
- L'écolière aux points de suture (366)
- Maurice, le mari de la dame à la consultation empêchée (374)
- Annie, jeune adolescente, et sa mère (397, 485)
- Madame Doubrovsky (431)
- Madame Benoziglio (431)
- Monsieur Sulitzer (432)
- Madame Cocteau (433)
- Monsieur Huysmans (433)
- Madame Musset (433)
- La remplaçante du Dr Boulle (435)
- Viviane R., la serveuse du café (440, 454, 467)
- Monsieur Scribe, le comptable de Bruno Sachs (465)
- José, un patient homosexuel, et monsieur Duhamel, son professeur de mathématiques (471, 472)
- Danièle et Claude, futurs éditeurs de la première nouvelle de Bruno Sachs (473, 571)
- François et Jacques Stevenson (477)
- Ginette, la grand-mère d'Annie (488)
- Le père d'Annie, sa partenaire Rachel, leur fils Théo (495)
- K., l'ancien copain révolté de Bruno Sachs (505)

- Mesdames Queneau et Matiouze, infirmières (521)
- Le cardiaque à l'infarctus circonférentiel (538)
- Madame Boulanger et son fils (544)
- Le capitaine des pompiers Gentile (566)
- Christiane (589)
- Le Dr Edmond Bouadjio, le remplaçant de Bruno Sachs (590 et *passim*)
- Madame Radiguet et Aube Laurens (594)
- Monsieur Lejeune (598)
- Madame Guérin (601)
- Madame Serling (604, 617)



# LEXIQUE NOTIONNEL

**Bioculturel.** L'approche bioculturelle des récits, sans négliger les analyses sémiotiques du texte, se focalise davantage sur l'écrivain dans la mesure où celui-ci veut solliciter l'attention et les émotions de ses lecteurs pour maximiser une forme de rendement biologique (Boyd, p. 253).

**Biognoséologie.** Théorie évolutionniste de la connaissance (Buican, p. 247).

**Consilience.** Imbrication des explications causales en réunissant les champs de la connaissance (sciences pures, humaines et sociales). Le terme est réactualisé par Edward O. Wilson, afin d'intégrer les différentes disciplines du savoir humain, au lieu de les enfermer dans autant de solipsismes comme cela s'est renforcé depuis l'avènement de la Nouvelle critique et de ses rejetons. Brian Boyd le valide activement dans son ouvrage *On the Origin of Stories* (*Ibid.*, p. 338-339).

**Constructivisme social.** Concept qui, à l'opposé de la psychologie évolutionniste, propose que l'être humain et la société sont mus par une immense flexibilité et, par conséquent, propres à agir de manière totalement indépendante du déterminisme génétique (*Literary Animal*, p. 20). Le postmodernisme et la déconstruction épousent ce crédo. Le constructivisme propose que l'être humain est culturellement déterminé et non naturellement (concept de la page blanche [*blank slate*]).

**Darwinisme littéraire.** Expression créée par Joseph Carroll pour désigner cette nouvelle discipline qui adopte un regard évolutionniste pour analyser les œuvres littéraires.

**Diégèse.** Terme de narratologie validé par Gérard Genette dans *Figures III* (1972) désignant l'univers spatiotemporel d'un récit. Par exemple, la diégèse de *La Maladie de Sachs*, c'est la petite ville de Play et ses alentours dans les années 1980.

**Effet de réel.** Concept identifié par Roland Barthes, dans un article du même titre. Dans un récit réaliste se trouvent des éléments dont la présence n'est pas indispensable à l'histoire, sa logique ou son déroulement. Ces pièces ajoutées ne font donc qu'accroître la force du réalisme de l'histoire racontée.

**Épigénétique.** Les règles épigénétiques combinent l'hérédité et l'environnement, prédisposant l'individu à voir le monde et à y réagir de manière innée pour sa propre survie. Exemple, la peur ou la méfiance de l'étranger au premier contact (*Consilience*, p. 193).

**Éthologie.** Science qui a pour objet l'étude des mœurs humaines en tant que faits sociaux (*TLF*). Darwin a été le premier à considérer l'éthologie dans une perspective évolutionniste, en observant par exemple les grimaces universelles par lesquelles le visage humain trahit certaines émotions. La sociobiologie est une éthologie humaine. Dans sa stricte acception, l'éthologie ne concerne que le règne animal à l'état sauvage.

**Groupement humain optimal.** Selon Robin Dunbar, qui a étudié les rapports entre la dimension néocorticale et la masse corporelle, le groupement humain optimal est de 150 personnes (*Grooming*, p. 69). Le néocortex est la partie périphérique du cerveau propre à tous les primates et à l'humain. Les communautés de nos cousins les chimpanzés, qui proportionnellement ont moins de néocortex que les humains, s'élèvent à 50-55 individus (*Human Story*, p. 72).

**Lek.** (Mot suédois) lieu de rassemblement de mâles en vue d'attirer des femelles par des chants, danses et autres ornements sexuels (*Mating Mind*, p. 441).

**Locus.** Voir « Point de vue ».

**Mème.** Unité minimale culturelle typiquement reproductible (donc héréditaire) par les individus d'un groupe social identique ou voisin, au moyen de l'apprentissage ou de l'imitation (Richard Dawkins, 1975). Le terme, contraction de *mimème* pour faire pendant à

« gène », veut rendre compte de ce processus de transmission culturelle. Les mèmes ont par exemple produit l'alphabet, le calendrier, la croix (et la bannière), la cigarette, l'applaudissement, les échecs, le tatouage et, plus récemment, le piercing, le téléphone portable, les tags et le recyclage. La Toile s'avère un puissant répliqueur de mèmes. Voir par exemple: <<http://knowyourmeme.com/>>.

**Mimésis.** Imitation. L'une des formes les plus anciennes de l'art, qui consiste à imiter la réalité. Platon l'oppose à la diégésis, qui elle consiste à la représenter, par exemple dans un récit narratif. Pour Aristote déjà, l'imitation est le propre de l'humain.

**Mise en abyme.** Expression adaptée d'André Gide qui a identifié le concept de « composition en abyme » dans son journal. La mise en abyme est une sorte de blason qui reflète, à l'intérieur d'une œuvre d'art, l'œuvre entière. Gide avait basé sa réflexion sur le célèbre tableau de Jean Van Eyck, *Le Mariage des Arnolfini* (1434) et l'avait magistralement appliqué à son roman *Les Faux-monnayeurs* (1925).

**Pacte de lecture.** Principe basé sur les travaux pionniers de Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, 1975), qui s'appuie essentiellement sur deux éléments: le paratexte et l'incipit. Le pacte de lecture est donc un contrat tacite entre l'auteur et le lecteur, grâce auquel ce dernier bâtit sa prévisibilité de lecture.

**Pléistocène.** Ère géologique qui a débuté il y a approximativement 1,60 milliard d'années, et qui a été remplacée par l'holocène il y a quelque dix mille ans. C'est pendant cette longue période qu'a principalement évolué l'hominidé pour aboutir à l'*Homo sapiens* d'aujourd'hui.

**Point de vue.** « Le *locus* de la conscience ou de l'expérience à l'intérieur duquel toute forme de sens prend place. » (*Literary Animal*, p. 90, ma traduction.) Selon Joseph Carroll, l'auteur de cette définition, le *locus* se subdivise en trois composantes: celle de l'auteur en premier, puis de ses personnages, et enfin de ses lecteurs.

**Psychologie cognitive.** Domaine de la psychologie qui étudie les processus mentaux sous-tendant la perception, la catégorisation, le jugement, la prise de décision, la mémoire, l'apprentissage et le langage (*Mating Mind*, p. 437).

**Psychologie intuitive.** Capacité cognitive de l'individu, qui se manifeste généralement vers 4 ans, à évaluer ou prédire les pensées, sentiments, motivations et réactions des autres (*Literary Animal*, p. 188). Traduction préférentielle de l'anglais *Theory of mind*, qui, traduit littéralement en « théorie de l'esprit », n'a guère de sens. Pascal Boyer emploie l'expression « psychologie intuitive » dans un sens élargi, mais tout à fait convenable à notre propos (*ibid.*, p. 177 et *passim*). Brian Boyd rapproche également ces deux expressions anglaises : « *Because we also develop, as part of our intuitive psychology, an advanced theory of mind [...]* » (*ibid.*, p. 199).

**Sociobiologie.** Discipline scientifique à la base de la psychologie évolutionniste (Boyd, p. 52). Les sociobiologistes tendaient à considérer que l'être humain était essentiellement motivé pour maximiser ses compétences, alors que les psychologues évolutionnistes le perçoivent davantage comme un agent d'adaptabilité (*Literary Animal*, p. 82). Il est communément admis qu'Edward O. Wilson est le fondateur de la sociobiologie.

**Stratégie de Schéhérazade.** Manière de maintenir l'intérêt d'un partenaire sexuel envers soi-même en racontant de bonnes histoires et en étant un bon interlocuteur (*Mating Mind*, p. 444). Dans son blog « Chevaliers des touches », Martin Winckler note à la fin d'une chronique : « Et ta vie rêvée, c'est ça. / Une vie de Schéhérazade. »

**Syntaxe évaluative.** Mode de lecture d'une information qui permet d'en découpler les différents systèmes cognitifs de telle sorte qu'ils n'interfèrent pas entre eux (*scope syntax*). Par exemple, le fait que les Thénardier se caractérisent par leur ignominie dans *Les Misérables* de Victor Hugo n'infère pas que quiconque s'appelle Thénardier soit une personne infâme (Tooby et Cosmides, 2001, p. 20).

# BIBLIOGRAPHIE

## ŒUVRES DE MARTIN WINCKLER

*[Ne sont répertoriées, par ordre chronologique, que celles citées dans ce livre. Pour une bibliographie complète et à jour, prière de se reporter au site <<http://www.martinwinckler.com>>. Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris.]*

«Motifs de consultation en urologie : Gestion informatique d'un fichier de 300 patients de consultation externe, adressés ou venus de leur propre initiative pendant l'année 1980.» Inédit, thèse de médecine de Marc Zaffran (novembre 1982), déposée à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Tours.

*Les Cahiers Marcœur.* Inédit, disponible en 54 épisodes sur le Webzine de Martin Winckler.

«Spectacle permanent.» *Nouvelles Nouvelles*, n° 8 (automne 1987), p. 23-35.

*La Vacation.* P.O.L, 1989.

«Sympathie.» *Nouvelles Nouvelles*, n° 18 (hiver 1990).

*La Maladie de Sachs.* P.O.L, Éditions J'ai lu, 1998.

*En soignant, en écrivant.* Éditions J'ai lu, 2000.

*Le Mystère Marcœur.* Coarazé (France 06390), L'Amourier, 2001.

*Touche pas à mes deux seins.* Le Poulpe, Éditions Baleine, 2001.

*Légendes.* P.O.L, 2002.

*Les Miroirs de la vie : Histoire des séries américaines.* Éditions Le Passage, 2002.

*Plumes d'Ange.* P.O.L, 2003.

*Mort in vitro.* Éditions Fleuve Noir, 2003.

- Nous sommes tous des patients.* Éditions Stock, Le Livre de poche, 2003.
- Les Trois Médecins.* P.O.L., 2004.
- Noirs Scalpels.* Anthologie établie par Martin Winckler. Le Cherche midi, 2005. Contient notamment sa propre nouvelle : « La Dernière Aventure », p. 87-115.
- Le Rire de Zorro.* Bayard, 2005.
- Camisoles.* Éditions Fleuve Noir, 2005.
- Le Mensonge est ici.* Éditions Libro, 2006. Ce recueil contient cinq nouvelles : « Burn, Bill!, Burn! »; « Marlowe's Last Case »; « L'Aventure du détective prostré »; « Le Mensonge est ici »; « Le Noël de L'homme et Watteau ».
- Le Numéro 7.* Éditions Le Cherche midi, coll. « NéO », 2007.
- À ma bouche.* NiL Éditions, coll. « Exquis d'écrivains », 2007.
- Un pour deux.* Éditions Calmann-Lévy, 2008.
- Histoires en l'air.* P.O.L., 2008.
- L'Un ou l'autre.* Éditions Calmann-Lévy, 2009.
- Deux pour tous.* Éditions Calmann-Lévy, 2009.
- Le Chœur des femmes.* P.O.L., 2009.
- Les Menstruations.* Montréal, Les Éditions de L'Homme, 2009.
- « Le Médecin-écrivain, l'éthique et l'imaginaire. » *Les ateliers de l'éthique : revue du CREUM*, vol. 5, n° 1, printemps 2010, p. 83-100.
- Les Invisibles.* Éditions Fleuve noir, 2011.
- Les Voies des hommes.* En préparation (titre de travail), à paraître chez P.O.L.

## AUTRES ŒUVRES

- Balint, Michael. *The Doctor, His Patient and the Illness.* New York, International Universities Press, 1957.
- Barthes, Roland. « La Mort de l'auteur. » *Mantévia V* (1968), p. 12-17.
- Bober, Robert et Georges Perec. *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir.* P.O.L., 1994.
- Calvino, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Traduction de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.
- Coupland, Douglas. *Generation A.* New York, Scribner, 2009.

- Darrieussecq, Marie. *Rapport de police : accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. P.O.L., 2010.
- Étiemble. *Propos d'un emmerdeur : Entretiens pour France-Culture par Jean-Louis Ezine*. Arléa, 1994.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël, 1975.
- Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Hachette, Le Livre de Poche, 1978.
- Perec, Georges. *Penser/Classer*. Hachette, coll. «Textes du XX<sup>e</sup> siècle», 1985.
- Perec, Georges. *Je suis né*. Seuil, coll. «La librairie du XX<sup>e</sup> siècle», 1990.
- Pirandello, Luigi. *Six Personnages en quête d'auteur*. Gallimard, coll. «Folio», 1977.
- Queneau, Raymond. *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 3 tomes.
- Reverzy, Jean. *Œuvres*. Flammarion, 1977.
- Roche, Anne. «Martin Winckler: *Le Chœur des femmes*». *Europe*, n<sup>os</sup> 969-970, janvier-février 2010, p. 348-350.
- Soubiran, André. *Les Hommes en blanc*. Librairie générale française, Le Livre de Poche (4 tomes), 1999.
- Tournier, Michel. *Les Météores*. Gallimard, coll. «Folio», 1975.

## ÉVOLUTIONNISME

*[Cette section ne saurait évidemment être exhaustive; elle représente tout au plus une base en la matière. Elle répertorie tous les ouvrages qui ont servi à bâtir le cadre théorique évolutionniste du présent essai. Quand elle existe, la version française est indiquée.]*

- Blackmore, Susan. *The Meme Machine*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1999. Traduction française: *La Théorie des mèmes: Pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Max Milo, 2006.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 2009.
- Boyer, Pascal. *Et l'homme créa les dieux: Comment expliquer la religion*. Gallimard, coll. «Folio essais», 2001.

- Bryson, Bill. *A Short History of Nearly Everything*. New York, Broadway Books, 2004. Traduction française : *Une Histoire de tout, ou presque...* Payot, 2007.
- Buican, Denis. *L'Odysée de l'évolution*. Ellipses, 2008.
- Buss, David. *Evolutionary Psychology: The New Science of Mind*. Boston, Allyn and Bacon, 1999.
- Carroll, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York, Routledge, 2004.
- Cloutier, Richard. *Les Vulnérabilités masculines: une approche biopsychosociale*. Montréal, Éditions de l'hôpital Sainte-Justine, 2004.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* [1859]. New York, The Modern Library, 2009. Présentation d'Edward J. Larson (nombreuses éditions en français de *L'Origine des espèces*, et dans d'autres langues).
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford University Press, 1975. Traduction française : *Le Gène égoïste*. Odile Jacob, 1976.
- Dunbar, Robin. *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997.
- Dunbar, Robin. *The Human Story: A New History of Mankind's Evolution*. Londres, Faber & Faber, 2004.
- Dunbar, Robin et Louise Barrett (dir.). *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*. Oxford University Press, 2007.
- Dutton, Denis. *The Art Instinct*. New York, Berlin, Londres, Bloomsbury Press, 2009.
- Fisher, Helen. *Anatomy of Love*. New York, Ballantine Books, 1992. Traduction française : *Histoire naturelle de l'amour*. Robert Laffont, 1994.
- Gottschall, Jonathan. "The Tree of Knowledge and Darwinian Literary Studies." *Philosophy and Literature*, vol. 27, n° 2, oct. 2003, p. 255-268.
- Gottschall, Jonathan et David Sloan Wilson (dir.). *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2005.
- Gould, Stephen Jay. *The Hedgehog, the Fox and the Magister's Pox: Mending the Gap between Science and the Humanities*. New York, Three Rivers Press, 2003.
- Miller, Geoffrey. *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. New York, Anchor Books, 2001.

- Miller, Geoffrey. *Spent: Sex, Evolution, and Consumer Behavior*. New York, Viking, 2009.
- Nadel, Jacqueline et Jean Decety. *Imiter pour découvrir l'humain: Psychologie, neurobiologie, robotique et philosophie de l'esprit*. Presses universitaires de France, 2002.
- Pinker, Steven. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York, Viking Penguin, 2002. Traduction française: *Comprendre la nature humaine*. Odile Jacob, 2005.
- Raymond, Michel. *Cro-Magnon toi-même!: Petit guide darwinien de la vie quotidienne*. Seuil, coll. « Points Sciences », 2008.
- Smail, Daniel Lord. *On Deep History and the Brain*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008.
- Tooby, John et Leda Cosmides. "Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts." *SubStance*, Issue 94/95, vol. 30, n<sup>os</sup> 1-2, 2001, p. 6-27.
- Wilson, Edward O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York, Alfred A. Knopf, 1998. Traduction française: *L'Unité du savoir: de la biologie à l'art, une même connaissance*. Robert Laffont, 2000.
- Workman, Lance et Will Reader. *Evolutionary Psychology: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Traduction française: *Psychologie évolutionniste: Une introduction*. Bruxelles, Éditions De Boeck, 2007.



« Mais qui êtes-vous, Martin Winckler ? »

Les nombreuses fois où l'auteur de ce livre s'est posé cette question, il n'a jamais douté que ce « vous » fût pluriel. Marc Zaffran a créé Martin Winckler pour raconter Bruno Sachs – l'homme, son nom de plume, son personnage. L'œuvre de Winckler est polymorphe, à la fois scientifique et littéraire, nourrie d'expérimentations formelles mais aussi de sujets populaires comme les téléseries américaines et les super-héros.

Cet ouvrage est doublement innovateur : premier essai jamais écrit sur l'écrivain prolifique qu'est Martin Winckler, l'auteur de *La Maladie de Sachs* (1998), il en offre une lecture évolutionniste, sur la base de plusieurs études qui s'inscrivent dans le darwinisme littéraire. Tout en s'appuyant sur la narratologie classique, il pratique la nouvelle approche théorique bioculturelle, dans une perspective aussi didactique : chaque chapitre est précédé d'un bref synopsis, et un lexique notionnel ainsi qu'une bibliographie évolutionniste de base sont donnés en annexe.

Cet essai couvre les quelque quarante livres publiés par l'auteur entre 1989 et 2011, dans toute leur diversité. Aux lecteurs fidèles de l'œuvre de Martin Winckler, le livre suscitera de nouvelles interprétations ou ouvrira d'autres portes d'entrée ; à ceux qui ne la connaissent pas encore, il incite à la découvrir et l'apprécier. Il espère enfin démontrer qu'une nouvelle discipline prometteuse est en train de féconder la critique littéraire.

**MARC LAPPRAND** EST PROFESSEUR TITULAIRE À L'UNIVERSITÉ DE VICTORIA [COLOMBIE-BRITANNIQUE]. MODERNISTE DE FORMATION, IL EST SPÉCIALISTE DE BORIS VIAN ET DE L'OULIPO. SES DOMAINES DE RECHERCHES RECOUPENT SON ENSEIGNEMENT : THÉORIE LITTÉRAIRE, ROMAN CONTEMPORAIN, ÉCRITURES LUDIQUES.

**ANNE ROCHE**, PROFESSEUR ÉMÉRITE À L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE [AIX-MARSEILLE I], EST L'AUTEUR D'UNE VINGTAIN D'OUVRAGES DE THÉORIE LITTÉRAIRE ET DE FICTION (ROMANS, THÉÂTRE). ELLE A PLUSIEURS FOIS INSCRIT LES ŒUVRES DE MARTIN WINCKLER AU PROGRAMME DE SES ENSEIGNEMENTS.

PUQ.CA

ISBN 978-2-7605-3299-1

