



HAL
open science

Le Lambeau de Philippe Lançon, naissance du patient écrivain

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. Le Lambeau de Philippe Lançon, naissance du patient écrivain. Sylvie Brodziak, Anne-Marie Petitjean. La littérature Stéthoscope, Le Manuscrit, pp.45-63, 2024, Genre(s) et création, 978-2-304-05543-6. hal-04648866

HAL Id: hal-04648866

<https://hal.science/hal-04648866>

Submitted on 15 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Texte auteur

Article publié dans

La littérature Stéthoscope

Sous la direction de Sylvie Brodziak et de Anne-Marie Petitjean

Éditions Le Manuscrit, Paris

collection Savoirs, avril 2024, pp. 45-63

ISBN 978-2-304-05543-6

Nicole Biagioli

Université Côte d'Azur, CTELA

***Le Lambeau* de Philippe Lançon, naissance du patient écrivain**

Reconnaissant que *Le Lambeau* était « un grand livre de littérature », Bernard Pivot a toutefois justifié son refus par le jury du Goncourt 2018 en disant que « ce roman n'était pas une œuvre d'imagination¹ ». Parmi les nombreux prix qui ont couronné l'ouvrage, le prix Jean Bernard de l'Académie Nationale de médecine se distingue parce qu'il récompense « l'œuvre d'un écrivain qui illustre le lien entre médecine et littérature² ».

Cette œuvre met aussi l'accent sur deux aspects des rapports actuels de la médecine et de la littérature. L'un, factuel, résulte du récent « tournant esthétique-éthique » (Gefen, 2017, p. 12) pris par la littérature qui contraste avec son autotélisme à la fin du XX^e siècle. L'autre, structurel, est l'opposition fermeture/ouverture qui distingue aussi bien les littératures lettrée et populaire que les médecines du *cure* et du *care*. Le patient-écrivain pourrait bien être la nouvelle figure de l'interdisciplinarité entre médecine et littérature. Pendant du médecin-poète du siècle précédent (Augais, Diaz, 2019, p. 3), il témoigne d'une médecine qui renoue avec sa tradition humaniste après les bouleversements techniques qui ont démultiplié ses pouvoirs souvent au prix de la déshumanisation du patient. Nous faisons son portrait en quatre étapes : sa place dans la littérature d'attentat, son acculturation à l'hôpital, celle de l'hôpital à son univers culturel, le rôle de la citation comme clef de sa relation avec son lectorat.

La littérature d'attentat

L'attentat du 15 janvier 2015 constitue le bouleversement du schéma narratif du *Lambeau*. C'est aussi comme tout attentat le lanceur d'une controverse discursive. Truc, Le Bart et Née (2018, p. 9) commencent leur article sur *L'attentat comme objet de discours* par une citation du *Lambeau* : « Je ne

¹ Prix Femina : Philippe Lançon couronné pour *Le Lambeau*, Le Parisien

² <https://www.academie-medecine.fr/le-lambeau-philippe-lancon-prix-jean-bernard-2018>

supporte pas plus les discours anti-musulmans que les discours pro-musulmans. Le problème, ce ne sont pas les musulmans, ce sont les discours³ ». Mais c'est pour rappeler qu'« Un attentat qui ne fait pas parler de lui [...] c'est un fait divers », ce que confirme Lançon lui-même, car, s'il fait davantage confiance au récit qu'au discours pour surmonter son trauma victimaire, il reste un journaliste. Il critique la presse qui a lâché *Charlie*, « ce petit journal qui ne faisait de mal à personne » (L. p. 121) et vitupère les terroristes, « les censeurs les plus efficaces, ceux qui liquident tout sans avoir rien lu » (L. p. 88). La principale cause de sa colère est le décalage causé par l'attentat entre ses convictions humanistes et ses émotions. *Allah Akbar*, « ce cri, écho dément d'une prière rituelle » (L. p. 78) lui fait rejeter toute explication, notamment celle des humiliations infligées par la société dont se vengeraient les terroristes (L. p. 283).

Refusant de « faire à l'horreur vécue l'hommage d'une colère ou d'une mélancolie » (L. p. 121) il opte pour un dandysme de circonstance. S'il affirme à François Hollande « n'avoir aucun ressentiment envers les tueurs et ne pas les relier aux musulmans », ce dont le Président le félicite (L. p. 259), lorsqu'il rapporte l'entretien, il prend ses distances avec « [s]a période politiquement correcte » (*ibid.*) en dévoilant son mobile égoïste : préserver son « petit Golgotha hospitalier » (*ibid.*) des remous extérieurs pour ne pas compromettre sa guérison.

Pourtant, comme Riss, victime du même attentat, il tente de le décrire et comme lui s'aperçoit que c'est impossible. Riss se plaint de manquer de mots pour le décrire (2019, p. 9), Lançon de ne pas pouvoir se le représenter (L., p. 82). Chacun à sa façon témoigne de l'injonction paradoxale à laquelle est soumis le récit du survivant : témoigner, et pour cela, trahir.

Paradoxalement, la violence extrême favorise la communication directe : « l'attentat a pesé sur nous avec une telle puissance qu'il n'y a jamais eu besoin, dans les mois suivants de commentaires ni d'explications » (L. p. 118). Soignants, famille et proches tissent autour de Lançon un cocon protecteur. Il consacre ses efforts à lutter contre la douleur et à reprendre le cours de ses chroniques. Ni Riss, blessé à l'épaule droite, ni Fabrice Nicolino atteint à la hanche, à l'épaule et aux deux jambes, dont une très gravement, n'ont fait ce choix. Le récit de l'un et le blog de l'autre attestent leur participation aux polémiques post-attentats, visant les intégristes musulmans et les adeptes d'une laïcité apaisée. Le choix de Lançon s'explique par son passé et son profil professionnel. Entrés dans le journalisme par le militantisme, Riss et Nicolino ont été et restent politiquement très engagés. Journaliste de formation et grand reporter, Lançon a une vision du métier plus œcuménique que renforce son autre spécialité : le journalisme culturel. En outre sa blessure affecte profondément son identité. Sa chirurgienne l'atteste : « Pour être reconnu

³ *Le Lambeau*. (désormais L.) p. 288.

comme un être humain, il faut avoir quelque chose qui ressemble à une bouche, à un nez, à des yeux⁴ ».

Ces particularités expliquent la façon dont il représente les émotions. Constatant l'omniprésence des émotions dans les discours post-attentats, Truc et al. (*op. cit.* p. 12) les jugent « à la fois “émotionnés” et émouvants, chargés d'émotions et, pour certains, visant à jouer sur les émotions des personnes auxquelles ils sont adressés ».

Lançon traduit le « Aaaaaah » d'Elsa Cayat à l'irruption des meurtriers par : « Mais qu'est-ce que c'est que ces connaaaaaards ?! ». Il y décèle, avec la rage et l'effroi, une liberté qu'il ressent intensément : « Peut-être est-ce le seul instant de ma vie où ce mot, liberté a été plus qu'un mot : une sensation ». (*L.* p. 75). Puis il perd toute capacité émotionnelle, coupé du réel : « C'était comme un rêve », Il (*L.* p. 125), clivé : « J'étais dans un autre monde tout en étant dans celui-ci », (*L.* p. 103). Il voit le désespoir dans les yeux de ceux qui l'approchent, mais n'en comprend la cause que lorsqu'il aperçoit son visage reflété par l'écran de son portable. Il se tourne alors vers l'écriture, non pour faire partager son interprétation des événements, mais pour communiquer, puisqu'il ne peut plus parler.

Devenir patient

« Les malades se plaignent que leurs médecins ne les écoutent pas ou semblent indifférents à leurs souffrances » (Charon, 2015, p. 29). Charon qui a reçu une double formation littéraire et médicale pense que la lecture-écriture littéraire peut y remédier. *Le Lambeau* est littéraire au sens où il ne se limite pas aux faits qu'il décrit et forme le lecteur à ce qu'elle appelle « la lecture attentive ». Il satisfait aux cinq points de convergence entre la pratique médicale et la narration : 1) gestion de la temporalité (Charon, 2015, p. 85) ; 2) prise en compte de la singularité (*ibid.* p. 91) ; 3) utilisation des causalités et des contingences comme ressorts narratifs (*ibid.* p. 96) ; 4) mise en scène de l'intersubjectivité (*ibid.* p. 101) ; 5) ménagement de règles éthiques garantissant les droits de la personne privée dans les échanges professionnels (*ibid.* p. 108). C'est donc aussi un manuel de bonnes pratiques de la communication médicale.

Toute migration commence par un départ. Lançon passe du monde des bien portants à celui des malades en deux temps, son transport à l'hôpital et le lendemain, la prise de conscience de sa nouvelle situation : « Je devenais ce que je voyais et ce que je voyais me faisait disparaître », (*L.* p. 116). Ce qu'il voit est une chambre dans laquelle il va s'installer avec quelques objets personnels,

⁴ Favereau, Eric, 2019. « Portrait. Chloé Bertolus, à visage humain », *Libération*, 5 février 2019, (en ligne : https://www.liberation.fr/france/2019/02/05/chloe-bertolus-a-visage-humain_1707534)

livres, disques, cassettes, à l'instar de Robinson Crusoé⁵ bâtissant sa demeure avec les débris arrachés au naufrage de son navire.

La première étape de l'acculturation du migrant est l'intégration linguistique. Lançon s'aperçoit que la barrière linguistique entre langue courante et jargon médical est aussi infranchissable que celle qui sépare la langue maternelle des langues étrangères. Il y prépare le lecteur en recopiant en quatrième de couverture des définitions du mot-titre extraites du *Trésor de la Langue Française* qui montrent le passage du sens propre « morceau d'étoffe » au sens médical. Comme toute langue, la langue médicale est indissociable de sa culture. De nombreux rituels rythment la vie du patient : toilette, soins, visites du chirurgien. D'autres, comme l'usage du pseudo exigé aux Invalides, sont propres à un établissement. Le plus déroutant est la publicité à laquelle l'hôpital soumet les actes les plus intimes. Lançon la dénonce avec humour en se peignant en Louis XIV : « Je devais chier sur le trône et pisser sur le pistolet avec le maximum de dignité, d'humour, de courtoisie et d'attention » (L. p. 320). Qui dit rites culturels dit aussi rites conversationnels, autour des veines qui se dérobent, des greffes qui ne prennent pas, de la sortie prochaine.

L'acculturant domine l'acculturé qui accepte sa disqualification ou s'y oppose en gardant un lien avec sa culture d'origine. Cette acculturation antagoniste (Demorgon, 2005, p. 58-59) provoque la création d'un entre-deux culturel (*ibid.*, p. 66) qui ménage l'identité des cultures concernées. Lançon s'appuie sur sa culture, familiale lorsqu'il se remémore une grand-mère défigurée par un accident de la route, littéraire lorsqu'il compare l'usage du pseudonyme aux Invalides à l'hétéronymie littéraire de Pessoa (L. p. 410).

Son capital culturel lui tient lieu d'analgésique : *Art de la fugue* de Bach diffusé durant les interventions (L. p. 265, 320), d'exercice de concentration : dernière strophe du *Voyage* de Baudelaire récitée mentalement en boucle pour réguler sa respiration (L. p. 341) et de talisman : *Lettres à Milena* cachées sous le drap du chariot avant d'entrer au bloc (L. p. 200). Il a conscience que sa situation de patient limite de façon drastique son périmètre culturel. Mais voici qu'un nouveau champ d'expérience apparaît : « *j'avais ici des choses à apprendre et à vivre* que je n'aurai pu connaître ailleurs » (L. p. 344), et réintroduit l'écriture – la vraie, pas le substitut de l'oral – dans sa vie : « Écrire sur mon propre cas était la meilleure façon de le comprendre, de l'assimiler, mais aussi de penser à autre chose » (L. p. 365). Il l'aborde en professionnel qui sait qu'elle n'est pas qu'un défouloir, mais aussi en patient expert qui connaît son corps. Il dira plus

⁵ L'ouvrage de Defoe est cité quatre fois : p. 93 : « je devais faire un tri, impossible, mais indispensable, comme le fait Robinson Crusoé avec les vestiges de son navire » ; p. 110 : « Je me suis demandé si j'allais vers le nord ou vers le sud, si je traversais la Seine. Le navire de Robinson est anonyme et aucun nom d'hôpital ne m'est venu à l'esprit » ; p. 412 : « la cale magique du navire échoué de Robinson » ; p. 502 : « j'aurais préféré avoir sept ans et jouer ici à Robinson Crusoé ».

tard : « L'acte d'écrire permet, par la concentration qu'il exige, d'échapper à son propre corps, voire à sa douleur, si elle n'est pas trop forte⁶ ».

Un tel objectif n'eût pas été envisageable s'il n'avait été informé et formé par sa chirurgienne et les autres soignants. Sans maîtriser les savoirs médicaux, le patient expert a « la connaissance des gestes et des procédures [...]. Il vit dans le soupçon et la vérification des négligences » (*L.* p. 207). Il peut aussi collaborer au processus de guérison en alertant les soignants sur les dysfonctionnements et en facilitant leurs gestes. Toutefois le principal apport de Lançon à sa guérison reste son projet d'écriture. Il donne à sa formation médicale un but moins égocentrique et équilibre sa relation avec sa chirurgienne : « À elle l'action ; à moi le récit » (*L.* p. 241-242).

Médiateur culturel en terre médicale

Qu'apporte à la médecine ce patient « pas ordinaire » (*L.* p. 177) ? La première des préconisations de Demorgon (2005, p. 194) pour gérer l'interculturalité (ici entre la culture médicale et celle du patient néophyte) est de ne pas ériger ces cultures en principes transcendants. L'équilibre des rapports culturels passe par « l'intérité adaptative antagoniste », (*ibid.*, p. 49-51) forme d'opposition qui permet aux partenaires culturels de se situer les uns par rapport aux autres, l'intérité étant la différence ressentie par le sujet. Représentante de la culture médicale dominante, Chloé, la chirurgienne, ouvre le dialogue en tentant d'amadouer le représentant de la culture dominée : Lançon, le patient, qui n'est pas dupe : « Dans sa thèse, elle avait cité une pièce de Sophocle, *Ajax*. Elle s'en souvint au moment opportun et me cita en consultation un vers qu'elle n'avait pas oublié » (*L.* p. 168). La traduction de Chloé : « un bon médecin ne récite pas de formules magiques au-dessus d'un mal qui appelle le fer », fait écho à la réflexion immédiatement précédente du narrateur sur le privilège des soignants qui « répondent à la destruction par des gestes précis, destinés à réparer, comme des automates doués de raison ». Le but de Chloé est d'ébranler le stéréotype négatif qui pèse sur sa profession. Plus loin (*L.* p. 226), le narrateur dévoile le sien : « J'aimais l'attirer sur le terrain littéraire, le seul où je pouvais ne pas me sentir dépendant et dominé ». Ces passes d'armes aboutissent à un rite régulateur : « Quand elle entrait, je lui tendais une liste de questions écrites, portant aussi bien sur mon destin chirurgical que sur un point de littérature ou de musique » (*L.* p. 241).

Pour les autres soignants, l'évolution est identique mais plus lente. Ada, une jeune infirmière, mettra du temps à avouer que « Bach l'ennuyait, comme toute la musique classique », (*L.* p. 266). Demorgon (*op. cit.* p. 195) estime d'ailleurs que « l'apprentissage interculturel ne doit pas être compris comme une nécessité de se soumettre à l'autre par gentillesse ou par politesse ».

⁶ Extrait d'interview mené par Christine Desmarez, rapporté sur le site de la Société Belge de Psychanalyse : <https://www.psychanalyse.be/ressource/le-lambeau/>.

Sa deuxième recommandation (*op. cit.* p. 194) concerne le respect de la dimension humaine de la culture : « Si les cultures sont aussi des codes, elles sont avant tout des réponses des êtres humains aux problèmes qu'ils rencontrent ». L'exploration du capital culturel des soignants montre qu'il est conditionné par leur lutte contre la maladie et la souffrance et par la fatigue physique et morale qui en résulte. Bill, un brancardier, a affiché sur son casier l'avertissement de Dante : « Vous qui entrez ici, quittez toute espérance. » (*L.* p. 193). Ceux qui pratiquent un art arrêtent faute de temps. Chloé a abandonné le violoncelle (*L.* p. 226). Annie, la Castafiore, qui rêvait d'être cantatrice, ne chante plus (*L.* p. 195). Hervé, aide-soignant, aux claviers d'un orchestre de funk pendant 10 ans, ne joue plus (*L.* p. 388-89). Interrogé par Lançon sur l'impact des souffrances des patients sur son imagination, un jeune chirurgien répond : « à force d'être esclave et épuisé, on n'a plus d'imagination » (*L.* p. 448). Pourtant le docteur Mendelssohn continue le violon (*L.* p. 345). Denise, la kiné, répète *Les Poissons rouges* d'Anouilh (*L.* p. 497) et a inventé une technique de rééducation des muscles du visage issue de l'entraînement du comédien.

Ces échanges renseignent sur « l'interculturalité factuelle » (Demorgon *op. cit.* p. 157) antérieure à l'arrivée de Lançon. Les initiatives qu'il prend pour la renforcer ou la modifier relèvent de « l'interculturalité volontaire » et correspondent à la troisième préconisation de Demorgon : « produire ensemble de nouvelles réponses culturelles » (*op. cit.* p. 195). Elles reflètent son habitus professionnel. Chaque mardi, il distribue des exemplaires de *Charlie* apportés par un coursier (*L.*, p. 366-67). Il offre des livres, surtout à Chloé (*Le Rire* de Bergson, p. 229, les œuvres de Chandler, p. 376) sans savoir si elle les lit vraiment. Il rapporte d'une exposition au musée Guimet une carte postale qui représente Guan Hin, la déesse aux mille bras, et la dédicace aux infirmières avec un humoristique : « plus besoin de se faire chier pour trouver la veine » (*L.* p. 306). Hossein lui offre un recueil de poèmes persans. Ils se prêtent des disques.

Les échanges établissent la familiarité, le partage l'intimité. Les représentants des deux cultures vivent ensemble la même expérience. Visitant l'exposition Velasquez avec Chloé, Lançon découvre que le diagnostic peut être interdisciplinaire : « L'œil du chirurgien rejoignait l'œil du peintre pour l'inventaire des maladies humaines » (*L.* p. 428). Une jeune infirmière de nuit, Marion, regarde un moment avec lui *Pierrot le fou* (*L.* p. 456). Sensible aux couleurs du film, elle lui en fait redécouvrir l'esthétique. Son militantisme culturel culmine avec la prestation, en présence de Hossein le chirurgien de garde, et d'infirmières, de Gabriel, un ami violoncelliste qui joue la *Chaconne* de Bach dans sa chambre en étalant la partition sur le lit (*L.* p. 300).

Il propose aux infirmières et aux aides-soignantes de collaborer à sa chronique sur l'exposition *Poussin*. (*L.* p. 456). Il pose le catalogue sur son lit et leur demande de dire quel tableau elles préfèrent et pourquoi. Il découvre le pouvoir réparateur de l'art qui combine partage et mise à distance lorsqu'une

infirmière, après s'être arrêtée sur *la Fuite en Egypte*, lui confie qu'elle a perdu un enfant de mort subite sept ans plus tôt.

Dérangeantes au propre comme au figuré, ces initiatives vont précipiter l'évacuation du trublion. La dernière préconisation de Demorgon (*op. cit.* p. 195) est d'ailleurs un appel « à découvrir combien profonds, intéressés voire violents, peuvent être les choix culturels ». Trois points de vue s'affrontent. Pour l'institution représentée par le docteur S. : « il faut vivre et penser à la suite ». Pour Lançon : « Malgré la bonne volonté de ceux qui y travaillent, [ces institutions] ont plutôt envie de se débarrasser [du patient] le plus vite possible » (*L.* p. 458-59). Pour Chloé, le gain que la médecine et la littérature ont tiré de leur rencontre risque de se dissiper si on la prolonge : « Ce n'est jamais arrivé ici, dans ce service, ce mélange de tendresse et de folie que vous inspirez, et c'est pourquoi vous allez devoir partir ». (*L.* p. 394). Grâce au livre de Lançon, cette parenthèse esthétique dans la vie médicale ne restera pas lettre morte.

Poétique de la citation

Substantivé, l'adjectif « poétique » marque le passage d'une conception classificatoire de la littérature, dont la poésie est un des genres, à une conception fonctionnelle de la littérature comme productrice de littérarité, c'est-à-dire de signaux qui dirigent l'attention du lecteur sur la forme du message. L'argument de Pivot selon lequel le jury du Goncourt avait refusé *Le Lambeau* parce qu'il n'était pas une œuvre d'imagination mais un témoignage renvoie à une conception classificatoire de la littérature. La contre-argumentation de Lançon : « Je n'ai pas imaginé ce que j'ai vécu [...]. Je n'ai rien imaginé de ce que je raconte. Mais j'ai imaginé comment l'écrire et le composer⁷ », renvoie à la littérarité, caractérisée, dans *Le Lambeau*, par une exacerbation de l'intertextualité. Nicolino⁸ n'y voit qu'un trait biographique. La 4^{ème} de couverture prouve cependant que la citation n'est pas (qu') une compulsion de l'auteur mais la clef de lecture de l'œuvre. À la matière près, la définition : « morceau détaché du tout », « arraché volontairement », « segment de parties molles conservé pour recouvrir les parties osseuses et obtenir une cicatrice souple » s'applique aussi à la citation. L'allégorie existe déjà chez Compagnon (1979, p. 32) : « La citation est une chirurgie esthétique où je suis à la fois l'esthète, le chirurgien et le patient ».

Lançon (ré)apprend à parler (*L.* p. 248), bave (*L.* p. 383), son lit est un « berceau » (*L.* p. 440), et son rapport à la citation rappelle le comportement de l'enfant avec l'objet transitionnel décrit par Winnicott (1988, p. 13). Il le choisit

⁷ LE FIGARO, 2018. « La lettre émouvante de Philippe Lançon, Prix du RomanNews », *Le Figaro*, (En ligne : <https://www.lefigaro.fr/livres/2018/09/27/03005-20180927ARTFIG00134-la-lettre-émouvante-de-philippe-lancon-prix-du-romannews.php>).

⁸ « On aimera, ou moins, l'omniprésence entre les pages de tant d'auteurs [...]. Mais après tout, n'est-ce pas de la vie de Philippe Lançon qu'il est question ? », NICOLINO, Fabrice, 2018. « La vie nouvelle de Philippe Lançon », *Charlie Hebdo*, 25 avril 2018.

mais le malmène, ne veut pas qu'il change sauf s'il le décide, s'en sert pour réguler ses pulsions et calmer ses angoisses, établit grâce à lui le contact entre son intériorité naissante et l'extérieur énigmatique. Ses lectures lui ont servi de doudous avant de devenir des vecteurs de remémoration et des organisateurs textuels.

La constitution du souvenir et sa réactivation impliquent des zones différentes du cerveau. Schaeffer (2020, p. 29) en conclut que « chaque remémoration est un acte de re-synthétisation qui, selon le contexte, met en avant des traits différents, créant une mosaïque inédite ». Lançon remonte à son premier roman à partir du prénom d'une infirmière : Pilar, qui était celui de son héroïne (L. p. 131-132). Sa mémoire sélectionne les références qui renvoient au présent comme les « lambeaux pleins de sang » du songe d'Athalie, (L. p. 155), plutôt littéraires (le cinéma lui rappelle trop son corps mutilé). Les personnages vivent avec lui, « dans sa chambre, comme de anges gardiens » (L. p. 386). Il discute avec les auteurs, trois surtout : Proust, Kafka et Mann qui ont connu la maladie, conscient que ces trois miroirs sont à la fois « informants et déformants » (L. p. 376), et qu'ils l'empêchent d'écrire : « À défaut de trouver des mots suffisamment vierges et fluides, je relisais sans cesse ceux des autres », (L. p. 383).

L'entrée dans l'écriture autobiographique dont le « *je* est toujours *aussi* un autre (Genette, 2004, p. 110) le désinhibe. Il se démarque du modèle proustien : « Je ne vivais ni le temps perdu, ni le temps retrouvé ; je vivais le temps interrompu » (L. p. 381). Il explore les règles de l'écriture citationnelle : découpage et collage. Il nuance ses impressions en accumulant les références convergentes (comparaison de son père au capitaine Nemo, à l'acteur Fernando Rey et à un personnage du Greco) (L. p. 255), ou divergentes (comparaison de la disposition des victimes de l'attentat à une danse macabre, une guirlande de bonshommes en papier, une descente de croix mise à l'horizontale et *La Danse* de Matisse) (L. p. 81-82). Il pratique l'enchaînement digressif comme un tour de magie qui ne dévoile son objet qu'à la fin. Partant d'un sac offert par un ami écrivain, il arrive aux deux romans que celui-ci a consacré à un poème attribué à Borgès que son père lui a légué mais qu'il n'a pu authentifier. Le premier vers : « Nous sommes déjà l'oubli que nous serons », (L. p. 70-72), emblématise une littérature qui consent à l'oubli de l'auteur pour se renouveler. Or l'oubli présuppose la connaissance, mais laquelle ? Difficile de l'évaluer lorsque le partage du capital culturel se fait avec un public inconnu et non des interlocuteurs réels.

Le mot « citation » désigne à la fois le processus qui met en relation deux textes et deux auteurs et son résultat (Compagnon, *op. cit.* p. 55-57). La réception de la citation dépend des connaissances du récepteur. Les didacticiens des langues-cultures définissent la culture comme « la capacité de

faire des différences⁹ ». Ils mesurent le potentiel culturel au nombre et à la finesse des distinctions opérées entre les genres, les auteurs, les œuvres et les personnages, quels qu'ils soient, ce qui exclut toute hiérarchisation entre les pratiques culturelles. Le surnom de « Marquise des Langes » donné par Lançon à une infirmière provient d'*Angélique, marquise des anges*, vieux film à succès. Il se dit fan de *Docteur House* qu'il préfère à *Urgences* (L. p. 193) et s'il nuance sa position : « Mes références instinctives [...] étaient moins du côté d'*Urgences* ou de *Docteur House*, que d'Antoine, le fils médecin des *Thibault* ou des médecins humanistes de Cronin » (L. p. 386), c'est moins une palinodie qu'une marque d'appartenance sociale : les classes sociales favorisées ne se distinguent plus par une pratique culturelle élitiste mais par une flexibilité culturelle qui leur permet d'alterner pratiques lettrées et pratiques populaires.

Lançon, qui en est issu, est conscient que la citation peut être un obstacle culturel. Il réserve les plus détaillées à ses trois alter-ego et à des classiques de la philosophie comme Nietzsche dont le texte « Sagesse de la douleur » fait controverse entre lui et son ami Juan (L. p. 298-99). Mais il convoque aussi *Le Petit Prince* (L. p. 175) pour décrire les caprices de sa rose à lui, Gabriela. De Proust, il cite la phrase du *Contre Sainte-Beuve* : « Un livre est le produit d'un autre moi. » (L. p. 444) et les stéréotypes de la *Recherche* : pavés disjoints et madeleine (L. p. 143), petite phrase de Vinteuil (L. p. 262). Il modernise la *pensée* de Pascal : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre » en : « Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne savent pas rester au repos dans une chambre », (L. p. 133), tait les noms du livre et de l'auteur quand le prénom du personnage s'est lexicalisé : « Certains s'allongeaient sur le gazon comme des Lolitas, le cul en l'air » (p. 419). Il dépeint la culture telle qu'elle est, avec ses traces anonymes et lacunaires qu'il dissimule dans des pastiches non déclarés, de l'évangile : « Lève-toi, imbécile, et tu marcheras ! » (L. p. 217), *Je me souviens* de Perec : « Je me suis souvenu... » (L. p. 271), *Mon rêve familial* de Verlaine : « Ce n'était plus tout à fait chez moi, ni tout à fait chez un autre » (L. p. 504).

Pour rassurer le lecteur, il alterne vulgarisation et dépréciation, explique pourquoi il s'est rappelé les première et dernière strophes d'*Élévation* de Baudelaire (L. p. 106-107) quand il gisait inerte après l'attentat, et revendique le droit d'employer les mots d'un grand auteur « au sens propre » quand le contexte est différent, empruntant à Flaubert la phrase de *L'Éducation sentimentale* : « Ce fut comme une apparition », (L. p. 23) pour décrire sa première rencontre avec Chloé. Il snobe Kafka : « Il arrive un moment où le blessé se sent coupable de ses cicatrices : pas besoin de s'appeler Kafka pour ça » (L. p. 462), et fait une scène de ménage à Proust (L. p. 380). Cette émancipation débouche sur une poétique de la citation.

⁹ Cuq, Jean-Pierre. (dir). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, CLE international, 2003, p. 63.

Il était logique qu'un univers fracturé entre l'avant et l'après attentat trouve dans la citation un moyen d'expression privilégié. N'est-elle pas ce qui relie le présent de l'écriture à son passé : la culture ? Toutefois c'est moins le temps qui définit la citation – la correction le remonte aussi – que l'espace : elle vient d'ailleurs. Une fois insérée, elle doit justifier sa présence. Si elle contribue à la cohérence du discours sans l'alourdir, elle est fonctionnelle. Si l'attention du lecteur est plus attirée par elle que par son rôle argumentatif, elle sort de sa fonction conative initiale et bascule dans la fonction poétique, qui « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (Jakobson, 1963, p. 220).

Le premier facteur de poétisation de la citation dans *Le Lambeau* est la saturation. Son omniprésence dissimule une stratégie narrative qui fait éclater l'unité du récit : dédoublement de la fabula entre reconstruction physique et reconstruction psychologique, adjonction de fabulas annexes sur l'évolution des rapports de Lançon avec les œuvres, les auteurs, les textes cités.

Le deuxième facteur est l'autoréflexivité. Elle contrevient à la règle car, si l'autocitation est courante et naturelle à l'oral (cf. Jakobson, *op.cit.* p. 177), à l'écrit on exige de la citation qu'elle ait une source extérieure (on ne peut être juge et partie), à l'exception du discours scientifique dont la démonstration garantit l'objectivité et qui s'autocite pour la baliser. Pour Dupriez (1984, p. 115) « Dans un texte publié, [l'autocitation] relève de l'autisme et risque de paraître déplacée [...] sauf s'il s'agit de se justifier ». La pratique fréquente de l'autocitation de Lançon se justifie par le besoin de restaurer la continuité du soi traumatisé par l'attentat. Elle n'exclut pas la citation extérieure car elle a besoin d'être corroborée. Il écrit au metteur en scène et à l'amie qui l'accompagnait au théâtre pour retrouver une phrase d'Orsino dans *La nuit des rois*, (L. p. 23). Mais il ne cite pas les mails dans lesquels il critiquait l'exposition Velasquez parce qu'elle lui a laissé « la sensation de renaître ». (L. p. 427). En revanche, il incruste (L. p. 400-402) le texte intégral de sa chronique pour *Charlie* intitulée « Le yaourt » dans le chapitre 17 : *L'art de la fugue*, titre approprié, le motif du yaourt étant repris dans tout l'ouvrage. Le matin de l'attentat, il ne s'arrête pas pour s'acheter un yaourt à boire et va directement à *Charlie* (L. p. 48) ; le premier aliment qu'on lui fait manger à l'hôpital est « un yaourt nature, posé sur un petit plateau » (L. p. 399) ; plus tard on lui servira « un repas léger avec un yaourt » (L. p. 439). L'autocitation de la chronique engendre diverses mises en abyme (Dallenbach, 1977, p. 142) : *dédoublement simple* du premier yaourt p. 399 et p. 400-401 dans la chronique citée, *dédoublement à l'infini* esquissé par l'énumération des yaourts mangés, *réduplication aporistique* du yaourt non mangé, qui décide du destin du mangeur.

Pour éviter que le second degré ne se fige en posture, Barthes (1975, p. 71) propose de « mettre l'énonciation *en roue libre* ». Le troisième facteur de poétisation de la citation dans *Le Lambeau* est la déconstruction de l'énonciation citationnelle. Lançon réattribue des citations célèbres, celle de Lamartine : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » à Baudelaire (L.

p. 311), celle de Hugo dans les *Contemplations* : « Chaque homme dans sa nuit s'en va vers la lumière » à Corneille, retouchée en : « [...] chaque homme est dans sa nuit » (*L.* p. 179). Il insiste sur les défaillances de sa mémoire qui sélectionne (il ne se souvient que de deux vers du *Voyage* de Baudelaire [*L.* p. 341]), oublie (un de ses poèmes évoque un poème de Mickiewicz qu'il ne se souvient pas d'avoir lu [*L.* p. 170]), hallucine (la réplique d'Orsino).

À la question *Et si je n'avais pas lu...* Barthes (*op. cit.* p. 104) répond : « le livre que je n'ai pas lu et qui souvent *m'est dit* avant même que j'aie le temps de le lire [...] existe au même titre que l'autre : il a son intelligibilité, sa mémorabilité, son mode d'action ». Les ratés de la citation servent d'antidote au purisme citationnel.

Du médecin poète au patient écrivain

Le Lambeau présente-t-il assez d'indices d'acceptation de la part du contexte historico-culturel pour que l'on puisse conclure à l'apparition d'un nouveau type d'interdisciplinarité entre la médecine et la littérature ? Oui, si l'on se fie aux récompenses et au succès public (édition folio 2018). Mais ce n'est qu'un indice. La comparaison du contexte des médecins poètes du début XX^e et de celui de Lançon montre deux similitudes. La première est géopolitique : comme le terrorisme international, la première guerre mondiale a causé des traumatismes profonds physiques (les *guenles cassées*) et psychiques, des conflits entre pacifistes et revanchards, avec un retentissement sur la médecine et la littérature, qui se sont rejointes sur la nécessité de témoigner de l'expérience vécue et de repenser l'humanisme à l'aune de l'empathie qui s'était développée dans les tranchées et les hôpitaux.

La seconde est interculturelle. Le médecin poète se décline en médecin-poète et poète-médecin, suffisamment formés dans la discipline partenaire pour pouvoir l'aborder sans contresens. Sa conviction que « la clairvoyance du médecin repose sur son expérience comme praticien et sur une formation laissant la part belle à la littérature » (Augais, Diaz, 2019, p. 4) n'a rien à envier à la médecine narrative. *Le Lambeau* atteste la présence dans les hôpitaux actuels de tels soignants bivalents et témoigne de la sensibilité esthétique de nombreux soignants.

Cependant Lançon n'est pas médecin, ni même poète-médecin. Avant l'attentat, il n'était qu'un patient occasionnel. S'il écrit des poésies et a publié un roman, il se définit comme « journaliste culturel » (*L.* p. 280). C'est un médiateur, moins spécialisé qu'un médiateur bi-culturel, mais ouvert à tous les publics et tous les arts, un généraliste de la littérarité transartiale. En médecine, ses savoirs savants sont de seconde main et ses savoirs d'expérience basés sur l'appropriation de sa souffrance qui fait appel à l'usage thérapeutique des arts. En arts, ses savoirs savants sont éclectiques et sociétaux (ses amis appartiennent au milieu artistique), ses savoirs d'expérience sont ceux d'un critique qui sait piquer la curiosité en laissant le plaisir de la découverte. À l'hôpital, il pratique deux genres littéraires : la chronique qu'il reprend et

l'autobiographie qu'il entreprend. En introduisant l'animation culturelle, il décentre soignants et patients du mobile premier de leur rencontre : le soin.

Reprenant le principe de Charon : être à l'écoute de la forme et pas seulement du contenu informatif du récit, Lançon développe une stratégie qui en inverse les conséquences. Il se met à l'écoute des soignants, ce qui rétablit l'équilibre entre soignant et patient et aussi entre soignant décideur et soignant exécutant, et fait de l'hôpital un lieu de médiation culturelle où les arts sont accueillis et pratiqués en symbiose avec le soin. *Le lambeau* propose une posture de patient écrivain appelée à se développer en chaque lecteur, à titre effectif ou préventif.

Bibliographie

AUGAIS, Thomas, DIAZ, Martina, 2019. « Pratique de l'interdisciplinarité en terre médicale », *Elfe XX-XXI*, 8 | 2019. <https://doi.org/10.4000/elfe.964>

BARTHES, Roland, 1975. *Barthes par Barthes*, Paris, Seuil.

CHARON, Rita, 2015. *Médecine narrative. Rendre hommage aux histoires de maladies*, Paris, Sipayat.

COMPAGNON, Antoine, 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

CUQ, Jean-Pierre (dir), 2003. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, CLE international.

DALLENBACH, Lucien, 1977. *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil.

DEMORGON, Jacques, (2005). *Critique de l'interculturel*. ECONOMICA-Anthropos.

DUPRIEZ, Bernard, (1984), *Gradus*. U.G.E. 10-18

GEFEN, Alexandre, 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti.

GENETTE, Gérard, 2004. *Métalepse*, Paris, Seuil.

JAKOBSON, Roman, 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit.

LANÇON, Philippe, 2018. *Le Lambeau*, Paris, Gallimard.

RISS, 2019. *Une minute et quarante-neuf secondes*, Arles, Actes sud.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 2020. *Les troubles du récit*, Vincennes, Thierry Marchaisse.

TRUC, Gêrôme, LE BART, Christian, NEE, Émilie, 2018. « L'attentat comme objet de discours : problématique et enjeux », *Mots. les langages du politique*, 118 | 2018, p. 9-18 ; <https://doi.org/10.4000/mots.23683>

WINNICOT, Donald W., 1988. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.