

Éditions Nota bene

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

*sous la direction de
Christiane Kègle*

La mise en place d'une infrastructure rappelant l'ordre social duquel Robinson est issu se concrétise par des activités euphoriquement investies telles que le labourage des champs, la plantation d'un potager, la domestication et la mulsion des chèvres, la fabrication de fromages, la construction d'une villa et l'élévation des fortifications. Mais le symbolique, ordre qui détermine le « parlêtre » (Lacan), n'existe que par le langage (Chemama), lequel fait défaut à Robinson du fait de sa solitude. La hantise de perdre l'usage de la parole, qui par un phénomène d'associations (par exemple, parler tout seul, pour n'effleurer que le plan superficiel du processus) devient une peur de la folie, semble constituer d'ailleurs la principale cause de l'an-

LITTÉRATURE
ET EFFETS D'INCONSCIENT

Collection « Séminaires »
dirigée par
par Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion
et Richard Saint-Gelais

Les auteurs

Sandra GONTHIER

Christiane KÈGLE

André LAMBERT

Valérie LAURIAULT

Brigitte LESSARD

Steven MORIN

Valérie ST-MARTIN

Nadia TANGORRA

Mylène TREMBLAY

Sous la direction de
CHRISTIANE KÈGLE

LITTÉRATURE
ET EFFETS D'INCONSCIENT

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Les Éditions Nota bene, 1998
ISBN : 2-921053-007-5

Christiane Kègle

AVANT-PROPOS

« LITTÉRATURE ET DÉSIR DE SAVOIR »

C'est un fait que, depuis quelques années, un certain changement s'est opéré (ou s'opère) dans l'idée que nous nous faisons du langage et, par voie de conséquence, de l'œuvre (littéraire) qui doit à ce même langage au moins son existence phénoménale.

Roland BARTHES,
Le bruissement de la langue.

[...] Freud rouvre à la mobilité d'où sortent les révolutions, le joint entre vérité et savoir. En ceci que le désir s'y noue au désir de l'Autre, mais qu'en cette boucle gît le désir de savoir.

Jacques LACAN,
« Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits.*

Les analyses littéraires proposées dans le présent recueil s'inscrivent dans le cadre de l'enseignement de la psychanalyse à l'université. Un

séminaire sur Freud et Lacan, tenu au Département des littératures de l'Université Laval et reçu de façon positive par les étudiantes et les étudiants alors inscrits, a suscité suffisamment d'enthousiasme pour donner lieu à la construction d'un objet collectif, ce livre que vous tenez entre les mains.

Le séminaire de littérature et psychanalyse a constitué un lieu de passage : se voulant une introduction aux œuvres de Freud et de Lacan, il a rendu possible l'émergence d'un désir de savoir sur l'inconscient. L'inconscient du texte, d'abord, qui se manifeste par l'intermédiaire de redondances de signifiants, tissant à partir de figures, de thèmes et de motifs récurrents une structure de répétition identifiable sur le plan de la manifestation. Le désir de savoir a aussi interrogé l'inconscient freudien et le discours de l'Autre, transmis à travers l'œuvre de Freud et les écrits de Lacan. En se familiarisant avec un substrat théorique dense et diversifié, en cherchant à assimiler un ensemble de connaissances propres à rendre compte de structures psychiques complexes et universelles, les participantes et les participants ont été exposés à la réalité même de l'inconscient, soit la vérité singulière du sujet.

Or, cette vérité du désir enfouie au tréfonds de l'être, qui oriente toutes les sphères de l'activité humaine, ne saurait être approchée d'emblée. Sans vouloir minimiser l'importance des études littéraires, il est permis d'avancer que l'analyse d'une œuvre peut fournir un tremplin à l'apprivoisement de la Chose freudienne, dont on ne peut s'appro-

cher qu'indirectement. Aussi, est-ce à partir de différents auteurs que les étudiantes et les étudiants, devenus essayistes, ont tenté de cerner un inconscient d'abord imputable à l'autre. Vérité du petit « autre », que Lacan associe à l'imaginaire, au semblable, à la *Gestalt* structurante du stade du miroir ; puis désir du grand « Autre », inscrit dans l'ordre symbolique, qui assure la transmission d'un savoir « insu », par le truchement du langage.

Un tel passage au désir de l'Autre n'est pas sans engendrer un certain nombre de mutations qui ébranlent les assises confortables sur lesquelles s'étaient édifiés croyances et préjugés, idéologies et certitudes. Il fait vaciller l'être, bouscule les résistances, bouleverse l'ordre des connaissances. Il peut aussi rendre incompatible l'enseignement de la psychanalyse et le *cursus* universitaire. Envisagée avec un certain négativisme, toute vie n'est-elle pas une fiction vécue sur le mode réel, avec ses failles et ses achoppements ? Toute personnalité, un leurre, un faux-semblant ? Toute profession, une organisation progressive centrée sur le moi ? Toute œuvre, une création autour d'un réseau fantasmatique ? Toutefois, Lacan a montré que, au champ du langage, l'Autre occupe la position maître dans le jeu du signifiant, que « le langage avec sa structure préexiste à l'entrée qu'y fait chaque sujet à un moment de son développement mental » (1966 : 495). Au-delà de l'inconscient personnel, il faut donc postuler l'existence de l'inconscient de l'Autre, transcendant par rapport au premier.

Aussi, une position éthique est-elle requise dans toute la sphère analytique, mais à plus forte raison dans le champ de l'enseignement de la psychanalyse à l'université. Sans une telle position éthique, il devient facile de réduire le sujet à l'objet (a), l'œuvre à l'élaboration d'un fantasme. Sans nier l'apport freudien, il faut réaliser avec lucidité que le travail de l'écrivain transcende la structure existentielle qui a mené la personne de l'auteur vers l'exploration, souvent acharnée et assidue, du matériau langagier. Sade était certes tributaire d'une structure perverse, mais l'œuvre qu'il a léguée à la postérité se situe bien au-delà des scénarios érotiques qui la parcourent.

Dans un autre ordre d'idées, William Faulkner, au sortir du conflit mondial de 1914-1918, faisait croire à ses proches qu'il s'était distingué comme pilote de guerre : héros imaginaire blessé, photographies à l'appui, il s'inventa un personnage, il se fit lui-même pure fiction, avant même de commencer à écrire. Puis, au terme d'un laborieux parcours, il fut confronté, par son travail sur les mots, sur la langue, sur le contexte historique des États-Unis du Sud, à l'Infondé du symbolique¹. En se bu -

1. Par référence au concept de l'Infondé du symbolique défini par le psychanalyste Willy Apollon : « absence de fondement de la Loi du Symbolique », en vertu de laquelle le sujet de la psychose construit une suppléance là où le sujet de la névrose convie « la fonction d'autorité socioculturelle

tant à cet Infondé, Faulkner, vers la fin de sa vie, eut accès à une vérité à laquelle tout homme est confronté un jour ou l'autre, à savoir que le langage est par essence inadéquat à traduire la part inéluctable de notre être. Et Faulkner avait déjà une œuvre magistrale derrière lui !

Jean Giono, lui aussi, aimait par-dessus tout inventer des fables incroyables. Il commença à gagner sa vie en travaillant pour le compte d'une institution financière de Manosque, mais tous les clients qui se présentaient à lui apparaissaient comme autant de personnages fabuleux ou pittoresques à propos desquels il ne pouvait s'empêcher d'élaborer des fictions. La figure du grand-père paternel – Jean-Baptiste Giono – prit dans ce contexte une importance telle que Giono alla jusqu'à faire croire en l'existence d'un sabre ancien, acheté chez un antiquaire de Briançon, marqué des initiales *J. B. G.* Il se plaisait à dire qu'il s'agissait là d'un vestige du passé *carbonaro* de son grand-père, figure héroïque à laquelle il s'était identifié. Si Giono réussit alors, avec son extraordinaire talent de conteur, à mystifier les gens de son entourage, il n'en demeure pas moins que l'anecdote originelle contenait le germe d'une œuvre d'envergure, de portée universelle : la figure

représentée dans la fonction paternelle ». Voir Willy Apollon, Danielle Bergeron et Lucie Cantin, *Traiter la psychose*, Québec, Gifric, 1990, p. 17. Voir aussi « Psychanalyse et traitement des psychotiques », *ibid.*, p. 79.

d'Angelo dans *Le bussard sur le toit* inclut et transcende à la fois l'identification première à la figure de l'autre. Et cette qualité qui subsume la part narcissique de l'œuvre provient sans l'ombre d'un doute du magistral travail d'écriture que Giono s'imposa tout au long de ses différentes campagnes d'écriture.

Du point de vue de l'essayiste et dans le contexte des études psychanalytiques dans l'institution, la littérature apparaît aussi comme un objet à travers lequel s'investit un certain nombre de réalités existentielles. Lieu d'un premier transfert, la relation du moi au texte construit une fiction au second degré, laquelle s'alimente des signifiants de l'autre. Essentiellement narcissique au premier abord, la relation à l'œuvre littéraire apparaît alors comme un écran sur lequel se réfracte la structure signifiante du sujet. Puis, au fur et à mesure que se construit un objet intermédiaire entre le moi et le texte – appelons cet objet : l'analyse littéraire –, le sujet se trouve sollicité par une réalité inscrite au cœur même de l'œuvre, qui la dépasse et la transcende. Cette réalité, langagière par essence, véhicule le désir du grand Autre, concept difficile à cerner dans une société comme la nôtre – je veux parler de la société québécoise – où l'Autre fait particulièrement défaut.

L'essayiste, tout comme l'écrivain mais à un niveau moindre, est mis en présence du désir du grand Autre qui, par le code de la langue, impose ses prérogatives. C'est lui qui mène le jeu, en quel -

que sorte, jeu qui ne se réduit pas à une fonction ludique – bien que certains écrivains cherchent par là à détourner de son sens l'ordre symbolique même, comme c'est le cas notamment chez Ducharme. Non, il s'agit en l'occurrence de plus qu'un jeu : d'un travail de structuration inconsciente, qui assigne aux mots, aux signifiants, une place prépondérante.

Inconscient ou désir de l'Autre qui fait en sorte que s'adonnant à l'écriture, se laissant guider par la sémantique, l'étymologie, la lexicologie, l'écrivain a accès à une autre structure que la sienne propre. Cette quatrième structure existentielle, Alain Juranville (1984 : 276 sqq) la définit en termes de sublimation. Le travail sur la langue rendrait donc possible le franchissement du désir de l'Autre au désir à l'Autre, processus par lequel un « insu » s'élabore à même le manuscrit littéraire. Ce qui amène Philippe Willemart à définir un « inconscient génétique » qui « contribue à former un Univers ouvert et sensible à des milliers d'informations qui circulent dans le monde [...] » (1996 : 115).

Sans nécessairement franchir le cap du désir à l'Autre, les essayistes qui écrivent dans le présent recueil cherchent à articuler à travers l'étude de textes littéraires un certain nombre de concepts psychanalytiques. Par exemple, le concept de jouissance chez Lacan, qui se rapproche de la pulsion de mort chez Freud. Dans cette perspective, Sandra Gonthier signe un article sur Stendhal, intitulé « Jouissance et interdit : la Chose d'*Armance* » ;

Valérie St-Martin étudie « Le narcissisme de mort dans “Abdications” d’Émil Michel Cioran » ; Mylène Tremblay analyse « La dialectique des identifications dans *L’invention de la mort* d’Hubert Aquin ». D’autres concepts comme celui de la pulsion scopique chez Lacan et de la *Chose* freudienne (« das Ding ») ont sollicité l’attention d’André Lambert et de Steven Morin : le premier donne un texte ayant pour titre « Le bal masqué chez les honnêtes gens », alors que le second explore « L’impossible retrouvaille de la *Chose* dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras ». Valérie Lauriault se penche sur la structure du nœud borroméen en articulant le symbolique, l’imaginaire et le réel lacaniens, dans « Solitude et altérité dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* » de Michel Tournier. Brigitte Lessard examine la specularité fictionnelle dans « L’angoissante rencontre de l’Autre du miroir dans *La vagabonde* de Colette ». Enfin, conjuguant deux méthodes textuelles, Nadia Tangorra signe un article sur Monique Proulx : « Découpages textuels et corporels. Étude narrative et psychanalytique de *Homme invisible à la fenêtre*. »

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1984), *Le bruissement de la langue ; essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points. Essais ».)
- JURANVILLE, Alain (1984), *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Philosophie d'aujourd'hui ».)
- LACAN, Jacques (1966), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.
- WILLEMART, Phillippe (1996), *Dans la chambre noire de l'écriture. Hérodias de Flaubert*, Toronto, Éditions Paratexte.

Sandra Gonthier

JOUISSANCE ET INTERDIT :
LA CHOSE D'ARMANCE

[...] la passion sans interdit est une
passion de mort.

Julia KRISTEVA,
Les samourais.

Marqué du sceau du secret et du non-dit, *Armance*, le premier roman de Stendhal, ne se laisse pas lire sans difficulté. Depuis sa parution en 1827, ce livre a laissé perplexes bon nombre de lecteurs et dérouté plus d'un critique qui se sont donné pour tâche d'en percer le mystère.

Pourtant la clé du mystère a déjà été fournie par Stendhal lui-même lorsque dans une lettre à Mérimée il avoue avoir choisi comme personnage principal de son roman un impuissant. Au moment où cette lettre fut écrite, Stendhal avait décidé de nommer son héros Olivier¹ ce qui devait, à

1. « J'ai pris le nom d'Olivier, sans y songer, à cause du défi. J'y tiens parce que ce nom seul fait exposition et exposition non indécente. Si je mettais Edmond ou Paul,

l'époque, lui permettre d'exposer déceimment le sujet de son roman. En décidant de prénommer Octave le personnage principal et en choisissant *Armance* comme titre, Stendhal effaçait toute piste susceptible d'éclairer les lecteurs puisque rien dans le texte n'est explicite quant à l'impuissance du héros. Ainsi, tout ce qui reste, semble-t-il, pour expliquer et comprendre le texte est extérieur au roman lui-même, décentré par rapport à son lieu de référence² et, sans la fameuse lettre à Mérimée (qui maintenant est publiée dans toutes les éditions d'*Armance*), le lecteur pourrait être bien embarrassé face à un roman dont l'intrigue et les personnages apparaissent aussi énigmatiques.

Plusieurs cependant ont émis des réserves sur cette seule interprétation du texte dictée par l'auteur. Le texte doit normalement faire sens par lui-même, il devrait pouvoir être lu et compris sans qu'il y ait besoin de recourir à une référence externe. C'est ce que prétend, entre autres, Shoshana Felman lorsqu'elle écrit :

beaucoup de gens ne devineraient pas le fait du *Babilonisme*. » (Lettre de Stendhal à Mérimée en appendice à *Armance* dans *Romans* t. I, bibliothèque de la Pléiade) Pour comprendre ce que signifie le prénom Olivier, il faut savoir que vers 1825 avait été publié un roman intitulé *Olivier* et qui peignait les insuffisances physiques d'un jeune homme amoureux.

2. Voir à ce sujet l'article de Gérard Genette « Stendhal » paru dans *Figures II*.

Or, cette certitude formelle est extérieure au roman. S'installer dans le confort de cette certitude c'est, précisément, rester en dehors, passer à côté du texte. La difficulté est, dans l'écriture, une exigence de lecture. Toute lecture partant du hors-texte, brûlant les étapes du mystère, nous paraît en effet sujette à caution : donnant d'emblée la réponse, elle néglige et ignore la question. Et la question est de taille : celle de la fermeture. Pour comprendre qu'une porte est fermée, la clé est-elle vraiment nécessaire ? (1971 : 169).

C'est dans cette perspective de clôture que nous aborderons le roman de Stendhal. En nous abstenant de faire référence à la correspondance de l'auteur et en négligeant la clé de l'impuissance qu'il nous fournit, nous tenterons de voir si le sens qui circule dans le texte ne pourrait se laisser saisir autrement, si une autre *clé* à l'intérieur même de la diégèse ne pourrait pas ouvrir la porte du secret d'Octave.

Notre essai d'interprétation se fera à partir d'un concept majeur de la théorie lacanienne, celui de jouissance. Le texte met en place, nous semble-t-il, quelque chose qui procède d'une jouissance liée à l'interdit de l'inceste. Comme dans la plupart des récits, il y a dans *Armance* une quête. Cette quête est ici amoureuse et a pour principaux acteurs un homme et une femme, un fils et sa mère, un fils et la Mère. Et parce que l'objet d'amour (en l'occurrence la Mère) qui donne son sens à la quête est interdit par la Loi, il doit nécessairement y avoir de la jouissance inscrite de quelque façon dans le

texte. Car, comme il en sera question plus loin, derrière l'interdit se profile le spectre de la jouissance. Il s'agira donc de repérer cette jouissance. À cet effet, seront tour à tour analysés la relation mise en scène entre le personnage d'Octave et la figure de la Mère, puis le discours du devoir comme discours signifiant support de la fonction symbolique de la castration et, finalement, le défaut de la parole, l'impuissance à dire du héros qui se manifeste tout au long du texte pour construire la figure du secret, véritable clé, s'il en faut une, pour la compréhension de l'œuvre.

Il apparaît d'abord nécessaire d'insister sur le fait que la jouissance, en psychanalyse, n'est pas synonyme de plaisir, pas plus qu'elle ne consiste en une expérience de satisfaction d'un besoin par un quelconque objet. La jouissance serait plutôt de l'ordre d'un au-delà du plaisir régi par la compulsion de répétition et la pulsion de mort. La jouissance ne possède aucun signifiant pour la représenter, elle fait un trou dans le système signifiant. Et pourtant, en tant que fait de langage, c'est précisément de ce système signifiant qu'elle est issue. « Il n'y a de jouissance que dans l'être qui parle et parce qu'il parle ; et il n'y a de parole qu'en rapport avec une jouissance qui, à son tour, n'existe que par la parole, tout en la limitant » (Braunstein, 1992 : 7).

La théorie de la jouissance proposée par Lacan reconnaît « trois états caractérisés du jouir » (Nasio, 1994 : 36) : la jouissance phallique, le plus-de-jouir

et la jouissance de l'Autre³. Étant donné l'ampleur du concept, seuls les points pertinents pour l'analyse seront retenus et, délaissant les deux premiers types de jouissance, nous nous attarderons uniquement à la jouissance de l'Autre.

L'Autre, c'est le lieu du langage qui détermine le sujet, c'est là où il trouve sa place signifiante qui lui permet d'accéder à l'univers du désir. L'Autre, c'est aussi la Mère⁴, interdite par la Loi de l'inceste, image de la jouissance parfaite. Car dans la mesure où l'inceste est interdit, il laisse supposer qu'une jouissance est possible avec la mère et représente pour cela, dans l'imaginaire du sujet, l'idéal d'une jouissance parfaite. Cette interdiction de l'inceste, Freud l'a posée dans le mythe de la horde primitive qu'il a créé dans *Totem et tabou*. Selon ce mythe, le père de la horde jouissait à l'origine de toutes les femmes et contraignait les fils à l'abstinence. Ce temps originaire, Freud le désigne comme préœdipien puisque aucune loi n'était posée permettant une jouissance absolue. Cependant, le meurtre du père par les fils instaure un nouveau temps, celui de l'Œdipe, dans lequel la Loi est posée : jouir de la mère est désormais interdit. La jouissance se

3. Alors que la jouissance phallique et le plus-de-jouir sont des jouissances langagières limitées par la parole et hors du corps, la jouissance de l'Autre est ineffable, illimitée et corporelle, mirage d'un bonheur absolu.

4. Avec la majuscule, la Mère est à entendre dans sa fonction symbolique.

distingue dès lors de la Loi, loi symbolique et langagière que Lacan désigne par le Nom-du-père, qui introduit le signifiant phallique en lieu et place de la jouissance. C'est à partir de ce signifiant phallique (le phallus) que, par effet métonymique, sera institué un objet cause du désir, l'objet (a) support du fantasme. Ainsi advenu dans l'univers du désir, le sujet doit « assumer son désir comme assenti à la loi du père » (Chemama, 1993 : 184).

Cette loi du père constitue pour Lacan la castration symbolique et « ne signifie rien d'autre que ceci : tout être humain, tout être qui parle, est assujéti à la Loi de l'interdiction de l'inceste et doit renoncer à l'objet premier et absolu du désir qu'est la Mère » (Braunstein, 1992 : 88). Devenue inaccessible du fait de la prohibition de l'inceste, la mère incarne, dans l'imaginaire du sujet désirant, la Chose à jamais perdue.

La Chose est un effet du langage, lequel introduit le manque et de ce fait nous sépare d'elle. La Loi du langage, celle des sociétés humaines, dont l'effet final aussi bien que le fondement est la loi de l'interdiction de l'inceste, l'interdiction de réintégrer la mère, est celle-là même qui crée la Chose et la définit comme perdue. Dès le premier accès au Symbolique, dès la première intrusion du Symbolique dans la vie, la Chose se trouve oblitérée, la jouissance restant marquée d'un moins (Braunstein, 1992 : 80).

Cette marque du moins dans la jouissance est due à la soumission du sujet au signifiant phallique qui le fait passer sous le régime de la demande. Il y a

en effet perte entre ce qui peut être donné immédiatement (premières expériences de satisfaction de l'enfant) et ce qui doit être demandé car « la médiation de la nomination introduit une inadéquation entre ce qui est désiré fondamentalement et ce qui s'en fait entendre dans la demande » (Dor, 1985 : 188). Dans le désir se profile donc une quête de « re-trouvaille » de cette expérience de jouissance parfaite et, par là même, une tentative de retrouver l'Autre, la mère, qui a fait jouir l'enfant. Mais l'Autre est perdu du fait de l'entrée du sujet dans le monde de la demande ; il est cette Chose – *das Ding* – que la perte actualise et qui, tout en étant ce qui cause le désir, est également ce que le désir vise. Et, parce qu'elle est interdite et qu'elle représente la Chose perdue de l'expérience de jouissance parfaite, la mère constitue, dans l'imaginaire du sujet, ce qu'il doit (re)conquérir pour retrouver cette jouissance.

Ces quelques considérations théoriques permettront d'apprécier ce qui peut être dégagé du texte quant à la jouissance de l'Autre dans son rapport avec la retrouvaille de la Chose. Car, puisqu'il s'agit, dans un premier temps, d'examiner les relations établies entre le personnage d'Octave et la figure de la Mère, il convient de savoir ce qui, dans la Mère, concerne la jouissance.

D'entrée de jeu le rapport à la Mère est établi sous un signe de dépendance. L'on peut en effet constater dès les premières lignes du roman une disposition du héros à répondre au désir de l'Autre.

À peine âgé de vingt ans, Octave venait de sortir de l'école polytechnique. Son père, le marquis de Malivert, souhaita retenir son fils unique à Paris. Une fois qu'Octave se fut assuré que tel était le désir constant d'un père qu'il respectait et de sa mère qu'il aimait avec une sorte de passion, il renonça au projet d'entrer dans l'artillerie⁵. (A-29).

Cette disposition à soumettre ainsi son désir n'est pas sans rappeler la position du sujet dans la dialectique de l'être, lorsque ce dernier rencontre la problématique phallique. Afin de plaire à la mère, le sujet s'imagine en effet être ce qu'il croit qu'il lui manque et qu'elle désire : le phallus. Tant qu'une instance médiatrice, en l'occurrence le Père dans sa fonction symbolique, ne vient s'interposer dans la relation mère-enfant, le sujet demeure aliéné au désir de la mère. Cette intervention du Père, pour être effective, doit cependant être cautionnée par la mère, dans son discours. On remarque que ce soutien de la mère est défaillant dans le texte ; le discours qui est tenu par le personnage de Mme de Malivert oblitère complètement le père ou, s'il en fait mention, c'est pour infirmer son autorité et son influence.

J'ai fait vendre en secret deux de ces diamants pour avoir le bonheur de te voir un joli cheval de mon vivant. L'un des plus grands sacrifices que

5. Les références au roman renvoient le lecteur à l'édition de la Pléiade et seront, dorénavant, indiquées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

m'ait imposés ton père, c'est l'obligation de ne pas me défaire de ces ornements qui me conviennent si peu. Il a je ne sais quelle espérance politique peu fondée selon moi, et il se croirait plus pauvre et plus déchu le jour où sa femme n'aurait plus de diamants (A-33).

Cette dépendance du fils par rapport à la mère n'est pas seulement présente dans le contenu diégétique, elle se manifeste également sur le plan de l'expression, plus précisément dans la narration lorsque, pour dépeindre Octave, la focalisation le plus souvent prise en charge par le narrateur est déléguée au personnage de Mme de Malivert, celle-ci possédant alors le pouvoir d'interpréter les paroles et les pensées de son fils.

Tout au long du roman, cette position du personnage face au désir de l'Autre qu'est la mère se confirme et oriente d'ailleurs la diégèse, les désirs de la mère devenant, dans la trame de l'histoire, les désirs du fils. Ainsi, Mme de Malivert manifeste le souhait de voir Octave épouser sa cousine Armance.

Ma petite, lui dit-elle, je vais te parler d'une chose à laquelle je suis décidée depuis longtemps. Mais par malheur mon désir le mieux arrêté ne suffit pas pour mener à bien cette chose qui ferait le bonheur de ma vie. Tu n'as que cent louis de rente, voilà tout ce que mes ennemis pourront dire contre le désir passionné que j'ai de te faire épouser mon fils (A-126-127).

Curieusement, c'est à partir du moment où Mme de Malivert exprime son vœu qu'Octave, sans pourtant

avoir été averti des projets de sa mère, s'aperçoit qu'il est amoureux d'Armance. Faisant peu de cas de ses propres désirs, qui sont plutôt effacés, voire absents du texte⁶, Octave semble plus préoccupé de plaire à sa mère qu'à la société des salons qu'il fréquente.

*Octave jouissait de l'accueil étonnant qu'il recevait dans le monde et qui allait si bien à cette disposition à se tenir à l'écart qui lui était naturelle. Ses succès lui plaisaient surtout à cause du bonheur qu'il lisait dans les yeux de sa mère [...]»*⁷ (A-60).

Outre cette sujétion au désir de l'Autre, on peut également observer à différentes reprises dans le roman quelque chose qui ressemble à un phénomène d'identification entre les deux personnages. Par exemple, Mme de Malivert croit son fils atteint d'une maladie de poitrine et les médecins venus examiner Octave prononcent un diagnostic sur sa propre santé, c'est en effet elle qui souffre de la poitrine. Gravement blessé lors d'un duel, Octave se retire à la campagne pour se rétablir. Sa mère, accompagnée de son amie la marquise de Bonnavet, le rejoint et « il [devient] convenable de venir tenir compagnie à cette admirable marquise qui [soigne] cette pauvre madame de Malivert [...] » (A-

6. Octave est en effet décrit comme un personnage sans désirs. « Il eût fait sensation s'il eût désiré parler ; mais Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir » (A-29).

7. Souligné par nous.

147). La maladie pressentie chez l'un apparaît chez l'autre, le corps blessé de l'un devient le corps de l'autre ; entre Octave et sa mère aucune distinction ne semble s'établir, aucun intermédiaire ne vient briser une union pour le moins équivoque. Et la relation entre Octave et sa mère est rendue d'autant plus ambiguë que le discours qu'il tient à cette dernière relève véritablement du discours amoureux :

[...] *sa mère qu'il aimait avec une sorte de passion* [...] (A-29).

Je t'aime trop pour te remercier encore, dit-il en prenant la main de madame de Malivert et la pressant contre ses lèvres ; faut-il qu'une fois en sa vie ton fils n'ait pas été sincère avec la personne qu'il aime le mieux au monde ? (A-33).

Hélas ! chère maman, la vue de tous les hommes m'attriste également ; je n'aime que toi au monde [...] (A-35).

Le personnage de Mme de Malivert n'est cependant pas le seul, à notre avis, à participer à la construction de la figure maternelle. Le personnage d'Armance serait également à inclure dans cette constellation figurative⁸. Des recoupements peuvent être faits entre les parcours figuratifs des deux personnages qui permettraient de les regrouper sous une seule figure plus générique : celle de la Mère.

8. D'ailleurs tous les personnages féminins, euphoriquement axiologisés semblent participer à la construction de cette figure.

Nièce de Mme de Malivert, Armance est dès son entrée en scène située du côté de la matrice. Au-delà cependant de ce rapport de parenté, il s'établit entre les deux personnages une étroite relation, l'un et l'autre semblant ne former qu'une seule entité. Cette relation est due entre autres à une ressemblance des caractères ; l'une et l'autre ont en effet les mêmes prévenances maternelles pour l'être qui leur est le plus cher au monde, elles seules comprennent son singulier caractère et jouent un rôle semblable auprès du héros, celui de protectrice. Elles partagent de plus un projet commun (le mariage entre Armance et Octave) et suivent le même chemin après la mort du jeune homme en allant terminer leurs jours dans un couvent. Le texte en vient même à nommer régulièrement les deux personnages ensemble, comme s'ils n'en formaient plus qu'un seul dont la fonction principale serait de prendre soin d'Octave.

Ainsi, élément essentiel du parcours figuratif de la Mère, le personnage d'Armance pourrait être considéré comme un objet métonymique du tout maternel désiré. Cette hypothèse semble d'ailleurs se vérifier si l'on considère les propos de Marthe Robert selon lesquels le thème de l'inceste maternel dans les romans ne serait en général traité que par l'intermédiaire de figures substitutives⁹. Ce

9. Voir à ce sujet l'ouvrage de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*.

serait donc par l'entremise du personnage d'Armance qu'Octave chercherait à atteindre l'objet de sa passion : la Mère. C'est donc dire que, dans la syntaxe narrative du texte, la figure de la Mère prend le rôle d'objet-valeur auquel le sujet (sémiotique) tentera de se joindre, « la relation entre le sujet et l'objet [apparaissant] avec un investissement sémantique, celui du désir » (Greimas, 1966 : 176-177). Et si la Mère est l'objet-valeur qui oriente la quête, les personnages d'Armance et de Mme de Malivert, quant à eux, en tant que figures hypotaxiques de la figure plus générique de la Mère joueraient auprès d'Octave le rôle d'adjuvants pour la réussite de cette quête amoureuse.

Face à la figure maternelle envahissante, la figure du père se fait quant à elle discrète. Prise en charge par une thématique hautement symbolique, alors que la figure de la Mère serait plutôt à placer dans le registre de l'imaginaire, cette figure du père est principalement liée à l'argent (récupéré grâce à la loi d'indemnité), au mariage (prétexte d'ambition) et au titre et au nom (marquis de Malivert)¹⁰ qu'elle impose et entend transmettre au fils. Cette thématique étant négativement valorisée dans le discours d'Octave, il devient évident que la figure paternelle est dysphoriquement investie.

10. Il est à remarquer d'ailleurs la dénomination inscrite dans le texte qui insiste sur le titre du père. Ce dernier y est toujours nommé selon son titre, marquis de Malivert, alors que la mère n'est que Mme de Malivert.

Ainsi je ne suis plus un gueux, c'est-à-dire tu n'es plus un gueux, ta fortune va se trouver de nouveau en rapport avec ta naissance, et je puis maintenant te chercher et non plus te mendier une épouse (A-39).

Le commandeur, mon père lui-même ! ils ne m'aiment pas ; ils aiment le nom que je porte, ils chérissent en moi un prétexte d'ambition (A-43).

Ce nom et le titre que porte Octave lui pèsent d'ailleurs beaucoup. Prisonnier d'une position sociale qui l'étouffe, il caresse le projet d'abandonner et son titre et son nom¹¹.

J'hésite à vous avouer le plus beau de mes projets ; je prendrais le nom de Pierre Gerlat, j'irais débiter à Genève ou à Lyon et je me ferais valet de chambre de quelque jeune homme destiné à jouer à peu près le même rôle que moi dans le monde (A-107).

Ces velléités de libération d'une généalogie patriarcale trop imposante¹² ne sont pas sans rappeler le scénario du roman familial, avec toutefois la particularité que le héros, ici, ne s'imagine pas de noble

11. Certains critiques ont vu dans ce désir de changer de nom et de quitter un titre de noblesse une critique sociale de l'époque de la Restauration au moment où l'aristocratie perdait de son pouvoir au profit de la bourgeoisie montante et ont développé le thème de l'impuissance dans un registre sociologique.

12. L'une des grandes fiertés du vicomte de Malivert est l'ancienneté de son nom, l'un des plus anciens de Paris, sa généalogie, inscrite sur un « beau parchemin ne le quittait jamais » (A-121).

naissance mais aspire plutôt à perdre le titre dont il a hérité et à se fondre au peuple. Par l'entremise de ce scénario familial le père, par son nom, est écarté, symboliquement supprimé, laissant ainsi la mère disponible.

La déficience de la figure paternelle dans le roman est cependant comblée par un discours signifiant substitutif : le discours du devoir. Présent tout au long du roman, le devoir est la modalité qui influe le plus sur l'action (devoir-faire) et sur l'état des personnages (devoir-être). Et bien qu'il soit un élément constituant dans la construction des personnages, il est à remarquer l'insistance avec laquelle se fait sentir le devoir lorsque apparaissent les premiers signes de l'amour. Ces moments voient alors aussi bien le personnage d'Armance que celui d'Octave utiliser le devoir comme argument contre la passion amoureuse, la modalité déontique s'emparant du discours afin, semble-t-il, d'éloigner une réalité qui apparaît insupportable.

Il faut me faire religieuse, je choisirai l'ordre qui laisse le plus de solitude, un couvent situé au milieu de montagnes élevées avec une vue pittoresque. Là jamais je n'entendrai parler de lui [Octave]. Cette idée est le devoir¹³, se dit la malheureuse Armance (A-71).

Confronté à une situation semblable lorsqu'il se voit obligé d'admettre que le sentiment qu'il éprouvait pour sa cousine, loin d'être une simple et pure

13. Souligné dans le texte.

amitié, se révèle être de l'amour, Octave entend, lui aussi, la voix du devoir. Cette voix lui prescrit de fuir cet amour qui le rend honteux et méprisable à ses propres yeux puisqu'il implique la rupture des serments qu'il s'était faits de ne jamais aimer¹⁴.

Rien n'est dit cependant quant à l'origine de ces serments et devant ces silences du texte l'on sent poindre quelque chose qui relève de l'imaginaire, du fantasme. Mise en scène plus ou moins déguisée d'un désir, le fantasme permet au sujet d'aspirer à la jouissance tout en lui servant de barrière pour que celle-ci ne soit jamais atteinte, le propre du fantasme consistant à poursuivre la jouissance mais en la ratant. Le fantasme mis en scène dans le roman pourrait ainsi se lire comme « Je ne dois pas aimer » qui laisse sous-entendre également « Je ne dois pas être aimé », le sujet de la phrase étant bien entendu Octave et l'objet, objet (a), la Mère, image de la jouissance. Le discours du devoir intervient dans le texte précisément là où sujet et objet semblent sur le point d'être conjoints soit lorsque Octave s'avoue son amour pour Armance. Celui-ci prend alors véritablement valeur d'impératif surmoïque surgissant de la place du Père laissée vacante par l'axiologisation dys-

14. « [...] ce qui est admirable, c'est que notre philosophe n'eut pas la moindre idée qu'il aimait Armance d'amour. Il s'était fait les serments les plus forts contre cette passion, et comme il manquait de pénétration et non pas de caractère, il eût probablement tenu ses serments » (A-75).

phorique de la figure paternelle, répétant ainsi la fonction symbolique de la castration.

Car dans ce discours du devoir, il y a véritablement figuration d'un simulacre de surmoi dont la fonction principale, celle d'interdire, côtoie paradoxalement une injonction de jouir. C'est d'ailleurs ce que rappelle Marie-Christine Laznik-Penot lorsqu'elle écrit que la

double figure du surmoi [...] d'être celui qui interdit et punit, tout en étant celui qui ordonne la jouissance, semble consistante avec sa [celle de Lacan] conception de la jouissance comme directement articulée à l'interdit (Laznik-Penot, 1990 : 70).

Ce serait donc en quelque sorte par l'entremise du discours du devoir que la quête de la jouissance parfaite et de la retrouvaille de la Chose serait constamment relancée et tout à la fois punie et retardée, celui-ci servant d'étayage à la fonction castratrice qui permet la poursuite du désir.

Les moments où l'amour et le devoir occupent tout l'espace diégétique sont également ceux où la tensivité du texte atteint son paroxysme. Il convient en effet dans une analyse qui utilise le concept de jouissance de tenir compte de la modulation tensivité du texte¹⁵ puisque la jouissance « est un mot

15. Seule la tensivité du contenu a fait l'objet de l'analyse. L'examen de la tensivité de l'expression est encore à faire et pourra très certainement apporter de précieux renseignements.

pour dire l'expérience d'éprouver une tension intolérable, mélange d'ivresse et d'étrangeté. La jouissance est l'état énergétique que nous vivons dans des circonstances limites, dans des situations de rupture, au moment où l'on est à même de franchir un cap, d'assumer un défi, d'affronter une crise exceptionnelle, parfois douloureuse » (Nasio, 1994 : 55-56). Suivant cette définition, un état tensif serait caractéristique de la manifestation de la jouissance. Soumis à une forte modulation tensive, le texte atteint sa tension maximale précisément lorsque la conjonction avec l'objet d'amour métonymique (Armanche) pourrait être réalisée.

Suivant la ligne ascendante du *crescendo*, le texte met d'abord en place ce que l'on pourrait appeler le degré zéro de la tensivité :

Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir [...] on l'avait toujours vu se soumettre sans balancer à ce qui lui semblait prescrit par le devoir ; mais on eût dit que si le devoir n'avait élevé la voix, il n'y eût pas eu chez lui de motif pour agir (A-29-30).

La tensivité augmente progressivement au fur et à mesure que les premiers soubresauts de l'amour se font sentir¹⁶ pour atteindre sa pointe ultime, véri-

16. Il est à noter la fermeté avec laquelle le personnage d'Octave s'emploie à nommer amitié l'inclination qu'il ressent pour sa cousine. Cela n'est pas sans rappeler le phénomène de dénégation, « ce procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici

table fracture dans le texte, lorsque aux prises avec son amour pour Armance et les impératifs surmoïques du devoir Octave bascule dans le désespoir.

J'aime, se dit-il d'une voix étouffée ! moi aimer ! grand Dieu ! et le cœur serré, la gorge contractée, les yeux fixes et levés au ciel, il resta immobile comme frappé d'horreur [...] L'aveu qu'il se faisait bien nettement et sans trouver aucun moyen de le nier, fut suivi de transports de rage et de cris de fureur inarticulés. La douleur morale ne peut aller plus loin (A-113-114).

Il est à noter l'irruption du somatique à la surface du discours¹⁷, manifestation émotive qui donne la parole au corps et qui, comme nous le verrons sous peu, est caractéristique de la jouissance. Puis, après cette gradation vers le sommet tensif et la crise morale, s'amorce un mouvement de détensivité en *decrecendo* jusqu'au moment ultime de la mort du héros.

[...] un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée. Au point du jour, on le trouva sans mouvement sur le pont, couché sur quelques cordages. le sourire était sur ses lèvres, et sa rare beauté frappa jusqu'aux matelots chargés de l'ensevelir (A-189).

refoulé, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne » (Laplanche et Pontalis, 1992 : 112).

17. Au sujet de la tensivité et de l'émotion, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Greimas et Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*.

Le troisième mode d'inscription de la jouissance auquel nous nous intéresserons serait « l'impossible dire¹⁸ ». Il y a dans *Armance* une rhétorique du non-dit ou, pour être plus précis, du non-vouloir-dire. On peut effectivement remarquer un défaut du dire dans le roman qui se manifeste d'abord par un refus de dénomination (Octave refuse de nommer amour le sentiment qu'il ressent pour Armance) puis prend véritablement forme à travers la figure du secret : un secret qui n'ose s'avouer sinon par quelques bribes énigmatiques.

[...] *j'ai un secret affreux que jamais je n'ai confié à personne, ce secret va vous expliquer mes fatales bizarreries* (A-174).

[...] *mais quel est l'homme qui t'adore ? c'est un monstre* (A-175).

Plusieurs lettres écrites de ce ton d'angélique bonté avaient presque déterminé Octave à confier par écrit à son amie [Armance] le secret qu'il lui devait ; mais la honte, l'embarras d'écrire une telle lettre le retenait encore (A-178).

À travers la figure du secret, la défaillance du dire prend véritablement valeur d'indicible. Quelque chose en effet est là qui refuse d'être parolisé. Quelque chose qui serait lié à l'interdit (inter-dit, comme l'écrit Lacan pour rappeler que la jouissance est faite de l'étoffe du langage). Le dire, la

18. Expression empruntée à Maryline Lukacher. Voir son article intitulé « L'impossible dire dans le texte stendhalien ».

parole, permettent de filtrer la jouissance ; ils l'évoquent mais en la déplaçant et en la manquant ce qui permet de la sortir du corps. « La jouissance est ainsi transplantée, exilée du corps vers le langage. [...] C'est de cette patrie que la jouissance doit prendre le chemin de l'exil et s'en aller habiter dans le discours et s'y récupérer » (Braunstein, 1992 : 164). La parole consiste donc en un processus de transformation de la jouissance du corps en dire qui permet d'abaisser la tension, caractéristique de la jouissance¹⁹. Par conséquent, le défaut du dire a pour effet d'emprisonner la jouissance dans le corps et son intensité finit par le briser en le plongeant dans le réel. « Et si la parole ne se dit pas ? C'est le blocage du sujet quand il n'y a plus de signifiant. Le parlant devient muet et, à sa place, apparaît le symptôme qui est la réversion du discours à la jouissance, une jouissance ignorée et déniée » (Braunstein, 1992 : 167).

Comme le rappelle J. D. Nasio, « quand la jouissance domine, les mots disparaissent et l'action prime » (Nasio, 1994 : 58). Ainsi, faute de pouvoir être dite, la jouissance se fait parole par le corps, par l'action, voire le passage à l'acte. Le suicide du héros à la fin du roman prend alors toute sa signification. Passage à l'acte par excellence, le suicide,

19. Le mot d'esprit est un bon exemple d'un processus de la parole qui, pour abaisser la jouissance, la transforme en dire.

en plus de laisser la jouissance submerger le corps, permet le retour vers la « pureté mutique du Non-être » (Kaufmann, 1993 : 194) où le sujet, sans plus de mots, retrouve la Chose. La mort, écrit M. Lukacher, libère la parole de tous les interdits dont elle s'était constituée (Lukacher, 1988-1989 : 283). L'état final du roman réalise donc l'état initialement recherché c'est-à-dire la jonction avec la Chose. Le mariage entre Octave et sa cousine (figure métonymique de la Mère) et la mort du héros prennent valeur de symbole de la réussite de l'union et de l'aphanisis du sujet dans le gouffre de l'Autre, la pulsion de mort au service de la jouissance ayant triomphé.

Au terme de ce parcours, que s'agit-il de retenir de notre lecture du premier roman de Stendhal ? D'abord qu'il met en place une structure actantielle dans laquelle la quête doit se lire comme un désir. Ce désir, ayant pour objet la Mère, relève de l'interdit et de la jouissance qu'il laisse supposer.

Ainsi, après avoir rapidement examiné les liens qu'entretiennent la jouissance et l'interdit, nous avons montré comment, dans le texte, la relation entre le personnage d'Octave et celui de sa mère, Mme de Malivert, ressemble, sous plusieurs aspects, à la relation fusionnelle mère-enfant qui caractérise la position du sujet dans la dialectique de l'être et dans laquelle le sujet tend à se faire le désir de la mère, à se fondre en elle en maintenant une indistinction subjective et en imaginant une possible jouissance absolue en son sein. Il a de

plus été établi que le personnage d'Armance, en tant que figure métonymique de la Mère, participait, dans la trame événementielle, à l'atteinte de la jouissance parfaite dans la retrouvaille de la Chose. Puis, il a été question du discours du devoir comme substitut signifiant de la fonction paternelle défaillante. Celui-ci, émanant de la place du Père, prend véritablement figure de surmoi dans sa double fonction d'interdire et d'ordonner la jouissance, étayant ainsi la fonction castratrice qui relance le désir vers l'atteinte de la jouissance. Finalement, l'impossible dire à la base du discours d'Octave est venu clore notre repérage de la jouissance, en insistant sur les effets somatiques à la surface du discours en tant que manifestation de la jouissance produite par le défaut de la parole, le suicide du héros prenant figure ultime de la jouissance non dite qui s'empare du corps.

« Mais l'amour seul suffit pour tout expliquer », écrivait Stendhal à propos du sujet d'*Armance* et à l'amour il a voulu donner le visage de l'impuissance²⁰. Mais qu'est-ce que l'impuissance sinon un symptôme qui surgit du Réel ? L'impuissance ne serait-elle que le nom donné à cet impossible de l'amour incestueux que construit le texte ? C'est du moins l'avis de Maryline Lukacher qui écrit « [qu'en] étant le corps interdit par la loi (le Père), Octave

20. Certains, dont André Gide, ont même parlé d'homosexualité pour expliquer le personnage d'Octave.

impuissant peut se permettre de désirer la mère ou tout substitut maternel » (Lukacher, 1988-1989 : 278).

Il s'agirait donc de retenir, en dernier lieu, ce que la construction du roman laisse entendre de l'amour. L'on sait que la place faite à la thématique de l'amour et de la passion dans le corpus stendhalien est plus que considérable, elle englobe véritablement toute l'œuvre. Bien qu'il ne s'agisse pas dans tous les romans d'amour de transgression, d'amour interdit (quoique l'amour chez Stendhal ait toujours quelque parfum incestueux), il n'empêche que les textes stendhaliens mettent toujours en scène des héros aux prises avec un amour impossible. Loin de nous l'idée d'en vouloir chercher les raisons dans la vie de l'auteur, beaucoup ont déjà tenté l'expérience, nous voudrions plutôt, pour conclure notre analyse, insister sur le fait que l'amour, dans les romans stendhaliens, possède toutes les caractéristiques de l'insupportable du Réel, Réel que la mère peut incarner et qui ne cesse de réapparaître au fil des pages.

Ce que laisse entendre *Armance* de l'amour, c'est qu'il est une passion honteuse qui se soutient par des affects négatifs et plonge dans l'horreur celui qui aime. « J'aime, se dit-il d'une voix étouffée ! moi aimer ! grand Dieu ! et le cœur serré, la gorge contractée, les yeux fixes et levés au ciel, il resta immobile comme frappé d'horreur » (A-113-114). L'amour relève véritablement de l'abject car, tout comme dans l'abjection, il y a dans l'amour

stendhalien « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva, 1980 : 9). Cependant, cet impossible, cet insupportable, tout en étant rejeté (on remarque en effet dans la construction du roman que tout est mis en œuvre pour que l'amour ne soit pas consommé : discours du devoir, serments contre l'amour, secret...²¹) est aussi ardemment désiré comme atteinte ultime de la jouissance, *Armance* jouant ainsi jusqu'au bout la carte de l'ambivalence.

21. Le discours du devoir, les serments contre l'amour et la figure du secret ne sont que quelques-uns des moyens utilisés dans le roman pour contrer l'amour. Il faut aussi compter la blessure d'Octave qui lui fait frôler la mort et la fausse lettre dont se sert le Commandeur pour brouiller les amants et dont nous n'avons pas fait mention dans l'analyse.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAUSTEIN, Nestor (1992), *La jouissance. Un concept lacanien*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Point Hors Ligne ».)
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l'homme ».)
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- FELMAN, Shoshana (1971), *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, José Corti.
- GENETTE, Gérard (1969), « Stendhal » dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GREIMAS, A. J., (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J., et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil.
- KAUFMANN, Pierre (dir.) (1993), *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- LACAN, Jacques (1971), « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- LACAN, Jacques (1986), *Le Séminaire livre VII : l'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Le Champ freudien ».)

JOUISSANCE ET INTERDIT : LA *CHOSE D'ARMANCE*

- LAPLANCHE, J., et J.-B. PONTALIS (1992), dans Daniel LAGACHE (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAZNIK-PENOT, Marie-Christine (1990), « La mise en place du concept de jouissance chez Lacan », *Revue française de psychanalyse*, t. LIV, janvier-février.
- LUKACHER, Maryline (1989), « L'impossible dire dans le texte stendhalien », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n^{os} 3-4 (spring-summer), p. 276-289.
- NASIO, J. D. (1994), *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot. (Coll. « Petite bibliothèque Payot ».)
- ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- STENDHAL (1952), *Armance dans Romans et nouvelles*, t. I, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

Valérie St-Martin

LE NARCISSISME DE MORT

DANS « ABDICATIONS »

D'ÉMIL MICHEL CIORAN

Tous, *tant que nous sommes*, nous ne sommes pas ce que nous paraissions être d'après les seuls états dont nous ayons conscience et pour lesquels nous ayons des mots [...]; nous nous *méconnaissons* [...], nous tirons des conclusions d'après une matière où les exceptions l'emportent sur la règle, nous nous trompons en lisant ce grimoire de notre moi, clair en apparence. Cependant, l'opinion que nous avons de nous-mêmes, cette opinion que nous nous sommes formée par cette voie erronée, ce que l'on appelle le « moi », travaille dès lors à former notre caractère et notre destinée.

NIETZSCHE,
Œuvres.

Oscillant entre le lyrisme et l'hystérie de son scripteur, le *Précis de décomposition* dévide les paragraphes d'une grammaire du vide. D'une saute d'humeur à l'autre, un Cioran rageur place le

lecteur devant le dilemme suivant : vivre et mourir dans la dignité que confère la lucidité ou dans la vulgarité du mensonge unanime. Or l'essayiste se qualifie lui-même de penseur d'occasion, admettant par là que, malgré ses efforts, il ne réussit que par intermittences à s'arracher à la trivialité du délire collectif. Question de se prémunir contre de trop éventuelles rechutes, il développe une esthétique qui s'apparente à une hygiène mentale. Il s'agit en fait d'une série d'exercices de négation¹ destinés à déraciner l'inepugnable attachement de l'être humain à la vie, ainsi qu'à l'arracher une fois pour toutes à la fascination de lui-même. Mais cet hypnotisme qui conforte l'hominidé dans ses entreprises semble inextirpable, semblable en cela à la tige de seigle dont le poète Pierre Morency rapporte qu'en voulant en mesurer la partie souterraine, on avait dû déterrer près de « trois cents kilomètres de racines et près de sept mille cinq cents kilomètres de radicelles » (1989 : 77-78).

Tel un Narcisse convalescent se rappelant l'oracle de Tirésias², l'énonciateur esquisse un « Art de Pourrir » (1949 : 223³) à travers les trente-quatre

1. Mentionnons que le *Précis de décomposition* portait initialement le titre *Exercices négatifs*.

2. Dans la version du mythe proposée par Ovide, l'oracle affirme que Narcisse ne vivra vieux que s'il ne se regarde pas.

3. Dorénavant, les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention P- suivie du numéro de la page.

fragments formant la dernière partie de l'essai, intitulée « Abdications » : cela suppose d'une part une autothanatologie par laquelle il recense les effets de la mort à partir de l'expérience de sa propre décrépitude, et d'autre part une autopsie sociale qui permettra de disséquer l'ordre établi.

Le commentateur, pour sa part, dans la mesure où il adopte une attitude critique teintée du scepticisme nihiliste caractéristique du *Précis de décomposition*, considère l'œuvre de la même manière que le moraliste regarde le monde et le moi, c'est-à-dire comme un entrelacs d'artifices et de procédés retors dont il s'agit de ne pas rester dupe. Dès lors, la suspicion et un certain goût pour la déconstruction se partagent la vedette sur le panneau-réclame des vertus cardinales d'une telle approche analytique.

Mais encore plus déterminant s'avère le recours à quelques concepts théoriques relevant principalement de la psychanalyse lacanienne (Lacan, 1966), et aussi de certaines remarques métapsychologiques d'André Green (1983)⁴. La problématique posée dans ces pages s'articulera pour

4. Tout à fait consciente des divergences qui apparaissent dans les théories de Jacques Lacan et d'André Green, l'un abordant le narcissisme d'un point de vue structural et l'autre à partir de la dernière théorie des pulsions introduite par Freud dans son essai *Au-delà du principe de plaisir*, je me permets tout de même de puiser à ces deux sources complémentaires.

l'essentiel autour des notions de narcissisme et de pulsion de mort. Le repérage des isotopies et l'examen de la construction du texte des « Abdications » (macro-structure, syntaxe, rhétorique, mode d'argumentation, embrayeurs) permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle le discours, tant au niveau sémantique que formel, est ciselé par une structure spéculaire et organisé en fonction des modalités spécifiques du narcissisme de mort.

Par ailleurs, en dehors des différents outils méthodologiques et théoriques qui seront présentés dans les deux premières parties de l'analyse, deux interrogations ont dirigé mon investigation (dans les troisième et quatrième parties) : que se passe-t-il dans le texte lorsque l'énonciateur parle de lui-même ? Et qu'arrive-t-il quand il tient un discours sur l'autre à partir d'une position d'observateur soi-disant neutre ?

PROLÉGOMÈNES À UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DE L'ESSAI

La duplicité du texte représente le préalable le plus fondamental devant servir de houlette pour assurer la bonne marche méthodologique de l'analyse. Delia Sepetian-Vasiliu dira : « La psychanalyse intercale entre le sens apparent et le sens latent une intention de déformation-dissimulation qu'elle s'évertue [...] à prêter aussi au langage littéraire » (1985 : 53). L'œuvre est sournoisement travaillée par une instance de censure, l'énonciateur-prestidigitateur déployant au fil du spectacle de

l'écriture un art consommé de la feinte, provoquant par là même un gauchissement du procès de communication qui se déroule dans tout essai. Le discours se présente dès lors au destinataire comme une anamorphose, image déformée qui lui est renvoyée par un miroir courbe, celui du destinataire.

Les concepts lacaniens de fente et de refente permettent d'aller un peu plus loin en ce sens. Le langage représente un moteur important du développement de l'enfant en bas âge en le propulsant de la première aliénation, celle rattachée à la préformation de la fonction du « Je » lors du stade du miroir⁵, à une mutilation qui accompagne son entrée dans l'ordre symbolique. L'acquisition de la parole se veut synonyme d'une distanciation et d'une socialisation. Le langage s'imisce comme un intrus dans la relation duelle de la mère à l'enfant et provoque la rupture de leur symbiose initiale. Leur commerce sera désormais tributaire de l'arbitraire du signe qui les dépasse et les détermine tous deux. Ce faisant, le sujet est arraché à son intimité pour se diluer dans la dimension transindividuelle de la parole.

Or, comme l'explique Jean-Baptiste Fagès (1971 : 34-36), le langage fait office de labyrinthe dans lequel le sujet, en s'y engageant par mimétisme, perd sa propre piste. C'est le moment de la *Spaltung* où discours conscient et inconscient

5. Je reviendrai plus loin sur l'importante question du stade du miroir.

voient s'ériger entre eux une barrière qui va toujours en s'opacifiant, jusqu'à les rendre presque totalement ignorants l'un de l'autre, moment donc où s'instaure une division radicale entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Et cette fente rend l'individu vulnérable à une rechute dans l'ordre imaginaire, c'est-à-dire à la refente. La méconnaissance de lui-même qui l'affecte de façon primordiale le prive d'un garde-fou qui l'empêcherait de se précipiter dans le gouffre des identifications imaginaires. Expulsé de l'ordre symbolique tout en y étant représenté, il s'assimile aux titres, aux rôles et au prénom qui lui ont été attribués avant même sa naissance.

Le « Je » de l'énoncé qui se fige, en effet, dans l'ordre du discours, tend à occulter de plus en plus le sujet du désir. Par cette occultation va se constituer à proprement parler, une objectivation imaginaire du sujet qui n'a d'autre issue que de s'identifier de plus en plus aux « tenants-lieu » qui le représentent dans son discours. [...] Les multiples « tenants-lieu » dans lesquels le sujet se perd tendent à se condenser en une représentation imaginaire qui deviendra la seule que le sujet pourra désormais se donner à lui-même, la seule à travers laquelle il lui sera donné de s'appréhender. Cette objectivation imaginaire du sujet à son propre endroit est le Moi (Dor, 1985 : 155).

Ainsi pourrait-on décrire l'état psychique de l'individu en disant, à l'instar d'Arthur Schopenhauer, que « son centre de gravité tombe hors de lui » (1985 : 24).

Dans l'essai, le « je » de l'énoncé, qui désigne l'énonciateur autant qu'il le masque, apparaît donc éminemment suspect, voire mensonger, puisque le discours se fixe nécessairement en surface, opérant sous la férule de l'ordre imaginaire. On doit donc considérer, d'une part, les énoncés des « Abdications » comme des énigmes dont le décryptage peut être entrepris à l'aide de quelques indices épars, dénégations et effets de censure notamment, par lesquels le sujet désirant « insiste » dans le discours conscient. D'autre part, il faut également reconnaître que les rapports qui se nouent entre énonciateur et énonciataire, destinataire et destinataire, se déploient essentiellement, dans le cadre fictionnel, selon l'axe imaginaire a-a' du schéma L, c'est-à-dire que cette communication s'établit toujours entre deux moi qui se jaugent à travers une relation duelle marquée par des manœuvres de séduction ou d'agression ou des deux à la fois.

En outre, manipulation et jeux de cache-cache réapparaissent dans les propos de l'énonciateur lorsqu'il exprime ce qu'il désire ou ce qu'il pense être. Cet étalage constitue avant tout un déploiement de masques destinés à se dissimuler à soi-même et aux autres. Dans les aveux-désaveux suscités par une instance de censure toujours en alerte se manifestent les fantasmes de toute-puissance et d'immortalité typiques du stade du miroir. Ainsi, le reflet du locuteur que nous apercevons dans la glace de son discours ressemble fort à celui de

Narcisse se contemplant dans le Céphise : une image qu'aucune ombre n'accompagne.

PRÉSUPPOSÉS THÉORIQUES

Pour ne pas devenir la victime d'un mirage, le critique doit faire appel à quelques présupposés théoriques afin d'examiner plus avant la question du narcissisme de mort. Mentionnons en premier lieu que la figure de Narcisse s'est imposée d'abord à Sigmund Freud : il en fait état pour la première fois en 1914 dans son essai *Pour introduire le narcissisme*. Il explique ce nouveau concept grâce à la métaphore de l'animalcule protoplasmique.

Vous connaissez ces êtres vivants élémentaires composés d'une boule de substance protoplasmique à peine différenciée. Ces êtres émettent des prolongements, appelés pseudopodes, dans lesquels ils font écouler leur substance vitale. Mais ils peuvent également retirer ces prolongements et se rouler de nouveau en boule. Or, nous assimilons l'émission des prolongements à l'émanation de la libido vers les objets, sa principale masse pouvant rester dans le moi, et nous admettons que dans des circonstances normales la libido du moi se transforme facilement en libido objective, celle-ci pouvant d'ailleurs retourner au moi (1922 : 393).

Quant à la pulsion de mort, son entrée en 1919 dans la métapsychologie freudienne, avec l'article « Au-delà du principe de plaisir », représente un dernier remaniement théorique, un « ultime séisme » (Assoun, 1982 : 215). Il entraîne en effet

une redéfinition de la structure du conflit pulsionnel. Après avoir observé dans la clinique la permanence du phénomène de la compulsion de répétition par laquelle l'individu tire un plaisir paradoxal à réitérer continuellement une situation pénible, Freud affirme l'existence de la pulsion de mort définie comme une poussée interne de l'appareil instinctuel vers l'anéantissement, « une tendance à retourner à un point de réduction complète de la tension, à un état en quelque sorte anorganique » (Assoun, 1982 : 215-216). La quête d'un abaissement de l'excitation à un seuil minimal caractériserait donc l'organisation pulsionnelle : « toute la vie instinctive tendrait à ramener l'être vivant à la mort » (Freud, 1920 : 49). Éros, regroupant les pulsions de vie pour le plus grand accomplissement de l'espèce et de l'individu, se heurtera désormais à Thanatos.

Partant de là, André Green (1983) constate que Freud, après l'introduction de la seconde théorie des pulsions, a négligé de délimiter le concept de narcissisme selon les nouveaux paramètres qui mettent à l'avant-scène la pulsion de mort. Dès lors, il va chercher à élucider les articulations qui conjoignent ces deux notions en posant l'hypothèse que le narcissisme primaire est tributaire de l'ensemble de l'appareil instinctuel. Par cette formule heureuse : « Narcisse Janus est mimétique de la vie comme de la mort » (1983 : 23), il postule « l'existence d'un narcissisme négatif, double sombre de l'Éros unitaire du narcissisme positif, tout

investissement d'objet, comme du Moi, impliquant son double inversé qui vise à un retour régressif au point zéro » (1983 : 38).

Quant à la théorie lacanienne, elle aborde le narcissisme primaire dans une perspective différente. Pendant le stade du miroir, le moi narcissique émerge du morcellement. Mais c'est par la voie d'une identification imaginaire, à savoir « la transformation produite chez le sujet quand il assume une image » (Lacan, 1966a : 90), que le moi s'éprouve comme objet d'amour et entretient l'illusion de son achèvement unitaire, totalité factice qu'il module selon ces trois harmonies : toute-puissance, autosuffisance, immortalité. Dans *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Lacan décrit le spectacle jubilatoire d'un nourrisson qui conquiert peu à peu son identité en s'observant dans le miroir. Lorsque le petit humain se reconnaît pleinement en cet autre qui le dévisage, un rapport érotique de l'*infans* à son vis-à-vis de verre s'instaure, un « nœud de servitude imaginaire » (1966a : 97) comportant une fonction structurante aussi bien qu'une « destination aliénante » (1966a : 91). Car cette *Gestalt* unit définitivement le « je » à la statue où il se projette, le moi en pleine fossilisation n'étant plus dès lors qu'une armure assumée dont la carapace est moulée selon les contours de l'image figée du miroir, qui lui demeure extérieure, symétrique et inversée.

Les fantasmes du morcellement font alors place à ceux du Narcisse. Idéalisant sa personne, il s'ima-

gine unique, omnipotent par le corps et par l'esprit. Parvenu à l'âge adulte, se voulant parfaitement autonome dans la superbe dont il se drape, le narcissique prétend à ce que tous dépendent de lui sans que son autonomie en soit pour autant affectée. Démenti fantasmatique, il se sent un pouvoir despotique. Il se suppose, à son insu, maître du temps et de la mort. Sa relation imaginaire à la réalité passe d'ailleurs par une surestimation des pouvoirs intellectuels et spirituels du moi, surestimation ayant pour corollaire un mépris pour ses semblables, à la manière du Schopenhauer des *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* qui s'écriait : « La solitude offre à l'homme intellectuellement haut placé un double avantage : le premier, d'être avec soi-même, et le second de n'être pas avec les autres » (1985 : 106). Cette attitude consacre par contrecoup la logique d'un repli sur le monde intérieur, l'isolement solitaire se voyant préféré à l'engagement social. Le désinvestissement et la recherche de l'indifférence forment le noyau d'adhérence spirituel. Ainsi, la recherche active du néant représente un des repères importants sur la carte du narcissisme négatif, ce qui se solde par un sentiment chronique du vide. De même, la capacité à esquiver aussi bien le plaisir que le déplaisir en les dépassant tous deux jalonne cet itinéraire psychologique. Cette anorexie de vivre est décrite par André Green à l'aide d'un concept théorique qu'il a lui-même forgé : le Neutre. Selon lui, « tel est le vrai sens de l'*Au-delà du principe du plaisir*. La

métaphore du retour à la matière inanimée est plus forte qu'on le croit, car cette pétrification du Moi vise l'anesthésie et l'inertie dans la mort psychique » (Green, 1983 : 23).

LE DISCOURS DU « JE »

Dans la fureur désespérée de ces pages, [...] on chercherait en pure perte un soupçon de modestie.

Émil Michel CIORAN,
Précis de décomposition, p. 210.

Cioran dissémine à travers toute sa production artistique les commentaires sur les classiques de la littérature européenne. Cependant, les incursions régulières de l'essayiste dans le territoire de la métatextualité sont plus propres à éclairer les articulations de ses propres écrits que celles des textes qu'il aborde. Elles représentent toujours, suivant en cela une loi qui ne souffre pas d'exception, d'ingénieuses mises en abyme de son projet d'écriture. Aussi, lorsque le locuteur des « Abdications » dresse le portrait de Nietzsche dans le fragment intitulé *Vérités de tempérament*, il parle davantage, et surtout, du caractère de son entreprise littéraire.

Imprégnées de subjectivité, l'on perçoit un moi derrière chacune d'elles [les vérités de tempérament] : tout devient confession : un cri de chair se trouve à l'origine de l'interjection la plus anodine ; même une théorie d'apparence impersonnelle ne sert qu'à trahir son auteur, ses secrets, ses souffrances : point d'universalité qui ne

soit son masque : jusqu'à la logique, tout lui est prétexte à autobiographie ; son « moi » a infesté les idées, son angoisse s'est convertie en critère, en unique réalité (P-245).

Voilà un passage éclairant au regard de nos considérations présentes. Il indique qu'il convient d'aborder l'ensemble du discours comme symptomatique du moi, c'est-à-dire comme le lieu par excellence où le locuteur construit ses mythologies personnelles, mythes qui s'imposent en toute vraisemblance au destinataire grâce aux effets de séduction ou d'agression que crée une rhétorique particulièrement habile.

On sait que le narcissisme constitue un refuge inexpugnable, qu'il tend à générer des formes closes. Le *Précis de décomposition*, dans sa macrostructure, articule justement un discours en archipel, c'est-à-dire une série de textes présentés dans l'indépendance de pièces détachées. Chaque fragment se donne à lire comme un monde en soi, complet et autonome. C'est pourquoi on peut parcourir le livre à rebours, ou seulement en partie, sans que cette lecture anarchique parvienne à interférer dans l'appréhension du sens global. La segmentation du texte est néanmoins surmontée par l'établissement de thèmes obsessionnels qui constituent un système, redonnant à l'essai une unité au niveau sémantique. Et on constate rapidement que ce sont les fantasmes intrinsèques au narcissisme négatif qui affleurent indéfiniment à la surface du discours.

Ainsi, dans « Abdications » défile une série d'enclaves textuelles où s'opère un brouillage systématique de l'énonciation, laquelle hésite sans cesse entre les différents embrayeurs (entre le « je », le « il », le « on », le « nous » et le « vous »), et ce même si on a l'impression, de prime abord, que le locuteur affiche une réelle transparence dans ses propos. De fait, les nombreuses combinaisons du système des personnes semblent dénoncer en la figure de l'énonciateur un être de fuite lancé vainement à la poursuite de son identité : « étant *plusieurs*, il ne peut *se* choisir » (P-247).

Les énoncés endossés directement (dans neuf fragments) ou indirectement (dans trois fragments) par l'énonciateur, tramant peu à peu le discours qu'il tient sur lui-même, sont rédigés de manière à en mettre plein la vue au lecteur. Ils formulent en effet les stéréotypes qui définissent l'identité fictive et aliénée de notre locuteur, identité derrière laquelle se camoufle le sujet de l'énonciation. Pas étonnant dès lors que le texte nous fasse voir le scripteur sous un double jour : dans le discours au « je », il affiche par ses confidences un profil idéalisé de mort-vivant, alors que dans les trois fragments où le statut de l'énonciation demeure ambivalent, soit « Théorie de la bonté », « Le corrupteur » et « Fluctuations de la volonté », il laisse apparaître la face antinomique du moi mégalomaniaque.

Le monologue narcissique du locuteur constitue un défilé dans lequel le lecteur s'insinue, et qui débouche au centre d'une arène intérieure où pul-

sions de vie et pulsions de mort s'affrontent. En effet, il semble bien que le combat intime décrit par Freud répercute ses échos jusque dans l'âme de papier de notre énonciateur, occupant le carrefour névralgique de ses perplexités.

Et quels secrets éventa-t-il, lui qui se sent comme un vivant qui « ferait de l'esbroufe dans un cercueil » (P-242) ? Il révèle le nom de ses héros de jeunesse, les Gérard de Nerval, Henri de Kleist, Otto Weininger, tous suicidés avant la trentaine, alors qu'à dix-sept ans, atterré par l'insomnie, errant dans les rues de Sibiu, il perdait pas à pas le « préjugé de la vie » (P-251) pour adhérer finalement à une « discipline de l'atonie » (dans le onzième fragment). Sous l'emprise du narcissisme de mort, le locuteur aspire au Neutre : il envie les « hivers de l'ours » (P-226), cherche à « égal[er] les morts » (P-241). Mais puisque la quête d'une extinction complète des excitations ne demeure que l'asymptote d'un anéantissement définitif, le locuteur ne parvient qu'à « [s']embrouiller aux funérailles de [s]es désirs » (P-226), aspirant « en vain aux séductions de la tombe » (P-250-251). C'est sous les traits d'un anachorète déambulant dans le désert de la vie, mais continuellement tenaillé par d'intempérantes soifs, que le locuteur se présente. Il ébauche le tracé de son échec à en finir pour de bon, démultipliant le nombre de ses abdications devant la tentation de l'existence, affirmant pourtant, malgré tout, n'être encore « que par la volonté de n'être plus » (P-250).

Cependant, une telle dialectique discursive, qui évolue ou régresse au gré des écartèlements pulsionnels de l'énonciateur, est gagnée pernicieusement par les fantasmes de toute-puissance relatifs au narcissisme primaire. Le discours au « je » vacille insensiblement de la confession à l'exhortation, de l'opinion à l'oracle. Paradoxalement, alors que le locuteur fustige les philosophes et les théologiens qui émaillent leurs écrits de majuscules pour convaincre de leur « Vérité » (P-233), il en introduit lui-même un grand nombre dans son texte : il bâtit un temple à la Ruine (P-221), une œuvre où le Doute officie, où la mort s'élève au rang de Divinité (P-226-227). Il se pose comme profès d'une nouvelle religion, « l'Ordre de l'impossible salut » (P-230) et ses diatribes vont aller jusqu'à travestir le discours d'autorité de l'Église : « Hors du suicide, point de salut » (P-232). Ce ton doctrinaire trahit déjà un désir de puissance larvé que l'énonciateur tente en vain de mettre en sourdine.

Par ailleurs, si on se tourne vers le locuteur anonyme des sixième et neuvième fragments des « Abdications », on s'aperçoit qu'à la faveur d'un brouillage de l'énonciation, le scripteur se dresse sous les traits d'un démiurge des ténèbres. Ces deux enclaves textuelles divergent du discours direct au « je ». Elles se présentent plutôt sous la forme d'entrevues. On y assiste à un véritable dédoublement de l'énonciateur qui, réfugié dans son rôle d'*intervieweur*, s'arme ici de précautions afin que les propos de son vis-à-vis ne lui incombent

pas. Néanmoins, il semble s'adresser à son double intérieur, un moi idéal à qui est déléguée la parole et qui se vante d'être parvenu à vaincre les forces de la vie. Dans « Théorie de la bonté », son alter ego possède l'apathie de l'ange, tandis que le corrupteur demeure pour sa part complètement exempt de désirs. Quant au segment « Fluctuations de la volonté », on y retrouve la même résistance du locuteur à assumer la responsabilité de ce qui se dit dans le texte. L'énonciateur prend soin, en effet, de déléguer la parole à un personnage anonyme. On devine, derrière une diversion si opportune, une autre des stratégies de l'instance d'auto-censure à l'œuvre dans le texte. Car un écrit répond à la rhétorique du rêve, braquant ses phares sur les allégations et les aveux les moins compromettants, déplaçant l'attention du lecteur des véritables noyaux d'intensité.

Quand on scrute l'architectonique de « Fluctuations de la volonté », il semble que celle-ci résulte, dans ses tenants et ses aboutissants, de la structure psychique qui se met en place lors du stade du miroir. On recense dans ce fragment une fracture dont la fonction est pareille à celle d'un miroir concave, puisqu'elle divise le texte en deux parties symétriques, d'égales longueurs et dont les thèmes sont inversés ligne à ligne. Il s'agit de deux envolées lyriques, débitées par un « amateur de paroxysmes » (P-217) dont l'énonciateur se démarque, censure oblige, du sommet de sa position d'observateur neutre.

L'orateur interroge d'abord son auditeur : connaissez-vous comme moi ce sentiment familier de toute-puissance, quand la volonté devient une fournaise permettant de défier le destin, d'échapper à la gravité terrestre, quand, tel un Messie, il semble que le pouvoir de ressusciter les morts se soit condensé dans votre main ? Dans l'effervescence de la parole, le locuteur déploie un fantasme mégalomane et, atteint par la folie des grandeurs, se compare même à un nouveau Prométhée venu apporter l'étincelle du paradis aux créatures terrestres. Tous les signifiants clés du narcissisme primaire positif s'inscrivent dans cet élan verbal : divinisation et omnipotence du moi, messianisme, immortalité et jubilation devant l'assomption d'une image de soi idéale.

À cette flambée oratoire répond, lors du second élan lyrique du locuteur, une sorte de récitatif où le narcissisme négatif s'affiche cette fois en maître. Le moi tyrannique soumet la création à son empire destructeur, l'automne dominant à tout jamais les autres saisons, le cosmos entrant par son pouvoir dans une ère d'hibernation. Le narcissisme primaire se conjugue alors de manière fantasmatique à la pulsion de mort. On pourrait d'ailleurs facilement résumer le contenu des harangues de notre « amateur de paroxysmes » par ces deux énoncés inverses mais synonymiques : rien ne résiste à mes désirs, ou aucun de mes désirs ne me résiste. « Je » peut tout obtenir ou ne rien vouloir. Voilà la proclamation de force du moi qui s'abuse

lui-même lorsqu'il s'éprouve capable, dans ses fantasmes, de dominer l'univers ou encore de se maîtriser si parfaitement qu'il en échapperait à l'ordre naturel et culturel. Ainsi, « Fluctuations de la volonté » s'avère un texte qui réfléchit, à même sa structure, les deux facettes contradictoires du visage de Narcisse dont parlait André Green dans son ouvrage *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*.

Parvenu à ce tournant de l'analyse, peut-être sera-t-il possible d'appréhender une parcelle du sujet vrai de l'énonciation. Ce dernier surgit dans les phrases d'allure anodine qui font subitement une brèche dans l'uniformité des propos du « je » de l'énoncé. Cette trouée toujours rapidement colmatée apparaît d'autant plus significative au regard de la psychanalyse que le narcissique recherche toujours une cohésion maximale dans son discours, cohésion assurée par une syntaxe standardisée qui évite les écarts par rapport à la norme grammaticale. Et on retrouve justement peu de métataxes dans l'essai de Cioran – ces figures de style qui affectent la construction de la phrase par des omissions, des inversions ou des désarticulations –, de même qu'une absence complète de néologismes. Un tel conformisme lexical et syntaxique, comme l'explique André Green, vient du fait que « le sujet narcissique ne peut prendre le risque de délier son discours, comme si la seule déliaison du langage avait le pouvoir de détruire l'image du Moi hanté par le morcellement » (1983 : 68).

Aussi la vigilance du critique est-elle alertée lorsque le locuteur, dans « Fluctuations de la volonté », s'interrompt en plein milieu d'une tirade, soudainement réticent, et qu'il délaisse le « je » pour attribuer l'énoncé qui suit à tout un chacun : « Et chaque être me chuchote : "J'aimerais qu'un autre vécût ma vie, fût-il Dieu, fût-il limace" » (P-217). Dans le contexte, la mise à distance s'avère un trompe-l'œil, car la portée universelle du propos permet à l'énonciateur de se ménager un discret retour dans le discours. Véritable stratégie d'évitement, cette manœuvre énonciative révèle l'émergence du « je » de l'énonciation. La voix du sujet désirant, par cet aveu, surgit pour démasquer les prétentions du moi. Car si l'individu désire se conformer à l'image de l'autre idéal entrevu dans le miroir, il n'y parvient pourtant pas.

La mise à nu fugace du moi entouré de son cortège d'idéaux se réitère autre part, dans « Théorie de la bonté » et « Le corrupteur », lorsque le locuteur, se faisant une belle âme, se dénonce lui-même à son insu. C'est en effet par deux dénégations qu'il affirme d'une part sa bonté et son indifférence sans faille nées, dit-il, d'un défaut de vitalité : « je ne suis cause de souffrance pour personne. Inoffensif, sans avidité, et sans assez d'énergie ni d'indécence pour affronter les autres [...] » (P-217). D'autre part, le corrupteur ne se récrie pas quand son double interrogateur l'encense : « Aucun délire ne porte ton nom, aucun vice ne t'honore » (P-221). La parfaite évanescence

d'un moi idéal déjà « posthume à [lui]-même » (P-224) et au monde, son atonie de pierre, son indifférence minérale et sa lucidité omnisciente représentent les relents du stade du miroir, les avatars de l'identification primordiale.

Derrière l'enflure d'un discours du « je » qui se complaît dans les miasmes de la mort et valorise l'état catatonique chez l'être humain, derrière une méditation philosophique sur le vide, se profile de fait une angoisse autre que celle du néant. Freud ne considérerait-il pas l'anxiété métaphysique comme « un leurre, un masque derrière lequel l'homme s'abrite pour nier qu'il ne s'agit de rien d'autre que de l'angoisse de castration » (Green, 1983 : 256) ? De fait, dans le texte surgit momentanément la représentation d'un être castré et impuissant qui s'épuise à vouloir être, ou à tout le moins paraître, le Phallus mythique, que ce soit par l'impossible accomplissement de son désir ou par son extinction pure et simple.

En définitive, la castration détermine jusqu'au bout le jeu de l'écriture, car le manque viscéral se déplace sur le terrain du narcissisme moral, cet ascétisme professé par l'énonciateur et qui conduit au renoncement pulsionnel. Inévitablement dépendant de ses semblables comme des influx de sa chair, l'énonciateur ne réussira jamais à correspondre dans sa conduite à ses propres exigences de détachement total : emporté au gré d'impulsions conflictuelles, « aussi incompétent dans la vie que dans la mort » (P-251), condamné à se parjurer

jusqu'à la réduction de sa personne à l'état de squelette dépoli, c'est au réquisitoire des vaincus qu'il a recours dans le dernier fragment du *Précis de décomposition*. Il profère donc une ultime abdication au terme du parcours de l'essai : « Jusques à quand se redire à soi-même : "J'exècre cette vie que j'idolâtre" ? » (P-252). Car « la vie, [écrit Lacan], c'est cela – un détour, un détour obstiné, par lui-même transitoire et caduc, et dépourvu de signification [...] quand nous allons à la racine de cette vie, et derrière le drame du passage à l'existence, nous ne trouvons rien d'autre que la vie conjointe à la mort » (Lacan, 1955 : 271).

LE MORALISTE

L'énonciateur, fatigué de parler de lui et de ses défaites personnelles, se met, dans quelque vingt-deux fragments des « Abdications », à « vivre et mourir à la troisième personne... » (P-231). En effet, il y adopte la contenance d'un moraliste qui se penche, du haut de son perchoir énonciatif, sur ses semblables. C'est à un locuteur bien particulier que nous avons affaire, « mélange d'envol lyrique et de cynisme – exalté et glacial, diffus et incisif [...] observateur des mœurs sur lui-même » (P-228). L'auscultation de son propre organisme et de celui de la collectivité l'amène à poser un diagnostic sévère. En écoutant les bruits qui retentissent à l'intérieur du corps social, c'est le rôle d'un agonisant qu'il perçoit. « Tout se dissout sous [son] œil scrutateur » (P-228), tout devient objet cadavérique, le

moi comme le prochain. Et le moraliste qui « s'épuise dans un vis-à-vis de soi-même et des autres » (P-229) entre de plain-pied dans ce que Jacques Lacan appelle la relation duelle et conflictuelle.

L'objet, si on le regarde par la lorgnette du narcissisme négatif, représente en effet un fauteur d'excitations dont le narcissique se passerait bien, mais qui lui demeure pourtant nécessaire. Ce que le moi exige de l'autre, « c'est de n'être que ce qu'il consent à lui attribuer comme statut : témoin, image, reflet, point de fuite, en tout cas sans existence charnelle – un statut moins fantasmatique que fantomatique » (Green, 1983 : 67). Ainsi, l'autre occupe la position toute pragmatique d'un miroir dans lequel Narcisse se mire et dont il profite pour se faire admirer, car la répercussion ultime de l'assujettissement de l'enfant à son image spéculaire lors du stade du miroir subsiste dans le besoin fondamental d'être reconnu par ses semblables et « de se reconnaître soi-même en une forme quelconque » (Rifflet-Lemaire, 1977 : 276). Jacques Lacan explique, dans le troisième livre du *Séminaire* portant sur les psychoses, que

le moi humain, c'est l'autre, et qu'au départ le sujet est plus proche de la forme de l'autre que du surgissement de sa propre tendance. Il est à l'origine collection incohérente de désirs – c'est là le vrai sens de l'expression de corps morcelé – et la première synthèse de l'ego est essentiellement alter ego, elle est aliénée (1955-1956 : 50).

Ultérieurement, l'individu va reproduire dans ses rapports avec ses semblables cette même captation imaginaire du double, étant donné que pour lui « l'identité n'est pas un état, c'est une quête du Moi qui ne peut recevoir sa réponse réfléchie que par l'objet et la réalité qui la réfléchissent » (Green, 1983 : 40). L'aliéné ne peut en aucun cas se développer en dehors de ce regard posé sur lui qui lui atteste son importance, qui lui indique sa place toute désignée dans l'ordre symbolique. Le moi détient néanmoins le pouvoir d'accorder à l'objet un simple intérêt de façade, alors qu'il le considère en lui-même comme mort ou fantomatique.

Dans un tel contexte, on comprend que le moi, symbolisé « oniriquement par un camp retranché » (Lacan, 1966a : 94), tout occupé à son autoconservation, déploie le bouclier de la froideur, de l'indifférence et de la distance pour se prémunir contre les attaques que son prochain pourrait éventuellement lui porter. La défense du narcissique réside dans le mythe de son insoumission à la Loi et de son affranchissement total de l'objet. L'inclination à la mégalomanie et le sentiment de grandeur contribuent également à la perpétuation de l'illusion d'autonomie et d'autosuffisance absolues.

La lutte de prestige dans laquelle tout être humain est engagé, la quête d'une position de force génèrent donc un incessant besoin de maîtrise et de domination du semblable qui vient au jour lors du « virage du *je* spéculaire en *je* social » (Lacan,

1966a : 95). Séduire ou s'imposer, telles sont les deux tactiques invariables dont dispose l'être humain pour supplanter l'autre, « sous peine d'être anéanti lui-même » (Rifflet-Lemaire, 1977 : 273). Il faut dire que le moi, selon Jacques Lacan (1955-1956 : 107), se trouve déterminé par le signifiant de l'agressivité dès son émergence lors du stade du miroir. Pour lors, la relation duelle est placée sous le signe de la pulsion de mort. Aussi, ce qui reste au bout de ce processus relationnel où une rivalité réciproque commande une conduite agressive teintée d'envie et de jalousie, c'est une tentative morbide de neutralisation de l'objet. Le raisonnement « c'est lui ou moi » qui ressortit à l'imaginaire de tout être humain s'avère insurmontable. Les relations problématiques entre le moi et l'autre, marquées par le narcissisme de mort, sont amplement illustrées dans « Abdications ». On en détecte déjà la présence en observant de près les embrayeurs. En effet, l'emploi des pronoms personnels dans l'essai répond en général au critère de l'exclusion de l'objet. Le discours narcissique au « je » est « anobjectal », il biffe l'énonciataire tout en le réduisant au rôle de spectateur. Là trône dans sa solitude le moi replié sur lui-même, ce qui se répercute au niveau syntaxique. La prédominance des verbes réflexifs dit à même l'architecture de la phrase le clivage « je/moi ». En voici un exemple parmi tant d'autres tiré de « Discipline de l'atonie » : « [...] *je* fonds le jour, et *me* solidifie la nuit, alternance qui *me* décompose et *me* restitue à *moi*-

même [...]» (P-223. C'est nous qui soulignons). Quant au « nous », on sait que dans l'analyse rhétorique traditionnelle il inclut un « je » dominant⁶. Et si l'on s'attarde à repérer de quelle manière l'énonciation fait usage d'un « vous » désignant l'énonciataire dans le discours, on constate aussi un écart par rapport à la théorie des figures des interlocuteurs. Lorsque le discours adopte une forme inclusive, on note une sorte de dévoration de l'objet par le « je ». Par exemple, dans « Fluctuations de la volonté », le « vous » se vide de sa qualité d'interlocuteur autonome pour se transmuter en un syntagme derrière lequel se cache le « je ». Dans ce passage : « *Avez-vous* jamais éprouvé cette somnolence qui se transmet aux choses [...] ? Sur *mon* passage les espoirs s'endorment [...] » (P-217. C'est nous qui soulignons), le locuteur ne semble faire appel à l'expérience de l'énonciataire que pour se procurer un écran sur lequel projeter son fantasme. Le « vous » n'apparaît à cet endroit du texte que pour fournir un masque au moi et lui donner le moyen de se distancier de son propos. Il s'agit, en définitive, d'un mécanisme de censure.

Par ailleurs, on se serait attendu à ce que la majorité des fragments des « Abdications » recèlent un discours à la première personne, alors qu'au contraire une posture énonciative neutre prévaut le plus souvent. Le procès de communication, qui

6. Voir à ce sujet les explications du groupe μ dans *Rhétorique générale*, p. 159-170.

se déroule entre un « je » et un « vous », s'éteint dès lors qu'un « il » se charge de discourir. Or, comme on l'a souligné plus haut, le narcissisme négatif tend à la destruction du moi et de l'autre, qui viennent tous deux se néantiser dans le Neutre.

Dans l'essai de Cioran,

je perd sa fonction dans un il métaphorique [...] il est neutre. Car tel est le paradoxe de Narcisse : l'extrême affirmation de la subjectivité se double de son extrême négation et trouve sa scansion, ou sa ponctuation, dans le Neutre. Instabilité essentielle à partir de laquelle les oscillations entre l'Un et l'Autre vont ébranler la structure, toujours à la recherche d'un nouveau point d'équilibre (Green, 1983 : 60).

Or, selon Serge Doubrovsky, l'absence d'un « je » dans l'énoncé peut revêtir une signification particulière, dévoiler la présence « d'un dieu caché » (1980 : 225) dans le texte. Cette remarque qui concerne La Rochefoucauld s'applique à mon avis de manière plus pertinente⁷ à l'œuvre d'Émil Michel Cioran. Un examen de l'attitude du moraliste dans « Abdications » montre que celui-ci,

7. Je songe ici aux remarques de Jean Lafond dans la préface du livre *Moralistes du XVII^{ème} siècle, de Pibrac à Dufresny* où il critique d'une manière convaincante certaines des conclusions de Doubrovsky à propos de La Rochefoucauld. (Il est aussi à noter que les pages 22 et 23 du présent essai s'inspirent indirectement de l'article de Doubrovsky « Vingt propositions sur l'amour-propre : de Lacan à La Rochefoucauld »).

voilé par sa neutralité, joue tel un virtuose sur tous les tons de la relation duelle avec l'énonciataire, l'agressivité ou encore la séduction figurant toujours à la clé de sa portée stylistique.

Le moraliste se vante de sa marginalité qui le rend transcendant par rapport aux illusions collectives. Seul détenteur d'un savoir puisé à même la contemplation de la mort, il s'assure ainsi de son ascendant sur le lecteur auquel il prodigue son enseignement : « La position du moraliste est celle du sujet qui déjoue les illusions, position donc de supériorité (à autrui leurré), d'anonymat (maître à penser, indiquant, par delà la description, les prescriptions des conduites) » (Doubrovsky, 1980 : 228). Et justement, au début du *Précis de décomposition*, le locuteur se décrit sous les traits d'un anti-prophète. Cioran, commentant ce passage dans le texte « En relisant... », aura cette réflexion : « En fait, je réagissais en prophète, je m'attribuais une mission, dissolvante si on veut mais mission quand même » (1986 : 210). Certains passages des « Abdications » porteront le stigmate de cette ferveur : ils tiennent de plus en plus du discours aphoristique, qui se caractérise par la prégnance du présent de vérité générale, et des termes « nous », « on », « toujours ». La température affective s'élève peu à peu, tandis que le ton catégorique prend le dessus sur une argumentation pondérée et systématique. Le langage, lyrique, se gonfle d'une charge oraculaire et métaphysique. Toute vérité relative est décrétée une évidence, toute

opinion est déclamée avec une assurance et une certitude totales. L'allure sentencieuse de ces énoncés fait en sorte de les transformer en autant de décrets intemporels qui s'imposent au lecteur, car le discours oraculaire n'admet que l'acquiescement du destinataire. Devant une affirmation pourtant fort contestable comme celle-ci : « Bouddha lui-même, supérieur à tous les sages, ne fut qu'un fat à l'échelle divine » (P-214), nulle contestation ne peut s'élever. Il ne reste à l'énonciataire qu'à plier l'échine devant le maître.

Aux prises avec un émetteur qui se situe d'emblée dans le vrai, le récepteur se sent toujours pris en faute. L'anonymat de l'énonciateur ne constitue pas une manœuvre vaine ou fortuite : s'il enlève autant d'énoncés impersonnels dont il semble se retirer, c'est pour laisser le poids de ses affirmations retomber entièrement sur le dos du destinataire. De plus, dévaloriser autrui de manière méprisante devient une défense qui vient s'ajouter aux autres. En fait, l'essai en vient à faire office de miroir pour les lecteurs qui y lisent leur reflet, celui d'êtres pourrissants, ivres morts.

« Charlatan[s] à bout de ficelles » (P-223), « simples d'esprit » (P-233), « ouistitis [...] infatués » (P-234), « vicieux et fanatiques » (P-236), « cadavres qui s'accoutrent » (P-241). « Voilà enfin [...] l'achèvement négatif de l'homme, le voilà à nu cet être qui prétend à une ascendance divine, piteux faux-monnayeur de l'absolu... C'est là où il devait aboutir, à cette image ressemblante de lui-même, boue à laquelle jamais dieu

*n'a mis la main, bête qu'aucun ange n'altère,
infini enfanté dans des grognements, âme surgie
d'un spasme [...] visages funèbres de l'espèce »*
(P-242).

Dans l'ensemble de l'ouvrage, le destinataire a tout mis en œuvre pour que ce ne soit plus dans les eaux du Céphise que le destinataire se contemple tel un Narcisse moderne, mais bien dans celles du Styx, question de l'aider à « s'arracher à une fascination mortelle » (Jean Lafond, 1992 : xiv). La neutralité de l'énonciation s'avère alors fort utile au moraliste pour s'abstraire de ses énoncés et éviter ainsi de se voir par ricochet à même la procession de vaincus qu'il fait défiler dans l'essai. « Le propre du fantasme de maîtrise sur soi comme sur l'objet, c'est qu'il ne peut s'assurer de l'énoncer qu'à se nier comme tel » (Green, 1983 : 70).

C'est donc par un effet de négation que l'énonciateur définit sa propre identité – « on n'est quelque chose que par exclusion » (P-249) – en apposant la marque narcissique de sa différence radicale avec ces autres qui ne ressemblent plus qu'à l'ombre d'eux-mêmes et en sont réduits, dans la perspective du locuteur, à l'état de détritrus déambulatoires parvenus au dernier stade de leur décomposition. Les jeux de miroir qui définissent souvent la structure de l'essai réfractent donc les reflets du moi et de l'objet selon cette figure de la duplication qu'est l'opposition. Les isotopies démontrent alors une coïncidence parfaite de ces opposés que sont le locuteur et ses vis-à-vis. Ces

deux factions qui s'affrontent sont disposées selon un rapport symétrique et inversé : devant le mort vivant qu'est le moi se dressent les ivres morts ; à sa lucidité se heurtent leurs espoirs naïfs ; à son indifférence, leurs effervescences hormonales qu'ils nomment amour ; à sa passivité, leur labeur acharné. Et si par aventure le « je » réapparaît dans ces énoncés, ce n'est le plus souvent que pour narguer cette canaille de lecteur : « Je regarde ce sourd désespoir des spermatozoïdes arrivés à leur terme [...]. Je me rassure : il me reste du chemin à faire... » (P-242). Dans le plaisir du texte à abaisser autrui se manifeste le plus sûrement la relation d'agressivité. Car le penseur n'aspire plus ici « à la reconnaissance des hommes [, mais] à l'autre forme de gloire : leur haine » (P-219).

Certes, il serait inexact de décrire le procès de communication qui s'instaure dans « Abdications » uniquement sur les plans de la maîtrise et de la domination et de le réduire à un duel sadomasochiste. Ce serait mettre de côté la part de séduction, le désir de plaire inhérents à l'entreprise d'écrire. D'une part, le « nous » qui balise fréquemment les fragments inspirés de la tradition des moralistes interpelle le destinataire. Le locuteur tend ainsi à démontrer la similitude de son expérience avec celle de son lecteur qui, alors considéré comme un interlocuteur valable, se détache du même coup de l'horrible horde humaine grouillant dans les soubassements de l'existence où l'a confié l'auteur. D'autre part, l'affirmation d'un style

peaufiné dans le *Précis de décomposition* représente une véritable ornementation esthétique destinée à séduire le destinataire, à l'entortiller dans les rets d'une admiration hypnotique.

On remarque également, dans « Abdications », qu'un mécanisme de défense tel que le déni est juxtaposé à la tendance agressive et au désinvestissement de l'objet qui nous sont déjà familiers. En effet, dans plusieurs fragments, dont « La part des choses », fermente un désaveu complet, un déni irrévérencieux de l'ordre du monde. Davantage qu'à une érosion des valeurs, le lecteur assiste à un renversement complet des perspectives usuelles d'où émerge un anti-monde. Le jeu subversif du locuteur consiste à retourner comme un gant chacune des réalités les plus respectées pour en exhiber le revers, exerçant un clivage systématique des objets. Disséquant les entrailles d'une croyance, qu'entrevoit-il ? « C'est l'infini rêvé dans un égout et qui en conserve, ineffaçables, l'empreinte et la puanteur » (P-218). Et l'amour, direz-vous,

est-il épanchement plus noble, accès moins suspect ? [...] C'est le sublime, mais inséparable des voies urinaires : transports voisins de l'excrétion, ciel des glandes [...], tant d'ardeur ne produit qu'une variété de morve (P-218-219).

En fin de compte, constate le moraliste, les valeurs et les modèles que proposent les sociétés n'offrent « d'autre choix qu'entre ce qui ment et ce qui pue » (P-219).

Le sabotage des assises de l'édifice social est également soutenu par la rhétorique à l'œuvre dans le discours. En effet, la prédominance des métalogismes sur les trois autres groupes de figures de style n'est pas fortuite. L'ironie, comme les hyperboles, dénégations, paradoxes, anti-phrases et antithèses, renvoient nécessairement le lecteur à un donné extralinguistique, un référent qu'ils contredisent, nient ou violent à tout coup. « Le métalogisme apparaît comme un démenti infligé à la vérité-correspondance » (Groupe μ , 1982 : 132), il fait « violence à la "réalité", jusqu'à la rendre hypothétique » (p. 143). Toujours faux, il constitue un « circonstanciel égocentrique » (p. 125), une arme de choix entre les mains d'un énonciateur auquel la corruption plaît et qui, en érigeant le particulier en vérité universelle, déconstruit par la même occasion le monde auquel il s'attaque. Ainsi, les mots cessent soudain de soutenir les prestiges que le locuteur nie appartenir à la réalité.

L'écriture devient alors le plus virulent moyen d'orchestrer la révolte contre le joug de la loi symbolique, contre ce que Jacques Lacan appelle, dans « Le séminaire sur "La lettre volée" », « l'ex-sistence » de l'être humain, soit « la place excentrique où il [...] faut situer le sujet de l'inconscient » (1966 : 19), sujet sur lequel s'exerce, au moyen de l'imaginaire, la « prise du symbolique » (1966 : 19) qui le détermine avant même sa naissance. Cioran lui fait écho dans le passage suivant :

En effet, tout est métier ici bas : professionnels du temps, fonctionnaires de la respiration, dignitaires de l'espérance, un poste nous attend avant de naître : nos carrières se préparent dans les entrailles de nos mères. Membres d'un univers officiel, nous devons y occuper une place, par le mécanisme d'un destin rigide [...] Personne n'a l'audace de s'écrier : « Je ne veux rien faire. »

Si le déterminisme du Symbolique pèse sur chaque être humain avant même qu'il puisse s'en défendre, une dissolution de la Loi peut tout de même s'accomplir dans l'espace circonscrit de l'imagination et du fantasme. D'où ces personnages anonymes qui abondent dans le texte – suicidaires, ratés ou obscurs marginaux – dépourvus de noms, libres de toute filiation. Grâce à ces fétiches de papier, le moraliste supplée à la disparition de l'ordre symbolique par une véritable activité de reconstruction d'un monde fictif où le bruissement de la vie s'évapore dans le lointain, où tout ce qui relève de l'instinct et de la chair s'estompe. Car l'enfer, pour le narcissique, ce n'est plus les autres – de ceux-là il s'est en quelque sorte déjà débarrassé – mais bien le corps qui rappelle à l'être humain sa finitude.

Lorsque l'immolation des êtres et du monde sur l'autel du vide est enfin célébrée, il ne reste plus à l'anti-prophète des « Abdications » qu'à attendre patiemment l'apocalypse finale qui fera vaciller l'humanité sur son socle rouillé. Rien ne demeure, au terme de ces exercices négatifs, sinon

le Neutre, terrain par excellence où sévit l'écriture d'Émil Michel Cioran. « L'irréfutable déception » devient alors le fragment éponyme du *Précis de décomposition*, la métaphore d'un projet littéraire qui ne cesse de questionner le mystère de la mort, dont le texte ne cesse de faire le tour par ses périphrases tortueuses, sans jamais pouvoir l'élucider ou le nommer. L'argumentation, poursuivant une trajectoire semblable à celle de la pulsion, décrit sans l'atteindre un cercle vicieux autour de son objet, ce qui ramène toujours l'essai à son point d'interrogation initial. Répétant de manière compulsive ce trajet inéluctable, le discours, à jamais saccagé par le Réel, n'est plus que le trou laissé par l'ordre collectif disparu, trou qu'investit le scripteur de ses fantasmes et de ses lubies et qui prend valeur à ses yeux de seule réalité irréfutable.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier (1980), « Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire », dans Jean GUILLAUMIN (dir.), *Corps création. Entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 119-137.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1982), « Les grandes découvertes de la psychanalyse », dans Roland JACCARD (dir.), *Histoire de la psychanalyse*, Paris, Hachette, t. I, p. 157-230.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1988), *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- BRABANT, Georges-Philippe (1977), *Clés pour la psychanalyse*, Paris, Seghers.
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l'homme ».)
- CIORAN, Émil Michel (1949), *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- CIORAN, Émil Michel (1986), « En relisant... », *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard, p. 209-214. (Coll. « Arcades ».)
- DANON-BOILEAU, Laurent (1987), *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys.
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- DOUBROVSKY, Serge (1980), « Vingt propositions sur l'amour-propre : de Lacan à La Rochefoucauld », *Parcours critique*, Paris, Éditions Galilée, p. 203-234.

- FAGÈS, Jean-Baptiste (1971), *Comprendre Jacques Lacan*, Paris, Privat.
- FREUD, Sigmund ([1920] 1980), « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, p. 7-81.
- FREUD, Sigmund ([1922] 1961), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, (1961).
- GREEN, André (1983), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit.
- GROUPE μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil.
- IOSIFESCU, Silvian (1987), « L'aphorisme et la "poésie d'idées" », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 1, p. 48-57.
- JAUDEAU, Sylvie (1990), *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti.
- KERNBERG, Otto (1970), « À propos du traitement des personnalités narcissiques », traduit par Pierre Sullivan, *Dix ans de psychanalyse en Amérique*, vol. 18, n° 1, p. 149-177.
- LACAN, Jacques (1955), « Au-delà de l'imaginaire, le symbolique », *Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, p. 207-315.
- LACAN, Jacques (1955-1956), « Thématique et structure du phénomène psychotique », *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques (1966a), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, p. 89-97.
- LACAN, Jacques (1966b), « Le séminaire sur "La lettre volée" », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, p. 19-75.

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

- LAFOND, Jean (1992), *Moralistes du XVII^{ème} siècle, de Pi-brac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, p. i-xli. (Coll. « Bouquins ».)
- MORENCY, Pierre (1989), *L'œil américain*, Montréal, Boréal/Seuil.
- MULLER, J. P. et RICHARDSON, W. J. (1987), *Ouvrir les Écrits de Jacques Lacan*, adaptation de Philippe Julien, Toulouse, Éditions Érès.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993), *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, t. I. (Coll. « Bouquins ».)
- RIFFLET-LEMAIRE, Anika (1977), *Jacques Lacan*, Paris, Mardaga.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1966), *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Burdeau, Paris, Presses universitaires de France.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1985), *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, traduit par J.-A. Cantacuzène, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.
- SEPETIAN-VASILIU, Delia (1985), « Rhétorique et psychanalyse – repères sur la littérarité », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 4, p. 52-57.
- SONTAG, Susan (1985), « “Penser contre soi” : réflexions sur Cioran », *Sous le signe de Saturne*, traduit par P. Blanchard, Paris, Éditions du Seuil, p. 47-75.

Mylène Tremblay

LA DIALECTIQUE
DES IDENTIFICATIONS
DANS *L'INVENTION DE LA MORT*
D'HUBERT AQUIN

INTRODUCTION

On ne dépasse pas Freud [...], affirme Jacques Lacan pour présenter son retour à Freud, [on] n'en fait pas non plus – quel intérêt ? – le cubage, le bilan. On s'en sert. On se déplace à l'intérieur. On se guide avec ce qu'il nous a donné comme directions (Lacan, 1959-1960 : 245).

Un guide suppose une destination, un chemin et, surtout, un départ. Ce dernier est sans doute la parole dans la cure ou l'écriture dans l'analyse littéraire. C'est à partir de l'œuvre qu'une analyse se construit ; c'est à partir de ma lecture de *L'invention de la mort*, et grâce à une certaine connaissance de mon guide, que j'ai pu choisir des concepts lacaniens pertinents pour la compréhension de l'œuvre. Mais il a fallu parer au glissement continu du signifiant le long de la chaîne signifiante : un concept renvoyait le lecteur à un autre, qui en suggérait un autre à son tour, qui se

définissait par un quatrième. L'identification est un des nombreux concepts choisis. Avant d'aborder l'analyse littéraire, je présenterai brièvement ce concept dans le contexte de la théorie psychanalytique lacanienne.

LA DIALECTIQUE DES IDENTIFICATIONS

Chez Lacan, il existe deux types d'identification, une identification appelée par Joël Dor, Anika Lemaire ou Jean-Baptiste Fagès, imaginaire, primordiale, primaire ou encore narcissique originaire. Elle se situe au stade du miroir et elle consiste en une identification à la *Gestalt*, soit une identification narcissique au moi idéal et une identification au désir supposé de la mère. Quant à la seconde identification, elle est secondaire et symbolique et elle correspond à une identification au parent du même sexe lors de la résolution de l'Œdipe, soit une identification à l'idéal du moi et aux signifiants qui représentent le sujet¹.

IDENTIFICATION IMAGINAIRE

C'est lors d'une conférence à Marienbad en 1936, au XIV^e congrès international de psychana-

1. Tout un séminaire de Jacques Lacan a été consacré au concept de l'identification, le tome IX, *L'identification* (non encore publié) dans l'édition du Séminaire préparée par Jacques-Alain Miller.

lyse, que Jacques Lacan a fait part pour la première fois de sa théorie du stade du miroir. Deux congrès plus tard, en 1949, Lacan présente de nouveau le stade du miroir dans le texte « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du “je” telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique » (Lacan, 1949)². Mes observations ne porteront pas directement sur les trois étapes du stade du miroir, mais plutôt sur ses implications identificatoires :

il [...] suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l’analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l’usage, dans la théorie, du terme antique d’imago (Lacan, 1949 : 90).

Dans l’identification primaire à l’image, à la *Gestalt*, au mirage de la forme totale du corps, il y a une transformation qui s’opère : on observe à la fois quelque chose de dynamique, la transformation, et de statique, la prédestination. Cette première identification est la « souche des identifications secondaires » (Lacan, 1949 : 91). Il est bien écrit « souche » et non pas « source ». Ces deux mots ont relativement le même sens (« origine »), mais il

2. À moins d’avis contraire, c’est à ce texte que je ferai allusion quand je citerai Lacan.

y a dans le premier une notion de durée, de solidité. D'autres mots du texte de Lacan soulignent l'importance, le déterminisme presque du stade du miroir dans toute la vie future du sujet : stature, figer, prégnance, permanence, structure rigide... (Lacan, 1949 : 91, 94). L'identification primaire est en fait originaire.

Le sujet ne s'identifie pas à la réalité comme telle, mais plutôt à une image qu'il se fait de celle-ci ; c'est en ce sens que l'on peut dire que l'*imago* est le support de l'identification. Le moi idéal est une des conséquences réconfortantes de cette illusion de réel. Chez l'*infans*, il y a une « assomption jubilatoire de l'image spéculaire » (Lacan, 1949 : 90). C'est le narcissisme primaire, le moi épris de lui-même. Le *Dictionnaire de la psychanalyse* précise : « Narcissisme dans le plein sens du mythe car il indique la mort, mort liée à l'insuffisance vitale dont ce moment est issu » (Chemama, 1993 : 116). La transformation due à l'identification narcissique compense en effet l'« insuffisance organique » (Lacan, 1949 : 93). La *Gestalt* supplée au fantasme du corps morcelé.

Ce qui caractérise le stade du miroir, outre la construction imaginaire du moi, c'est la relation duelle qui lie l'enfant à sa mère. L'enfant s'identifie à ce qu'il croit être l'objet du désir de la mère, soit le phallus. L'enfant, dont le désir est d'être le désir du désir de la mère, imagine que cet objet (le phallus) peut venir combler le manque dans l'Autre. Pour Joël Dor, l'enfant peut alors être dit « assujét »,

parce qu'il s'identifie à l'*objet* du désir de la mère (Dor, 1992 : 20, 21).

Selon Anika Lemaire, l'enfant « ne voit dans l'autre, dans l'image du miroir ou dans sa mère, qu'un semblable auquel il se confond et s'identifie » (Lemaire, 1977 : 136). L'identification primaire a un caractère dialectique : elle transforme et fige ; elle provoque, chez le sujet, la jubilation et l'aliénation. L'image de soi se construit à partir de l'image de l'autre du miroir : la résultante, quoique primordiale, n'en est pas moins fondée sur un leurre. Car cette image est à la fois extérieure au sujet, figée et dans une symétrie inversée. L'instance du moi se situe, selon Lacan, « dans une ligne de fiction » (1949 : 91). Lacan utilise les mots de fantômes, d'automate qui rappellent sans équivoque la dimension imaginaire de ce qu'il nomme l'« *imago du corps propre* » (1949 : 92). L'automate n'agit pas de lui-même, il est agi, il est aliéné par l'autre. L'identification propre au stade du miroir s'accompagne de transitivisme, d'agressivité, de jalousie, de paranoïa, de projection. L'agressivité est en quelque sorte consubstantielle au narcissisme, toujours selon Lacan, elle est liée « à la relation narcissique et aux structures de méconnaissance et d'objectivation systématiques qui caractérisent la formation du *moi* » (1949 : 116).

Dans le stade du miroir, il y a déjà une émergence de l'ordre symbolique. En effet, pour que l'*infans* se reconnaisse dans l'image du miroir, une authentification de l'Autre est nécessaire. L'enfant

est donc à la fois dans le registre imaginaire par l'identification et dans le registre symbolique du fait de sa nomination. Selon Chemama,

c'est parce que l'enfant est porté par une mère dont le regard le regarde, une mère qui le nomme – « oui c'est toi Pedro, Pierre, Paul, ou Jacques, mon fils » – que l'enfant prend rang dans la famille, dans la société, dans le registre symbolique (1993 : 116).

Avant d'aller plus avant dans la problématique de l'identification, il serait intéressant d'examiner ce qui se passe chez le psychotique. Selon Angèle Kremer-Marietti, le psychotique reste fixé à la première étape du stade du miroir, celle où l'image est un autre, un inconnu (Kremer-Marietti, 1978 : 88). L'enfant n'ose alors se regarder dans le miroir, il est même angoissé par la vue de son image (Fages, 1971 : 15). Le psychotique ne peut se protéger de l'horreur du fantasme du corps morcelé. Comme la première identification à une forme unifiée du corps n'a pas lieu, le sujet n'atteint pas à l'ordre symbolique. Il y a forclusion du Nom-du-Père. Si on reprend la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave que Lacan présente, entre autres, dans le séminaire sur les psychoses, une lutte à mort s'engage entre le psychotique et l'Autre en tant qu'il n'est pas le référent symbolique, mais l'Autre absolu, non barré, qui exige la jouissance. Dans *Traiter la psychose*, Willy Apollon présente la structure de la psychose en ces termes : « La structure [...] est le rapport singulier du sujet psychosé à

l'Autre du fait de la pulsion de mort, qu'il expérimente comme une jouissance de cet Autre, une persécution ou une possession » (1990 : 83).

La relation imaginaire constituée au stade du miroir interviendra chez le sujet dans chaque relation à l'autre. De plus, comme il est écrit dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, il ne faut pas oublier que « dès l'origine, tout être humain est psychotique, et en particulier paranoïaque. Cette position primitive est d'ailleurs dénommée *paranoïde-schizoïde* » (Chemama, 1993 : 197), selon une expression de Mélanie Klein. L'*infans* a donc des relations troubles avec l'autre qui est son double.

IDENTIFICATION SYMBOLIQUE (SECONDAIRE)

L'identification symbolique ne remplace pas l'identification primaire. Elle poursuit en quelque sorte la dialectique des effets formatifs et aliénants de l'identification à l'Autre. En effet, par le stade de l'Œdipe et l'accès à la métaphore du Nom-du-Père, l'enfant quitte la relation duelle, immédiate, avec la mère pour entrer dans une relation médiatisée par le tiers, le père, le symbolique. Il échappe au risque de toujours s'aliéner à ce que Dimitri Afgoustidis appelle « l'ombre *imaginaire* d'un *signifié* plein », le phallus (1989 : 62). Il n'est plus seulement objet du désir de l'Autre, il acquiert un statut de sujet. Par contre, malgré son aspect positif, la substitution du signifiant paternel au signifiant phallique provoque aussi la fente et la refente, une séparation entre le je de l'énoncé et le je de l'énonciation, entre le moi

et le sujet du désir ou de l'inconscient. Anika Lemaire, pour sa part, fait mention d'une « rechute dans l'imaginaire » (1977 : 129).

Deux autres concepts nous aident à mieux comprendre l'identification symbolique : le trait unaire et l'idéal du moi. Le trait unaire a été introduit par Jacques Lacan à partir d'un des trois types d'identification établis par Freud dans « Psychologie des foules et analyse du moi », l'identification au trait unique : « Partielle, extrêmement limitée, et [n'empruntant] qu'un seul trait à la personne-objet », l'identification au trait unique devient, par voie régressive, « le substitut d'un lien objectal libidinal, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi » (Freud, 1921 : 169 et 170). Mais l'identification au trait unaire peut aussi comprendre les deux autres identifications, soit au père (à un idéal) et au désir de l'Autre (hystérie). L'identification au trait unaire, « identification majeure » (Chemama, 1993 : 290), est le « support comme tel de la différence » (Dor, 1992 : 91). Lacan s'inspire ici de Saussure : la valeur du signe dans le système de la langue provient de son opposition aux autres signes du système. Par le symbolique, le sujet acquiert une individualisation. Il n'est plus dans une relation d'indistinction, il se distingue par un trait, c'est le « narcissisme de la petite différence » de Freud (Chemama, 1993 : 291). Ainsi, un lien important unit le nom propre et le trait unaire : le sujet s'identifie à son nom propre comme à ce qui le différencie, à ce qui l'individualise. Le nom propre est

donc de l'ordre du trait unaire. Lors de la nomination qui s'opère au stade du miroir, lorsque l'enfant se tourne vers la mère pour authentifier son image dans le miroir, Chemama parle d'un signe de reconnaissance qui « fonctionne comme trait unaire » et il ajoute « [c']est à partir de lui que se constituera l'idéal du moi » (1993 : 291).

L'idéal du moi est donc corrélatif du moi idéal. Dans son séminaire *Les écrits techniques de Freud*, Lacan enseigne que le moi idéal « est sur le plan imaginaire, et l'autre sur le plan du symbolique – puisque l'exigence de l'*Ich-Ideal* prend sa place dans l'ensemble des exigences de la loi » (Lacan, 1953-1954 : 154). C'est par l'idéal du moi que les identifications imaginaires du moi et ses relations aux autres obtiennent une authentification, une régulation par la loi. L'idéal du moi est un idéal qui se situe en quelque sorte dans le prolongement du moi idéal : l'enfant ne vit pas son narcissisme primaire à l'encontre de l'identification aux parents idéalisés, il a besoin du signe de reconnaissance des parents, d'une harmonie avec son idéal du moi pour se sentir aimable. Modèle auquel le sujet tend à partir de son moi, l'idéal du moi confirme le moi dans son amour de lui-même. La partie autoritaire, discordante qui s'oppose au moi idéal est le surmoi. Dans ses *Écrits*, Lacan présente le surmoi comme cette « figure obscène et féroce » (cité par Bergeron, 1990 : 146).

Par sa traversée du stade de l'Œdipe et son entrée dans l'ordre symbolique, l'enfant quitte la

relation duelle avec la mère. Celle-ci signifie à l'enfant, dans son discours, que son désir est porté vers le père. C'est de cette façon et de cette façon seulement, par la parole, qu'elle permet à l'enfant de faire lui-même un déplacement de la dialectique de l'être à celle de l'avoir. Le garçon s'identifie au père et la fille, à la mère, sous le mode de l'avoir ou de ne l'avoir pas. De la même façon que l'imaginaire suggérerait le lien du sujet avec l'image, le symbolique renvoie le sujet au symbole. Le propre du symbole est d'éclipser la réalité pour la représenter. « Le mot engendre le meurtre de la chose », affirme Lacan (cité dans Lemaire, 1977 : 133). Mais en même temps qu'elle en est « le meurtre », la parole crée la chose pour le sujet en la nommant. Nous rejoignons ici la dialectique de la subjectivisation, d'une part, et de la fente et de la refente, d'autre part. « Le sujet ex-siste au langage », écrit Lacan. Effet du signifiant, représenté par lui, le sujet s'éclipse dans ce qu'on appelle le « fading du sujet ». Développé à partir de la notion unique de *Spaltung*, la fente et la refente sont respectivement, selon Anika Lemaire, « la division du sujet du fait qu'il parle » et « [la division] qui s'ensuit du fait qu'il n'est plus qu'un signifiant » (1977 : 132). Ce qu'il est encore une fois intéressant de noter ici, c'est l'importance que continue d'avoir l'imaginaire, le registre du leurre, dans le symbolique. Le sujet s'identifie aux signifiants qui le représentent. Dans son *Introduction à la lecture de Lacan*, Joël Dor note que « la conquête du Symbolique renvoie

tout aussi bien à l'Imaginaire. De fait, à peine advenu au Symbolique, le sujet s'aliène dans l'Imaginaire en se divisant » (Dor, 1992 : 31).

L'INVENTION DE LA MORT

LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE

Certaines observations s'imposent lorsqu'on cherche à lier la théorie psychanalytique à la pratique littéraire. Car il existe un hiatus important entre la psychanalyse et la littérature. La psychanalyse est une pratique clinique qui n'advient pas sans la parole du sujet. Selon Lacan, la parole du patient est le seul médium de la psychanalyse (1953 : 123). Cette parole n'est pas présente dans le texte littéraire, il n'y a pas d'inconscient du texte, il n'y a pas de sujet engagé par l'analyste à « dire des bêtises », selon une expression de Lacan (cité dans Dor (1992 : 80). Dans une analyse littéraire, l'écrivain n'entre pas en cure avec l'analyste littéraire jusqu'à « la limite extatique du "*Tu es cela*" » (Lacan, 1949 : 97). La grossièreté de l'exemple met davantage en relief la nécessité d'une adaptation de l'éthique psychanalytique à la littérature.

L'œuvre littéraire n'est pas un produit de l'association libre, elle est un construit, elle répond aux règles de l'art ; même la poésie née de l'écriture automatique surréaliste nous renseigne sur la structuration implicite de toute œuvre littéraire. C'est à partir de cette notion de structure que nous rejoignons le postulat le plus important de la

psychanalyse lacanienne : « l'inconscient est structuré comme un langage » (Dor, 1985 : 34). Ce principe, illustré par l'algorithme saussurien modifié S/s et par la suprématie du signifiant, permet à Lacan d'associer les deux mécanismes du travail du rêve découverts par Freud, soit la condensation et le déplacement, à deux lois du langage : la métaphore et la métonymie. Les formations de l'inconscient, comme le rêve, le lapsus, le symptôme, le mot d'esprit, le fantasme, l'acte manqué, utilisent donc les mêmes processus de fonctionnement que le langage.

Puisque les lois de l'inconscient sont les mêmes que les lois du langage, nous pouvons avoir recours à plusieurs théories littéraires qui respectent l'immanence du texte pour mieux déceler la structure du texte et pour percevoir le sujet du désir ou de l'inconscient, celui-ci étant situé du côté du je de l'énonciation. Autant la narratologie que la sémiotique, la rhétorique, l'analyse linguistique et d'autres disciplines encore peuvent nous aider à déceler du sens. Il existe différentes façons de découvrir les lois et les propriétés particulières des signifiants d'un texte, autant de façons qu'il y a de lecteurs. Le littéraire entre en transfert, en quelque sorte, avec le texte-analyse : il adopte une position d'analysant, une position subjective, ne serait-ce que dans le choix de l'œuvre, de l'auteur, des signifiants... Il n'est pas à la recherche de la structure, mais d'une structure.

Pour construire mon analyse, pour reconnaître les concepts lacaniens dans le texte, je me suis servie de quelques notions de narratologie et de sémiotique. J'ai relevé les récurrences de certains signifiants et j'ai essayé de reconnaître des chaînes de signifiants afin de déceler les effets de signification, car « c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais [...] aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même » (Lacan, 1957 : 260).

L'INVENTION DE LA MORT

Pour une meilleure compréhension de l'analyse qui va suivre, un résumé de l'intrigue s'impose. La séquence temporelle de base de *L'invention de la mort* d'Hubert Aquin (1959)³, pour reprendre un terme de la narratologie genettienne, s'étend sur un peu plus de quatre heures. Le narrateur René Lallemand (le sujet, selon la sémiotique greimassienne), jeune journaliste de trente ans, décide de mettre un terme à ses jours. De huit heures à dix heures et demie du soir, il reste dans une chambre d'hôtel qu'il vient à peine de partager, dans l'après-midi, avec sa maîtresse, Madeleine Vallin, une femme mariée. Ensuite, de dix heures et demie à minuit passé, il prend son automobile pour se rendre sur un pont, près de Beauharnois,

3. Dorénavant, les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention I- suivie du numéro de la page.

où il entend se suicider en cachant son acte par la simulation d'un accident.

La narration est faite à la première personne du singulier par le protagoniste, et elle s'arrête lorsque René tente son suicide. Le roman est une série de souvenirs de certains épisodes de la vie de René et une invention de ce que peut être la mort, une suite fébrile et pathétique d'analepses et de prolepses présentées de façon fragmentaire et répétitive. Il y a un an, René a rencontré Madeleine, la femme qui est devenue sa maîtresse. Avant elle, il avait une liaison avec Nathalie, une Franco-Roumaine qui était tombée enceinte de lui et qui avait dû se faire avorter. Il y a trois semaines à peine, René s'est vu refuser un poste de correspondant à Paris. En raison de cet échec, René a perdu ses espoirs d'une vie nouvelle avec Madeleine, la femme qu'il aime.

En termes de structures narratives, le sujet René convoitait Madeleine (figure maternelle), qui était en position d'objet, pour lui seul. L'union introduisait en quelque sorte l'isotopie de l'interdit puisque l'actant Madeleine était mariée (et qu'elle avait les attributs de la mère). Pour réaliser son « programme », pour enlever Madeleine, le sujet souhaitait acquérir la compétence d'un emploi à l'étranger. Ayant échoué, il en impute d'abord la responsabilité à Jean-Paul, puis à un ennemi global, les deux actants incarnant le rôle d'anti-sujet. La presque totalité du récit porte sur l'isotopie échec et l'impossibilité d'une performance. À dé-

faut de « réussir sa vie », le sujet veut « inventer la mort », son suicide, qui devient une manière de performance pour retrouver l'actant Madeleine.

L'analyse littéraire à l'aide de concepts psychanalytiques se divise en deux parties : la première porte sur les traces d'une représentation textuelle de l'identification imaginaire et du stade du miroir ; la deuxième, sur celles de l'identification symbolique et du stade de l'Œdipe.

Identification primaire et stade du miroir

Pour parler de l'identification primaire dans le cadre d'une analyse littéraire, il est nécessaire de détecter les effets du stade du miroir ou plutôt les simulacres de ces effets dans le texte. Pour un sujet, à l'intérieur d'une cure, il est impossible de régresser jusqu'au stade du miroir lui-même. Qui pourrait régresser jusqu'à six ou dix-huit mois ? À travers sa représentation d'une représentation, l'auteur peut prêter à ses personnages des simulacres d'effets du stade du miroir... à son insu. Ainsi, dans *L'invention de la mort*, le personnage de René nous confie que la première fois qu'il a aperçu son profil dans le miroir, il avait douze ans !

Nous pouvons considérer comme effets du stade du miroir et de l'identification primaire ce qui a été présenté auparavant, soit le narcissisme primaire, la perception du corps par le moi, le fantasme du corps morcelé, un désir de communion avec la mère et une agressivité particulière dans la relation à l'autre qui est soi-même. Par contre, il

faut bien distinguer le lieu clinique et l'univers de représentation qu'est le texte. Le personnage René (sujet sémiotique ou narrateur) n'est pas le sujet de la cure. Il se définit dans le discours par son rôle actantiel, ses relations avec l'objet et l'anti-sujet ou par la narration. Il est « susceptible de recevoir les déterminations que le discours lui attribue » (Greimas et Courtés cités dans Kègle, 1992 : 57). C'est plutôt à travers une structure discursive que seront décelés les *simulacres* des effets du stade du miroir et de l'identification primaire. J'emploierai toujours le terme « sujet » dans son sens sémiotique, défini corrélativement à l'objet et à l'anti-sujet.

Dans *L'invention de la mort*, deux passages en particulier constituent une mise en scène de l'observation par le narrateur de son « corps » dans un miroir. La première fois, il se voit lui-même, et la deuxième fois, il s'imagine être vu par sa maîtresse, Madeleine Vallin. Puisqu'ils sont très riches et que l'analyse s'y reportera maintes fois, les deux passages seront cités intégralement. Le premier, qui se situe au début du roman, est particulièrement bouleversant, puisqu'il témoigne d'une défaillance en quelque sorte de l'identification narcissique :

Il est bon de se retrouver seul dans une chambre d'hôtel bien close, de marcher nu sur le tapis fibreux, de se regarder longtemps dans le miroir et de déchiffrer sur son visage les signes qu'on a coutume d'analyser dans les lignes de la main. En attendant que la baignoire se remplisse jusqu'au bord, je me regarde, nu reflété dans ce mi-

roir, comme un cliché souvenir. La pâleur, c'est le surmenage des derniers mois au journal. Les cernes mauves, et le poids invisible qui tire les lèvres vers le bas, c'est Madeleine. Dans les yeux d'un bleu éteint, qui me transpercent froidement, je reconnais mon désespoir, ou peut-être la folie. J'ai la face de l'automne qui finit. Septembre, octobre, novembre m'ont dépouillé de tout. Mon visage est un sol glacé, sans soleil et sans fleurs. Le masque est pétrifié ; et l'expression, il serait faux de dire qu'il n'y en a pas, car cette immobilité même me fait peur. Je me vois nu. Comment se fait-il que personne n'ait vu sur mes traits ce que j'y constate en toute clarté : le nez informe, la bouche sinueuse, les yeux sans force, le menton de la lâcheté, le regard d'un vaincu ? Comment peut-on aimer cela, comment s'y fier même ? La première fois que j'ai surpris mon profil dans un miroir, j'avais douze ans, j'ai eu honte comme si j'avais arboré ma nudité en public. Je me croyais démasqué. J'aurais voulu naître comédien au Japon et vivre maquillé du berceau à la tombe, protégé par une armure de mascara. J'aime relever le col de mon paletot pour cacher le plus possible de mon visage, et porter des lunettes fumées en pleine nuit comme les pianistes noirs. Ma peau est vulnérable, sans défense, blanche. Et mon corps nu, avec ce sexe pareil aux milliards de sexes qui ont peuplé la terre, me rappelle les corps anonymes des survivants d'Auschwitz, que j'avais contemplés longuement sur des photos d'agence trouvées par hasard dans un classeur du desk (I-14-15)⁴.

4. Rappelons que *L'invention de la mort* est sans doute le premier roman d'Hubert Aquin, la date de 1959 a été

Nous sommes loin de la jubilation de l'enfant au stade du miroir.

Dans le second passage, le narrateur prête la focalisation, en imagination, à Madeleine Vallin après une de leur rencontre au cours de laquelle il est parti brusquement en laissant sa maîtresse seule, dans une chambre d'hôtel, sans un mot :

[René] *se tient droit tout près du lit où je l'ai aimé couché et m'ignore. Il ne voit pas, mais moi j'aperçois, dans le miroir, son visage d'enfant mort. C'est moi qui l'ai tué ainsi, je suis l'auteur de ce meurtre dont je contemple le reflet. Mais qu'ai-je fait de mal sinon me laisser épouser, devenir mère sans aimer, partager le lit d'un homme que je suis résolue à fuir aujourd'hui, demain, n'importe quand, pour ne plus vivre que des baisers de mon nouvel amour ?* (I-70).

Dans les deux extraits cités, il est difficile d'identifier une évocation de l'idéal de toute-puissance du moi idéal et du narcissisme primaire. « Comment peut-on aimer cela [...] ? », selon les propres mots du narrateur. Les adjectifs de dépréciation pleuvent : glacé, pétrifié, informe, sans force... Les propres yeux du personnage, personifiés, le « transpercent froidement ». Nul signe ici de jubilation : l'isotopie de l'échec se lit dans tout le passage. Lorsque le narrateur simule une délégation de la focalisation, la description du corps est

privilegiée comme date de référence. Par contre, rien ne prouve que l'auteur n'a pas apporté des modifications à son roman ultérieurement.

toujours aussi négative, sans trace apparente de narcissisme, sauf peut-être dans le fait que l'autre, Madeleine, s'accuse d'être la cause de « son visage d'enfant mort », du simulacre de pulsion de mort. « C'est moi qui l'ai tué ainsi, je suis l'auteur de ce meurtre », confesse la Madeleine inventée par le narrateur René, comme s'il s'apitoyait sur lui-même en imaginant l'autre le prendre en pitié.

Un narcissisme de toute-puissance est décelable dans l'utilisation de la « puissance de négativité du langage », selon une expression de Dimitri Af-goustidis (1989 : 73). Le personnage de René rend l'autre, Madeleine, coupable de son autodestruction. Mais cette accusation est tout de même atténuée par le doute prêté à Madeleine : « Mais qu'ai-je fait de mal [...] ? » Dans d'autres passages, l'actant Jean-Paul est mis en position d'anti-sujet ; le sujet René l'accuse d'être à l'origine de son mal d'être, de sa souffrance ; de plus, il exprime crûment son désir de tuer Madeleine ou Jean-Paul. Il y a, de fait, une représentation de l'ambivalence entre pulsion de mort et pulsion de destruction ou d'agression dans la description de René pour reprendre des concepts freudiens, d'autant plus que le sujet veut tuer son objet de valeur. C'est comme si le personnage de René, éprouvant de la haine envers lui-même, s'attribuait narcissiquement un pouvoir de destructivité. La pulsion de mort se retourne en effet parfois vers l'extérieur. Selon Brabant, cette « expulsion, à visée protectrice, s'opère sous l'empire des pulsions de vie » (1970 : 84).

C'est en ce sens que nous la rattachons au narcissisme qui est un amour nécessaire et vital du sujet pour lui-même. En outre, l'ambivalence extrême du personnage de René, à la fois envers lui-même et envers les autres que sont les personnages de Madeleine ou de Jean-Paul, n'est pas sans rappeler que, d'un point de vue clinique, l'identification primaire et narcissique conditionne les relations d'objet (le moi, c'est l'autre).

La représentation d'une certaine défaillance dans l'identification narcissique du sujet à son image est perceptible dans les deux « extraits au miroir » cités plus haut. Si un sujet ne bénéficie pas des effets formateurs de « l'assomption jubilatoire de son image spéculaire » (Lacan, 1949 : 90), il reste aux prises avec le fantasme du corps morcelé. Dans les deux passages, le personnage de René ne voit son image que partiellement. La première mise en scène de l'observation dans le miroir comprend l'énumération des parties du visage : lèvres, yeux, face, nez, bouche, menton (I-14, 15). Le mot visage y revient trois fois, quatre si l'on compte le synonyme « face ». D'autres mots rappellent le visage ou ses propriétés selon un axe syntagmatique : regarder, cernes, masque. La totalité du corps est tout de même mentionnée, quoique très allusivement.

La représentation du fantasme du morcellement du corps est davantage perceptible dans la mise en scène du suicide de René : « Mon corps, seul point de vérification de mon identité, sera bientôt fracturé, en différents points de son ossa-

ture, par le choc de l'automobile contre le petit mur de ciment » (I-147). Pourtant, dans une rubrique nécrologique imaginaire, le narrateur fait disparaître son corps : « On a repêché la Chevrolet que conduisait René Lallemand, samedi matin [...]. On n'a pas encore retrouvé le corps de son occupant » (I-139). Qu'advient-il de son corps ? « À la résurrection des morts, qu'on vienne chercher mes restes dans l'eau » (I-147). Ce souhait de symbiose avec l'eau, de désintégration liquéfiable, revient plusieurs fois dans le texte.

Mais revenons un peu à l'autoportrait du personnage principal de *L'invention de la mort*. Le narrateur détaille minutieusement son visage comme une chiromancienne : « Il est bon [...] de déchiffrer sur son visage les signes qu'on a coutume d'analyser dans les lignes de la main. » Les traces du visage ont donc un caractère fixe, figé, comme l'*imago* du corps propre. Elles sont prémonitoires. Le narrateur ajoute même l'expression « cliché souvenir ». Cette expression est intéressante puisqu'il s'agit d'un néologisme, un néologisme s'inscrivant à la lisière du symbolique : aucun signifiant déjà existant n'était suffisant pour combler le manque du sujet. D'une certaine façon, nous sommes plus près des formations de l'inconscient et du sujet du désir (le je de l'énonciation). Encore une fois le cliché renvoie le lecteur à quelque chose de statufié, qui ne peut être changé, comme les expressions « masque pétrifié », « immobilité ». Toujours dans le sens de

« photographie », il rappelle le lien à l'autre, puisque souvent les photographies de soi sont prises par les autres. Sans défense devant l'immutabilité de son « visage d'enfant mort », le personnage n'est qu'un souvenir, un cliché souvenir. « Mon corps est un souvenir, mon visage le moule impatient d'un masque mortuaire », lit-on plus loin dans le roman (I-61) ; ou encore, « [...] je suis angoisse, pauvreté, fatigue, mort » (I-32).

Dans la description du visage comme les lignes de la main, dans la pâleur, les cernes, les lèvres tirées, il y a un simulacre d'écriture sur le corps. Dans la théorie psychanalytique, l'écriture sur le corps est de l'ordre du symptôme. Dans son article « Le devenir analyste et le désir de l'analyste » paru dans la revue *Savoir*, Danielle Bergeron précise :

Une part de la rencontre avec le réel arrive à se signifier dans le rêve. Une autre part s'inscrit dans le corps sous forme de symptôme, ce retour dans la « lettre du corps » (Apollon, « L'écriture freudienne ») de la jouissance qui insiste (Bergeron, 1993 : 56).

Un simulacre de pulsion de mort est perceptible dans la description faite par le narrateur de son corps, comme si la jubilation avait fait place à la jouissance.

Reprenons nos deux extraits. Lorsque le narrateur pose la question du narcissisme et de l'amour qu'on peut lui porter « comment peut-on aimer cela [...] ? », il est énoncé en objet, en « cela », ce qui n'est pas sans rappeler l'identification phallique et

la relation duelle. En effet, dans *L'invention de la mort*, le programme narratif de l'actant René, le désir d'union totale avec Madeleine, se manifeste aussi dans un désir de fusion, d'osmose avec l'eau, le ventre, le sang – malgré une grande répulsion pour celui-ci – et la mort. En parlant de sa relation avec Madeleine, le protagoniste a cette étrange réflexion : « Au fond, toutes les chambres se ressemblent, tous les lits n'en font qu'un. Par moments, les corps aussi me paraissent indistincts » (I-36). À la fin du roman, lorsque le narrateur délire presque sur les possibilités que lui ouvre, selon lui, la mort, il décrit l'envahissement de son corps par l'eau : « L'eau pénètre tout et se glisse dans tous les interstices du réel. Toute vie est poreuse et l'osmose est la forme absolue de l'amour... » (I-130).

Dans le discours du narrateur, une volonté d'être Madeleine est perceptible : il veut la posséder, il veut qu'elle le possède, de la même façon qu'il souhaite être envahi par l'eau, qu'il désire retourner presque dans le ventre maternel :

Oui, Madeleine, je roulerai dans ton lit comme un possédé, je me noierai dans ton ventre, car tu es pleine d'eau. Je mourrai en toi, comme mon fils innommable est mort, il y aura bientôt un an, dans le sang de Nathalie (I-151).

L'apothéose de toute cette *fantasmatisation* sur la mort est exprimée dans cette courte phrase : « D'aucune façon je n'existerai pas moi-même, selon la notion courante d'identité » (I-131).

Dans un compte rendu de *L'invention de la mort*, Jacques Pelletier qualifie cette liaison du personnage de René avec Madeleine de « quête éperdue et monstrueuse de la Mère » (1991-1992 : 15). En position d'objet, Madeleine, mère de trois enfants, est en effet associée dans le discours du narrateur René à la figure maternelle (I-28, 56, 125). Qu'en est-il de la représentation de la mère dans le texte ? Le personnage de René se reproche de ne pas lui avoir assez manifesté son amour et il avoue qu'il avait toujours peur de la surprendre « suicidée au gaz dans [leur] cuisine » (I-136). Tout de suite après ce souvenir, se situe la « remémoration » d'une tentative de suicide du narrateur à l'institut Prévost. Comment lier les figures de Madeleine, de la mère et de la mort aux simulacres des effets du stade du miroir ? Dans le premier extrait, nous avons d'une certaine façon l'image de la mère associée au miroir par la baignoire remplie d'eau jusqu'au bord : « Les bains sont en forme de ventre, j'aime me glisser [...] et m'y replier comme un fœtus sans conscience et, par conséquent, sans douleur » (I-17). La figure du bain évoque donc à la fois les figures du miroir, du ventre et, par conséquent, de la mère.

En construisant une chaîne associative à partir du texte, nous percevons une union, d'une part, entre l'image des personnages de René et de sa mère, d'autre part, une union des deux images à la mort, ne serait-ce que par les tentatives de suicide qui leur sont associées. Dans le second extrait, il

est dit que c'est Madeleine qui a tué l'enfant René, une Madeleine associée maintes fois à la figure maternelle ; et elle l'aurait tué pour se « laisser épouser, devenir mère sans aimer, partager le lit d'un homme ». Il y a peut-être là un rappel de la dialectique « être ou non le phallus qui comble la mère », ou encore, être ou non aimé par la mère, une question de vie et de mort pour l'enfant. Dans sa divagation sur une sorte de vie après la mort, le narrateur décrit le trajet qu'il accomplira lorsqu'il ne fera plus qu'un avec le fleuve : il veut « [s]'enfoncer dans le ventre de la Judée, la percer de [son] symbole dissous, couler en elle comme un caillot noir et [se] jeter, comme tout ce qui coule, dans la mer Morte où [il] baigne déjà depuis [sa] naissance » (I-135). La mer Morte, lieu géographique, peut aussi s'entendre comme la figure de la mère morte, objet de valeur, que l'actant sujet désire rejoindre dans la mort.

Après l'étude d'une représentation discursive de l'identification narcissique, de la perception du corps et de l'identification phallique, nous abordons le dernier simulacre d'effet du stade du miroir observé dans le texte : la relation d'agressivité à l'autre. Une véritable lutte est engagée dans les relations que le sujet noue avec les autres. D'ailleurs, dans le premier extrait de l'observation du reflet spéculaire, le narrateur est identifié aux survivants d'Auschwitz, le tristement célèbre camp de concentration. Mais, le *transitivisme* suppose que l'enfant qui bat dit avoir été battu et vice versa. La victime

peut devenir bourreau. Ces liens ambivalents se retrouvent en particulier dans la relation du personnage de René avec Jean-Paul. Au début du roman, dans le discours de la remémoration, le sujet identifie l'actant Jean-Paul comme un anti-sujet : il se dit persécuté, dominé par Jean-Paul ; il l'accuse d'avoir empêché sa nomination au poste de correspondant à Paris : « À cause de Jean-Paul, j'ai gâché ma vie », ajoute-t-il (I-40). Pourtant, l'actant René lui emprunte des traits, son parfum, son appartement... Le moi, c'est bien l'autre et vice versa. Dans un changement de narration (très peu fréquent dans le roman), Jean-Paul apprend à René qu'il a couché avec Nathalie, l'ancienne maîtresse de son collègue et ami. Mais à la fin du roman, le protagoniste remet en question sa vision paranoïaque de Jean-Paul en anti-sujet : « Ma lucidité tardive m'incline à intervertir les rôles entre Jean-Paul et moi ; je découvre ainsi que j'ai été cruel et lui, ma victime » (I-143). La projection paranoïaque se retrouve aussi dans la jalousie malade du personnage de René à l'égard de sa maîtresse. Il semble y avoir, encore une fois ici, une représentation du rapport entre la pulsion de mort et de destruction dans les relations que le personnage entretient avec son moi et l'autre, son double.

L'identification secondaire et le stade de l'Œdipe

L'émergence de cette violence chez le sujet René à l'égard de lui-même ou à l'égard de l'autre peut se comprendre comme une rencontre avec

l'impossible, avec le réel. Le réel est ce qui n'arrive pas à être symbolisé par la parole et qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. Il se définit dans ses liens avec l'imaginaire et le symbolique. Comme je pose, dans cette deuxième partie, l'hypothèse du peu de traces de l'identification secondaire dans le discours du narrateur, j'utiliserai parfois cette notion de pulsion de mort ou jouissance de l'Autre. Plus précisément, pour cerner la représentation des effets de l'identification secondaire, j'étudierai la représentation de la vie professionnelle de René et la remise en question des préceptes de la religion catholique, puis le rapport entre le trait unaire, l'angoisse et le nom propre René Lallemant, enfin, la figure paternelle.

Depuis cinq ans, grâce à son « ami » Jean-Paul, le protagoniste travaille au journal *Canadien* comme journaliste. Il y présente des interviews de personnes célèbres. Selon le narrateur, il ne s'agit pas d'une réussite sociale : « [J]e continue de jouer le plus sérieusement possible au journaliste, faute d'avoir réussi ma licence en droit. Depuis que j'ai raté ce stupide examen, me voilà condamné à parler du succès des autres » (I-20). En fait, le sujet René est à la recherche de la puissance, du pouvoir (I-20). Comme s'il voulait faire la loi plutôt que la subir selon un idéal narcissique de toute-puissance : « J'ai rêvé d'être un homme riche ou un criminel impuni » (I-20). Selon ses propres aveux, il a tout de même essayé d'être à la hauteur des attentes de son ami Jean-Paul : « À la fin, ne pouvant

pas être à la hauteur de ce qu'il exigeait de moi, j'ai probablement fléchi et j'en suis venu à travailler d'après une routine sans doute facile » (I-141).

Avec cette lassitude professionnelle, le personnage de René manifeste une certaine insouciance au travail, il quitte le bureau régulièrement pour rejoindre Madeleine dans l'après-midi, tout en rêvant à sa promotion, et par là, à son escapade avec Madeleine. Le sujet René qui avait espéré renaître en quittant Jean-Paul, qui souhaitait revivre avec Madeleine, subit le refus comme un terrible échec ; et cet échec devient l'incarnation de toute sa vie : « En ai-je eu seulement des victoires, autres que morales ? [...] Que ma vie me paraît claire, quand je regarde à la lumière de tous mes échecs... » (I-125). Une autre citation, enfin, présente un simulacre de répétition compulsive de l'échec liée à la pulsion de mort : « ma vie antérieure [...] n'a été qu'un patient échec » (I-138).

Plusieurs répétitions sont présentes dans le texte, répétitions accentuées par le constant va-et-vient d'analepses et de prolepses où la fréquence narrative est de type répétitif, c'est-à-dire qu'un même évènement est raconté plusieurs fois d'une manière parcellaire. Parmi les répétitions, se trouve le suicide : trois fois, le personnage est confronté au suicide. Ce qui semble intéressant, c'est le lien qui s'établit entre l'échec professionnel et les pensées suicidaires. En effet, pour Jean-Paul, en position de narrateur, le séjour à l'institut Prévost – où le sujet René fait une tentative de suicide – est di-

rectement lié au travail de René : « Et six mois après ton entrée au journal, tu t'es effondré » (I-78). Le narrateur René allègue une névrose, mais les symptômes, parmi lesquels l'incapacité de proférer une parole, rappellent la structure psychotique :

Pendant cette journée, j'ai erré dans la maison comme un fantôme, incapable de tenir la moindre conversation avec maman, tout semblait atteint en moi, sauf ma bouche, muette il est vrai, mais étrangement vivace (I-58).

La troisième évocation de suicide se situe trois semaines après la nomination d'un autre comme correspondant à Paris : « Je me trouvais devant la même perspective de néant que j'avais déjà expérimentée en 1955 » (I-22).

Outre le travail, la représentation d'un ordre social est aussi perceptible à travers les nombreuses références à la religion catholique. À la fin du roman, on peut lire comme toute dernière phrase : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang » (I-152). Nul n'est besoin de citer le passage correspondant de la Bible. Si l'on poursuivait l'idée, le corps et le sang de René seraient mangés et bus par les autres, ils subiraient l'incorporation orale. Par les derniers mots du roman, le protagoniste est identifié à Jésus-Christ, à la figure d'un sauveur, d'un fils livré à la multitude par le père :

De tous les évangiles du dimanche, que j'ai écoutés dans ma vie, je retiens la dernière phrase du fils à son père : « Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » Lui aussi a donc connu ce

que je vis en ce moment. Oui mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, pourquoi ? (I-101).

Et malgré cet acte d'incroyance, il se sacrifie comme le Christ. La fin du texte rappelle le point de capiton lacanien : la signification d'un message n'advient que rétroactivement ; pour reprendre les termes de Joël Dor, « c'est dans la dimension de l'*après-coup* que le *point de capiton* arrête le glissement de la signification » (Dor, 1985 : 51). Les mots ultimes du texte apportent un éclairage significatif au reste du texte. Cette constatation est d'autant plus troublante que les premiers mots du roman sont « Tout est fini » (I-13). En quoi est-ce troublant ? Eh bien, cela nous rappelle le début du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon ; les trois mots latins : « *Ite missa est* » (Hémon, 1924 : 11), ce qui signifie « Allez, la messe est finie ».

L'identification du personnage de René au Christ par sa mort nous conduit à faire deux remarques. D'une part, sa mort est un sacrifice demandé par Dieu. Cela explique la récurrence du mot « condamné » pour qualifier le protagoniste (I-18, 20, 98), il est un condamné à mort en quelque sorte, un sacrifié. Il fait face à la jouissance de l'Autre, à la pulsion de mort représentée par Dieu, l'image de l'Autre non barré. D'autre part, au niveau du sujet de l'énoncé, l'actant sujet prétend inventer sa propre mort selon le titre *L'invention de la mort*. Il refuse l'« angoisse inondante » (I-83), la fatigue (I-124), le poids des souvenirs (I-136). Par sa mort, le sujet cherche une résurrection, une

consécration (une sanction selon le vocabulaire de la sémiotique). Et les nombreuses prolepses du roman portent presque toutes sur le bienheureux voyage après la mort. Il veut contrôler, inventer sa fin par son suicide, un suicide qu'il entend masquer par un accident d'automobile, comme si le personnage s'imaginait se faire Dieu pour combler la béance de l'absence divine ou paternelle.

Le protagoniste est non seulement associé à Jésus-Christ, mais il possède des affinités avec le peuple juif, un peuple persécuté, un peuple errant. Si nous reprenons l'indispensable description de l'image spéculaire, le narrateur fait un parallèle pathétique entre son corps et ceux des survivants d'Auschwitz :

Et mon corps nu, avec ce sexe pareil aux milliards de sexes qui ont peuplé la terre, me rappelle les corps anonymes des survivants d'Auschwitz, que j'avais contemplés longuement sur des photos d'agence trouvées par hasard dans un classeur du desk.

Cette longue contemplation suggère l'observation de l'autre du miroir. L'utilisation du terme « photos » renvoie le lecteur au néologisme « cliché souvenir », cet emprisonnement dans la fixité de l'image, comme dans l'*imago* du corps propre érigé au stade du miroir. De même, le terme « cliché » dans le sens de « lieu commun » peut être rapproché des mots « corps anonymes », comme si René n'avait pas d'individualité, d'identité propre. Il a été privé de subjectivité comme les Juifs l'ont été

en quelque sorte par les Allemands. Il est troublant alors de constater que le nom de famille de René, le nom de la figure paternelle, le nom qui a quelque chose du trait unaire, qui permet d'être différent, donc de ne pas être anonyme, est Lallemand...

La représentation de l'agressivité et de l'ambivalence dans les relations du narrateur avec l'autre de l'image spéculaire est inscrit dans son nom même. Le refus de la filiation au père par l'identification aux Juifs représente l'échec de l'Ordre symbolique, la peur d'un grand Autre mis en position de tortionnaire. D'une certaine façon, le texte ne prête pas d'identification secondaire à son protagoniste. Le trait unaire, qui est le support d'une identification symbolique, qui permet la différence comme telle, par son absence, ne peut préserver de l'angoisse. Comme l'écrit Joël Dor :

De l'identification à l'angoisse, il n'y a souvent qu'un pas. Celui du trait unaire, lequel, momentanément défaillant, n'est donc pas mobilisable pour assumer la fonction qui lui revient : soutenir le sujet dans le rapport qu'il entretient à l'objet de son désir au regard de l'Autre (1992 : 116).

L'angoisse, dans les structures discursives, est perceptible à travers la spatialisation. Selon l'étymologie latine, le mot angoisse vient du mot latin *angustia* qui signifie « resserrement ». De chambre en chambre, en passant par l'appartement de Jean-Paul, la salle de rédaction, l'institut Prévost ou son automobile, l'espace du roman, déjà restreint, se

réduit de plus en plus. Les boîtes téléphoniques deviennent des « petits cercueils verticaux » (I-98) ; l'automobile, un « tombeau ouvert » (I-150) ou un « cercueil » (I-66) : « [...] il ne subsiste pas d'autre désir en [René] que celui de la mort » (I-60).

Le personnage de René se trouve toujours aux prises avec un simulacre de pulsion de mort ou jouissance de l'Autre. En termes cliniques, s'il n'était pas qu'un personnage, on pourrait dire qu'il n'a pas le support d'une identité symbolique. L'identité est recherché dans le rapport au petit autre, plutôt qu'au grand. Lorsqu'il rencontre Madeleine dans les hôtels de la ville de Montréal, il n'utilise jamais son nom : « Jean-Paul X... Par quelle ironie me suis-je toujours effacé derrière le nom de Jean-Paul [...] [J]'ai connu les seuls triomphes de ma vie sous son identité ! » (I-63). Le nom de famille du personnage de Jean-Paul, le nom de la figure paternelle est censuré par la lettre « X ».

Après avoir tenté d'étudier la représentation de l'ordre social dans le texte par le travail et la croyance religieuse, après avoir fait aussi quelques observations sur le nom propre, je propose d'étudier la figure de la fonction paternelle et, par conséquent, les traces du stade de l'Œdipe dans *L'invention de la mort*. Comme nous l'avons vu, pour que le père soit investi de la signification symbolique comme représentant de la loi, il faut que l'enfant perçoive dans le discours de la mère que son désir est porté vers celui-ci. Dans le roman, il n'y a aucune représentation du discours du

personnage de la mère sur la figure paternelle. Par contre, dans un passage, le narrateur décrit « son père » après une scène avec « la mère » : « Il marchait comme un homme qu'on vient d'humilier et qui ne sait pas se défendre » (I-150). Il est étonnant de retrouver dans la description de la figure paternelle des signifiants utilisés par le narrateur lui-même dans ses autoportraits comme la défaite et l'humiliation. Outre cette répétition de l'échec, une autre relation filiale est perceptible dans deux des trois épisodes de l'évocation du suicide par le narrateur. La première fois, il avait quinze ans, c'était l'hiver et il souhaitait creuser un trou dans la glace du lac Simon pour se noyer : « [M]on père m'avait déjà dit que le lac Simon est très profond, et j'y serais resté » (I-122). L'autre évocation de suicide liée à la figure paternelle est celle qui est sous-jacente à toute la trame narrative, celle qui conduit le narrateur principal sur le pont du barrage de Beauharnois où il entend déraper pour tomber dans l'affluent du fleuve. Ce pont est lié à un souvenir d'enfance du personnage principal avec la figure paternelle : « C'est au cours d'une de ces promenades que mon père m'a conduit jusqu'au pont du barrage de Beauharnois » (I-144). Il ne s'est rien passé de triste lors de cet épisode. Au contraire, le narrateur semble même dire qu'il était heureux : « [Mon père] était-il heureux lui, quand il me tenait par la main sans parler ? Parfois, il chantonnait en marchant [...] "Filez, filez, ô mon navire..." Oui, filez, car la mort m'attend... » (I-145-

146). Un lien étrange se noue entre l'évocation de la figure paternelle et la nécessité de mourir.

Le sujet René est confronté lui-même, dans *L'invention de la mort*, à la fonction paternelle. Son ancienne maîtresse, Nathalie, s'est trouvée enceinte de lui. Lorsqu'elle lui en a parlé, il a perdu l'usage de la parole : « Quand Nathalie m'a annoncé qu'elle était enceinte de moi, je suis resté des jours sans dire un seul mot » (I-105). Il n'a pas même été capable de payer l'avortement de Nathalie. Il a attendu que « tout s'arrange » grâce à Jean-Paul (I-105). Lorsqu'il revoit Nathalie, le narrateur pense de nouveau à l'avortement : « J'étais incapable de l'écouter, sans que mon désarroi ne me revienne et que je le combatte par toutes sortes d'arguments » (I-106). Lors de cet épisode, il frappe le ventre de Nathalie. Il y a une représentation du surgissement du réel, lorsque l'actant protagoniste doit faire face à l'éventualité de la paternité. Selon Lacan, « ce qui est forclos du symbolique réapparaît dans le réel ». Il y a un lien d'exclusion entre l'Ordre du langage et le réel, c'est ce que semble constater le narrateur quelques instants avant que le texte ne cesse en même temps que le passage à l'acte suicidaire :

Nulle expression ne peut recouvrir adéquatement la mort du réel⁵ et la destruction de toute signification. Sinon, ma foi, les mots auraient plus de poids que la réalité supprimée, ce qui

5. Le réel, dans le sens de réalité, ne doit pas être confondu avec le sens lacanien.

équivaldrait à une fâcheuse victoire de la parole sur la vie (I-146).

CONCLUSION

Au cours de cette analyse des signifiants du discours dans l'univers de représentation de *L'invention de la mort*, nous avons pu observer une certaine défaillance des identifications imaginaire et symbolique : la représentation du fantasme du corps morcelé, la quête de la figure maternelle, le simulacre de la pulsion de mort ou jouissance de l'Autre, l'évocation d'une perte de la parole lors de la confrontation du personnage avec la figure paternelle, sont autant de caractéristiques qui rappellent la structure psychotique. Mais cette conclusion demanderait un plus complet développement. Une analyse n'épuise jamais la richesse d'un texte. Elle aurait pu s'alimenter des nombreuses études publiées sur Hubert Aquin. Paru depuis quelques années seulement, *L'invention de la mort* n'a pas fait l'objet d'analyses littéraires comme les autres romans d'Hubert Aquin. Par contre, le thème de l'inceste développé par Robert Richard ou encore le procédé littéraire de l'intertextualité étudié par André Lamontagne dans les autres œuvres aquiniennes se retrouvent dans le roman à l'étude. L'inceste évoque toujours le thème de l'interdit et l'intertextualité pose, au niveau de l'écriture, toute la problématique de la relation aux autres et à l'Autre. À l'inverse, il aurait été passionnant de poursuivre l'étude de la dialectique des identifica-

tions dans toute l'œuvre d'Hubert Aquin. Dans une entrevue avec Anne Gagnon, l'écrivain commente lui-même la recherche d'identité du protagoniste de *Prochain épisode* : « Il est en quelque sorte ou bien en voie de "désidentification", de désintégration totale ou bien en voie de "désidentification" qui débouchera sur la découverte d'une identité profonde et extrêmement importante » (Aquin, cité dans Gagnon, 1975 : 14).

Par son caractère structuré, une analyse ne rend pas compte de toutes les interrogations laissées en plan au moment de la rédaction. Son caractère fini rassure parfois le lecteur et le berce du doux leurre de l'objectivité. Mais une présentation trop simpliste agace le lecteur averti et lui enlève plusieurs pistes de lecture et de réflexion. Pour terminer cet article, je souhaite revenir sur cette affirmation que l'œuvre littéraire est une représentation de représentation, que l'écrit d'un écrivain est d'abord un construit. Ce postulat pose toute la question de la genèse de l'écriture et de la transposition littéraire. Cette hypothèse m'a longtemps troublée : comment pouvait-on supposer à l'écrivain une distance par rapport à son inconscient, alors que la grande découverte freudienne tendait à montrer qu'il existait une zone inconsciente, un autre lieu, qui agissait à l'insu du sujet et « dominait » sa vie psychique ?

À cette question je n'ai pu que répondre par cette autre : comment peut-on supposer une absence de distance sans trahir l'éthique

psychanalytique, sans tomber dans le piège de la psychanalyse sauvage? L'écrivain n'est pas en cure. Un exemple extrême nous aide à mieux comprendre : un sujet névrotique, après une cure psychanalytique, pourrait très bien écrire une œuvre où le narrateur présenterait, dans son discours, un simulacre de structure psychotique. Pourtant, je dois l'admettre, au cours de mes lectures sur l'écrivain, la distance entre son narrateur et lui-même semblait parfois s'effacer. Par exemple – si vous me permettez une petite incartade à l'éthique que je me suis moi-même imposée –, dans *L'invention de la mort*, il y a un institut Prévost où l'écrivain a déjà fait un séjour. En outre, comment rester insensible au fait que *L'invention de la mort* est la narration d'un suicide et que son auteur s'est effectivement suicidé. « Avec tout ce que l'on sait maintenant sur le destin d'Aquin, écrivait Bernard Beugnot, on ne sort pas de ce roman la conscience tranquille » (Beugnot, présentant Aquin, 1959). Hubert Aquin n'avouait-il pas lui-même qu'en « écrivant un livre, [...] l'audace et le défi le plus grand, c'est de pouvoir s'exhiber en se cachant » (Aquin, cité dans Dorion, 1976 : 22) ?

BIBLIOGRAPHIE

- AFGOUSTIDIS, Dimitri (1989), *La psychanalyse*, Paris, Desclée de Brouwer. (Coll. « 50 mots ».)
- APOLLON, Willy (1990), « Psychanalyse et traitement des psychotiques », *Traiter la psychose*, Québec, GIFRIC, p. 77-110. (Coll. « Nœud ».)
- AQUIN, Hubert (1959), *L'invention de la mort*, Ottawa, Leméac.
- BERGERON, Danielle (1990), « Enjeux de la cure psychotique », *Traiter la psychose*, Québec, GIFRIC, p. 139-159. (Coll. « Nœud ».)
- BERGERON, Danielle (1993), « Le devenir analyste et le désir de l'analyste », *Savoir*, n° 1, p. 51-66.
- BRABANT Georges-Philippe (1970), *Clefs pour la psychanalyse*, Paris, Seghers, 7^e éd., 1977. (Coll. « Clefs ».)
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l'homme ».)
- COURTÉS, Joseph (1976), *Sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1993. (Coll. « Hachette Université ».)
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- DOR, Joël (1992), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. II : *Structure du sujet*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- DORION, Gilles (1976), « Hubert Aquin », *Québec français*, n° 24, p. 21-22.

- FAGES, Jean-Baptiste (1971), *Comprendre Jacques Lacan*, Toulouse, Privat. (Coll. « Pensée ».)
- FREUD, Sigmund (1921), « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967, p. 117-217.
- GAGNON, Anne (1975), « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », *Voix et images*, n° 1, p. 5-18.
- GENETTE, Gérard (1972), « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HÉMON, Louis (1924), *Maria Chapdelaine*, Montréal-Paris, Fides, 1959. (Coll. « du Nénuphar ».)
- KÈGLE, Christiane (1994), Notes du séminaire, FRN-60530, *Psychanalyse et littérature*, Université Laval.
- KÈGLE, Christiane (1992), « Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme », *Protée*, n° 1, p. 57-65.
- KREMER-MARIETTI, Angèle (1978), *Lacan ou la rhétorique de l'inconscient*, Paris, Aubier-Montaigne.
- LACAN, Jacques (1948), « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 101-124. (Coll. « Points ».)
- LACAN, Jacques ([1949] 1966), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil, p. 89-97. (Coll. « Points ».)
- LACAN, Jacques ([1953-1954] 1975), *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Le Champ freudien ».)
- LACAN, Jacques ([1957] 1966), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil, p. 249-289. (Coll. « Points ».)

LA DIALECTIQUE DES IDENTIFICATIONS

- LAMONTAGNE, André (1992), *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- LEMAIRE, Anika (1977), *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga. (Coll. « Psychologie et sciences humaines ».)
- PELLETIER, Jacques (hiver 1991-1992), « *L'invention de la mort* », *Lettres québécoises*, n° 64, p. 15-16.
- RICHARD, Robert (1990), *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)

André Lambert

LE BAL MASQUÉ
CHEZ LES HONNÊTES GENS¹

Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que – *jamais tu ne me regardes là où je te vois*. Inversement, *ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir*.

Jacques LACAN,
Le séminaire, livre XI.

Dans ses *Lettres sur les habitants de Paris*, Marivaux, qui définit d'abord la capitale française comme « le centre des vertus et des vices », précise ensuite : « Les vertus n'y règnent pas moins que les vices ; mais elles y règnent sans bruit et secrètement. Les justes y composent un parti ignoré de la

1. Les idées principales de ce chapitre ont fait l'objet d'une communication au 62^e congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) (Montréal, mai 1994).

foule des hommes² » (Marivaux, 1988 : 9). Nul doute que derrière ces lignes se dresse le profil de l'écrivain désireux de s'identifier aux gens de qualité, soucieux de sa réputation et respectueux envers les institutions sociales ; cependant, c'est surtout le regard à la fois fasciné et ironique du *spectateur français*³ qui s'impose déjà dans ce syllogisme dont il ne manquerait que la conclusion, à savoir la vie mondaine est le lieu de fomentation du vice. Quant à ces espèces rares que sont la vertu et la justice, elles nichent probablement dans quelque utopie telle *L'île des esclaves* (1725).

2. Le parti ignoré serait-il celui des jansénistes ? Il ne faut pas oublier que Marivaux fut formé par les Oratoriens de Riom, qui étaient jansénistes ou du moins très proches de ce mouvement. L'expression, en 1717 (date de parution des *Lettres dans Le Mercure*), a certainement dû faire hausser quelques sourcils...

3. Titre donné par Marivaux à un périodique qu'il publia en vingt-cinq feuilles, de juin 1721 à octobre 1724. Le *spectateur français* est véritablement Marivaux, qui a toujours été un fin observateur des mœurs de son temps. « Marivaux a aimé Paris, cet "abrégé du monde". Avant Restif de la Bretonne [...], il en a été le spectateur et le piéton, observant la foule des "porteurs de visages" à la sortie de la Comédie, à l'église, dans les promenades publiques [...], essayant de trier les caractères originaux et de comprendre quels espoirs, quelles passions, quelles vanités, quels malheurs avaient poussé les uns contre les autres tous ces êtres : il sera l'un des premiers romanciers à faire de Paris non seulement le lieu, mais l'instrument et l'image d'un destin » (Coulet et Gilot, 1973 : 12).

Dans *La fausse suivante* (1724), le Chevalier, la Comtesse et Lelio, loin de se présenter en naufragés sur une île, arrivent justement de Paris, où ils ont pris part à un bal masqué. Ce hors-scène pourrait passer pour un détail insignifiant, s'il ne déterminait directement la nature des rapports qui s'inscriront dans l'espace réel de la fiction, soit le domaine de la Comtesse. En effet, en gardant son déguisement de Chevalier, la Dame de Paris, alias la Suivante, provoque un véritable désordre symbolique dans une petite société où la Loi (l'ensemble des lois morales) est constamment bafouée, faute de figure paternelle pour la faire respecter. Faisant trêve à tout scrupule, la comédie de Marivaux met en scène la propagation du mensonge et de la cupidité dans un univers où les intérêts économiques, prédominants, obnubilent les désirs des sujets, empêchent ceux-ci de se parler à cœur ouvert et de se montrer sans voile.

S'il est un fin connaisseur des mouches au visage des coquettes, c'est que Marivaux, tel un spectateur de théâtre, garde une distance entre son œil et l'objet de sa focalisation ; derrière ses lunettes de moraliste, il peut observer, en toute impunité et dans ses moindres détails, le libertinage qui s'offre à son regard. Manifeste dans *La fausse suivante*, son objectif est de démasquer le vrai visage de son temps, de cette Régence qui vient de finir, en nous livrant les portraits de vanités prises au piège du jeu le plus en vogue de la société : la

séduction. Car c'est de l'amour-propre⁴ qu'il s'agit ici ; d'hommes et de femmes se composant des masques face au miroir que représente le regard d'autrui, éternelle valse imaginaire où se révèle toute la dimension d'éblouissement de la formule de Lacan : « Nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde » (Lacan, 1990 : 87). En effet, cette simple formule, « le spectacle du monde », contient en elle seule ce que nous pourrions ap-

4. La critique de l'amour-propre des mondains par Marivaux dérive évidemment de Port-Royal. Dans son analyse des *Fausse confidences*, Christoph Miething explique : « L'amour, postule Marivaux, c'est le désir d'être aimé. Si vous réussissez à suggestionner l'autre pour qu'il pense que vous vous languissez tellement pour lui que vous êtes prêt à sacrifier votre vie à cette passion, et pour peu que soit réalisée la condition minimale d'un physique attrayant (qui ferait de l'indifférence érotique l'indice d'un manque de sensibilité), l'échec est impossible [...]. Sans s'en douter, elle [l'Araminte des *Fausse confidences*, qui se rend à son séducteur, mais l'observation vaut aussi bien pour la Comtesse de *La fausse suivante*] obéit aux lois d'une psychologie dans la tradition des Moralistes, selon laquelle l'amour se ramène à de l'amour-propre. Chacun veut se voir confirmer dans son amour-propre ; qui sait tirer profit de cette faiblesse est à même de manipuler les autres à peu près à sa guise. Tel est le constat d'une anthropologie négative [...] ». Miething précise toutefois : « La vraie idéalisation de soi-même, c'est la pratique de la négativité moraliste, la manie de démasquer l'amour-propre ; l'égoïsme se justifie en secret dans le geste de l'auto-condamnation » (Miething, 1991 : 83, 93). Marivaux, grand moraliste, se prendrait-il ainsi à son propre jeu ?

peler la quatrième dimension de la vie, lieu de l'imaginaire, des illusions, des images spéculaires investissant ce réceptacle d'identifications qu'est le moi. Et, si c'est par la parole que s'exprime la vérité de l'être, le regard, quant à lui, est tout silence. Un silence dans lequel le sujet fait l'expérience de son aliénation, de son leurre fondamental : celui de toujours paraître, à ses yeux et aux yeux des autres, comme ce qu'il n'est pas, comme un autre qu'il ne veut pas ou ne sait pas être.

Dans sa course interminable aux objets, dans sa participation au jeu de la séduction, le sujet recherche inconsciemment l'impossible, cette chose à jamais perdue, cet indicible qui évoque pourtant une image : celle de l'enfant se lovant, se fondant dans le désir de sa mère. Quête illusoire, donc, qui garde cependant intact le narcissisme du sujet, son désir de se reconnaître, de se mirer dans l'autre (petit *a*) dans le jeu de l'amour – et de la haine.

Dès qu'il s'agit de théâtre, ce sont les personnages qui occupent presque tout le champ de l'énonciation ; c'est essentiellement à travers leur discours et leurs aventures que se révèlent certains fantasmes du sujet, qui cherche lui-même à éveiller les fantasmes d'un autre, le lecteur ou le public. Il faut en effet tenir compte du double statut du personnage théâtral : figure littéraire comme les autres, il a par ailleurs la vocation d'être représenté sur scène par un comédien qui, s'il réussit à se désincarner puis à se dédoubler – pour parler comme Louis Jovet –, provoquera l'illusion d'une vérité

assez forte pour que le spectateur y trouve sa part de jouissance⁵.

L'écriture dramaturgique, plus que toute autre, privilégie les rapports imaginaires, les jeux de miroir, les échanges de regards, les identifications, bref des focalisations particulières ; il est aussi de la nature du théâtre que les protagonistes se regardent presque toujours lorsqu'ils s'adressent la parole. Or la focalisation, chez Marivaux, est primordiale ; le dialogue insiste aussi efficacement sur le regard que le feraient les didascalies, et la fascination exercée par les personnages l'un sur l'autre est certainement aussi importante que les mots qu'ils prononcent. L'auteur tenait d'ailleurs à ce que ses acteurs jouent comme si, envahi par l'émotion, aveuglé par l'amour, leur personnage ne savait plus très bien ce qu'il disait ni où il en était. Son thème privilégié est la surprise de l'amour, surprise qui doit être entendue dans les sens objectif (étonnement, perturbation, malaise, voire perte de contrôle de la raison) et subjectif (l'amour surprend comme un cambrioleur ou un stratège).

5. Dans *Le comédien désincarné*, Louis Jovet fait une analyse très sensible du métier d'acteur. Outre les phénomènes de désincarnation et de dédoublement, il explique la relation presque mystique que l'acteur entretient avec le personnage, ce condensé d'humanité qui le dépasse, qu'il ne peut incarner, mais seulement représenter : « Tu me représentes, tu ne me vivras jamais », dit le personnage au comédien (1954 : 122).

Même si l'amour, chez Marivaux, cause bien des dégâts, il triomphe presque à tout coup. Il y a pourtant une exception : *La fausse suivante*, où les sujets finissent tout seuls et frustrés. La grande responsable de cet échec de l'amour est la Dame de Paris, personnage qui se travestit en homme afin de séduire une autre femme dans un mouvement aussi gratuit qu'impossible, et qui ridiculise, dans ce même élan, les lois de l'échange des corps et du mariage. C'est donc dans un ordre symbolique éclaté que l'imaginaire prend toute sa place ici ; des jeux d'identification entre les personnages naissent des fantasmes pas toujours nets, révélés par des masques, des dédoublements, des mensonges et des équivoques : jeux de séduction imprégnés d'abjection et de cruauté. *La fausse suivante* apparaît en effet comme un immense jeu de miroirs où le mauvais œil, celui du mal, sert de support au regard dans lequel les sujets se reconnaissent entre eux comme objets. Mais cet œil, n'est-il pas avant tout celui de Marivaux, esprit attentif aux équivoques de la sensualité, qui défie le désir de l'Autre en transgressant ses lois, et cela au nom même de leur respect ? C'est ce que nous essaierons de voir au cours du petit voyage que nous allons faire dans l'imaginaire symbolisé de Marivaux, en empruntant la voie que nous indique Lacan par sa théorie du regard.

Dans *Marivaux ou les machines de l'opéra*, Nicolas Bonhôte oppose deux visions marivaudesques du monde : l'idéal aristocratique, qui inclut le

respect de l'ordre social et l'amour authentique tel qu'incarné par la tradition du roman héroïque ; le ballet de la séduction, qui correspond à une critique de la mondanité, de l'amour illusion, du paraître. Selon Bonhôte, si la plupart des comédies trouvent un lieu de compromis à ces deux pôles, par l'intégration de l'être de la séduction dans l'idéal aristocratique, il en est autrement avec *La fausse suivante*. Celle-ci rendrait compte, sans ambiguïté, de la dissolution d'une noblesse française où l'argent achète les titres et où la conquête de l'image a remplacé, à une époque de paix (1720-1740), la raison d'être fondamentale du gentilhomme, le combat par les armes. « La séduction a tué le héros qui était d'abord un guerrier » (Bonhôte, 1974 : 51).

Argent et besoin de plaire sont donc les deux valeurs indissociables qui intéressent l'être relationnel et artificiel de la séduction, qui ne séduit ou ne feint d'être séduit que dans le double but de s'enrichir et d'admirer, à travers le regard d'autrui, une image plus belle de lui-même. Le jeu de l'amour apparaît alors comme un bal masqué où « l'art suprême est de "fixer" le maximum de partenaires », objets interchangeables mais nécessaires afin que le sujet réussisse sa « quête de l'admiration d'autrui », sa « recherche perpétuelle de l'hommage d'autrui » (Bonhôte, 1974 : 50). Tel est le cas de la Comtesse de *La fausse suivante*, qui fixe successivement deux objets d'amour, Léliot et le Chevalier. Après avoir croisé le regard de ce dernier, la pré-

sence du premier, qu'elle doit en principe épouser, l'indispose : « Je vous avertis, moi, qu'il y a des moments où vous feriez bien de ne pas vous montrer ; entendez-vous ? » (II, 2). Soudaine impatience qui témoigne de la carence affective dont souffre une femme qui n'arrive pas à faire le choix d'un objet à la hauteur de son désir, lequel s'en trouve toujours plus exacerbé – ce qui est bien le propre de tout sujet atteint d'inconstance. D'ailleurs, à Lélío qui lui dit qu'il l'estime même si elle est en colère, la Comtesse répond : « Soit ; j'en estime tant d'autres ! Je ne regarde pas cela comme un grand mérite d'être estimable ; on n'est que ce qu'on doit être » (II, 2), boutade où se révèle le symptôme propre au sujet entraîné dans la valse spéculaire de la séduction, celui d'attraper du regard tous les objets qui volent autour de soi, sans jamais se satisfaire d'aucun – un homme n'étant finalement qu'un objet parmi tant d'autres⁶. Néanmoins, la Comtesse se laisse étourdir et déplace sa focalisation sur le Chevalier, qui est très conscient de l'attrait qu'il exerce sur son vis-à-vis. Il dira à Trivelin, son valet :

Ma charge, sous cet habit-ci, est d'attaquer le cœur de la Comtesse ; je puis passer, comme tu

6. Deux vers du *Misanthrope* mettent bien en évidence le leurre dont est victime tout sujet incapable de s'attacher à un seul objet de désir :

*Sur quelque préférence une estime se fonde,
Et c'est n'estimer personne qu'estimer tout le monde* (I, 1).

vois, pour un assez joli cavalier, et j'ai déjà vu les yeux de la Comtesse s'arrêter plus d'une fois sur moi ; si elle vient à m'aimer, je la ferai rompre avec Lélío (I, 5).

Prise au piège, la Comtesse avoue plus tard à son séducteur : « Vous avez pu remarquer que je vous voyais ici avec plaisir ; et s'il ne tenait qu'à moi, j'en aurais encore beaucoup à vous y voir » (II, 8). Bien que l'entreprise du Chevalier soit de mauvaise foi, nous retrouvons dans ces deux répliques tous les éléments propres au bon fonctionnement de la séduction : paraître, offrir une belle image de soi, éprouver du plaisir à se montrer ou à voir l'autre, procurer du plaisir à l'autre en le regardant ou en le laissant nous regarder, etc. Or, si la séduction peut être consciente, elle repose cependant sur un regard qui, selon Lacan, implique un investissement inconscient. Voyons ce qu'il dit à ce propos dans son *Séminaire*, livre XI.

Pour expliquer la fonction du regard, Lacan fait référence aux travaux de Merleau-Ponty et de Sartre. Merleau-Ponty posait la perception de la forme, sa régulation, comme un acte auquel préside

non pas seulement l'œil du sujet, mais toute son attente, son mouvement, sa prise, son émotion musculaire et aussi bien viscérale – bref sa présence constitutive, pointée dans ce qu'on appelle son intentionnalité totale (Lacan, 1990 : 84).

Sartre ajoutait la dimension du regard d'autrui, ce « regard dont je suis surpris » (Lacan, 1990 : 97), qui

me pétrifie, qui fait de moi un en-soi. Mais là où Merleau-Ponty ne définit pas les modalités de l'intentionnalité dont il nous parle, là où Sartre reste au niveau du choc des libertés et des consciences – existentialisme fondé sur un monde de l'objectivité où le sujet se néantise –, Lacan se démarque en éclairant la route de l'inconscient pour nous mener à l'explication du regard, une route où évolue le sujet s'appuyant sur la fonction du désir. Dès lors Lacan postule que l'œil n'est que « la métaphore [...] de *la pousse* du voyant – quelque chose d'avant son œil. Ce qu'il s'agit de cerner [...], c'est la préexistence d'un regard [...]. Ce voir auquel je suis soumis de façon originelle » (Lacan, 1990 : 84), ce donné-à-voir qui entre dans le champ du désir, de l'inconscient, de l'Autre. À l'instar du langage, le regard préexiste au sujet. Comme on parle d'un sujet qui est dit avant que d'être, on pourrait parler d'un moi imaginé avant que de paraître.

« Je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout » (Lacan, 1990 : 84). Ainsi le monde est « omnivoyeur », ses regards nous atteignent sans cesse, depuis toujours, et lorsque nous arrivons à capter l'un d'entre eux, il s'agit, selon Lacan, d'un regard qui est « non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre » (Lacan, 1990 : 98). Nous sommes ici plongés en plein imaginaire, dans cette dimension parfois délirante de l'Autre, pour nous insaisissable, indicible, mais qui détermine la structure de notre désir de sujet castré dans l'ordre

connu du langage, le symbolique : un langage ordonné en signifiants, en résidus que l'Autre a daigné nous laisser afin que nous tentions d'accéder à notre vérité, à la source de ce désir qui conditionne notre existence. Mais en vain : le désir de l'Autre, source de notre désir, dépasse l'ordre du langage. L'Autre a en effet construit notre désir autour d'un trou, d'un manque, d'une béance provoquée par la castration, béance que le regard remet constamment en cause. En effet, Lacan affirme qu'en tant qu'objet (a), le regard symbolise et met en scène le manque fondateur, par la distance qui s'installe entre les sujets voyants. Aussi cet objet (a) est-il « réduit, de par sa nature, à une fonction punctiforme, évanescente, – il laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence » (Lacan, 1990 : 89). Objet d'illusion, le regard est, contrairement au langage, un objet insaisissable qui ne fait qu'attiser le désir, qui tient le sujet esclave dans le registre du désir⁷. C'est à se demander si nous ne devrions pas, comme Œdipe, nous crever les yeux pour faire cesser les images et le désir qui nous tenaillent.

7. Si, avec l'objet langage, la voie est plus libre vers la vérité, ou l'inconscient du sujet, qu'avec l'objet regard, encore faut-il être capable d'en restituer la chaîne signifiante, ce qui n'est pas une mince affaire dans le cas d'une œuvre comme *La fausse suivante*, où la vérité se tapit constamment sous le mensonge et l'équivoque.

C'est aussi « dans l'illusion de la conscience de se voir se voir, où s'élide le regard » (Lacan, 1990 : 97), conscience marquée au sceau du leurre depuis la première expérience du miroir, que le sujet en vient à s'identifier à lui-même comme regard. Les images spéculaires exacerbent le narcissisme, stimulent le moi idéal du sujet qui fait l'expérience d'une toute-puissance dans l'imaginaire. Dans le stade du miroir, le moi idéal représente le point inaugural de l'aliénation du sujet dans la capture imaginaire. Or le leurre de l'expérience du miroir, de l'identification primaire, se poursuit dans les identifications secondaires, d'où la facticité des relations intersubjectives car, entre le sujet et les objets miroirs, le regard agit comme médiateur, pour ne pas dire comme projecteur et introjecteur d'images, de moi en l'autre, de l'autre en moi – c'est le cinéma de la vie. De fait, quand je m'identifie à un autre, je m'identifie à mon propre regard, à l'image idéalisante d'un moi que ce regard capte en l'autre : tendance du sujet à s'identifier à lui-même comme maître de l'objet, qui est un leurre le conduisant à se laisser, au contraire, captiver par l'objet. Christian Metz explique bien ce phénomène dans son analyse de la vision du spectateur au cinéma :

Toute vision consiste en un double mouvement : projectif (c'est le phare qui « balaye ») et introjectif : c'est la conscience comme surface sensible d'enregistrement (comme écran). J'ai à la fois l'impression de « jeter », comme on dit, mon

regard sur les choses, et que ces dernières, ainsi illuminées, viennent se déposer en moi (1977 : 71).

Le spectateur est absent de l'écran comme perçu, mais aussi (les deux choses vont ensemble, inévitablement) [il] y est présent, et même « tout-présent », comme percevant. À chaque instant, je suis dans le film par la caresse de mon regard [...], présence [...] diffuse [...] ou plus exactement flottante, comme l'écoute du psychanalyste (1977 : 76).

Puisque la perception par la vue est une reprise incessante de l'expérience aliénante du miroir premier⁸, comment ne pas songer à cet objet insaisissable, à ce leurre que représente le regard, en abordant une œuvre dont la dynamique repose essentiellement sur un centrage visuel ? Dans *La fausse suivante*, la plupart des personnages s'identifient aveuglément à leur propre regard. En témoigne l'exemple de la Comtesse qui, trop occupée à quêter une plus belle image d'elle-même en l'autre, n'arrive jamais à deviner celui-ci tel qu'il est vraiment sous ses déguisements et ses mensonges. C'est donc dire qu'en se mentant et en taisant la vérité comme ils le font constamment, les person-

8. Reprise incessante mais toutefois différente puisque les miroirs de notre perception sont toujours virtuels (sauf lorsque que nous nous mirons réellement dans une glace ; mais il ne s'agit pas vraiment de cela ici), le perçu demeurant du côté de l'objet autre et non du côté de l'objet moi. Voir Metz, 1984b.

nages ne font qu'ajouter des mirages dans le champ fantasmatique du leurre. L'auteur l'a voulu ainsi : représenter des sujets qui ne se disent pas les mots de la vérité, à part peut-être Trivelin, dont l'esprit arrive à décharger de quelque lourdeur une atmosphère viciée – mais qui veut rire et savoir la vérité avec lui, hormis le lecteur et le public (le naïf Frontin étant évacué et le pauvre Arlequin, infantilisé) ?

Que reste-t-il alors à ces personnages pour se communiquer leur désir, sinon le regard et la distance qu'il marque ? Certainement pas le geste, puisque *La fausse suivante* est une comédie où, lorsque les personnages se touchent (ce qui est rare), ils ne le font jamais sans mauvaise foi. Aussi l'embarras mêlé de dédain que ressent la Comtesse, quand elle se fait prendre la main à deux reprises par le Chevalier (qu'elle aime pourtant !), apparaît-il comme l'expression de l'angoisse d'un sujet énonciateur qui ne veut pas mettre en scène la réalisation du désir génital et qui préfère garder une distance entre les figures qui le représentent. Le premier contact entre les mains coïncide avec la fin de la scène entre les amoureux, ce qui permet à la Comtesse (et au spectateur ?) d'échapper à un malaise évident. En effet, à son séducteur qui lui prend la main en la complimentant sur ses aptitudes à donner de l'amour, elle ne sait que répondre : « Je le fais assez mal » (I, 10), réplique qui, malgré son apparente fausse modestie, laisse entrevoir un véritable doute chez la Comtesse quant

à sa capacité de s'engager réellement et jusqu'au bout dans une relation. Ce rejet d'un amour incarné, palpable, est très marqué lors de la seconde scène, quand la Comtesse retire sa main aussitôt touchée, et s'indigne : « En voilà assez ; rendez-moi ma main ; elle n'a que faire là ; vous parlerez bien sans elle » (II, 8), comme si les mots du Chevalier et la distance respectée entre les corps permettaient de préserver ici le fantasme, l'illusion d'un amour idéal. Il y a bien un passage où la Comtesse est plus réceptive physiquement aux avances du Chevalier. Toutefois, cette scène est rapportée par Trivelin, donc censurée par un auteur qui, en reléguant une vision d'amour insolite au hors-scène, cherche certes à respecter les convenances, mais préserve du même coup l'intégrité de son fantasme et de celui du spectateur⁹. Pour les mêmes raisons, il n'est pas étonnant que la Comtesse refuse le seul baiser que lui demande le Chevalier. Enfin, lorsque Lelio et le Chevalier se donnent la main ou s'embrassent, ils le font pour célébrer une amitié qui, nous le savons bien, n'a rien d'authentique ; là aussi, la mauvaise foi préside au geste.

9. Deux autres choix s'offrent au spectateur trop inhibé pour fantasmer cette scène : celui de s'imaginer qu'elle est inventée de toutes pièces par Trivelin, ou encore, de décider que tout cela n'est qu'un simple jeu mené par le Chevalier car puisqu'il a affaire à une comédie, l'homosexualité y est inimaginable.

Il est en effet remarquable, dans une pièce où le mot « main » ou son équivalent apparaissent presque cinquante fois, que cette partie du corps soit principalement vouée à tâter des pièces d'or ou autres objets (un anneau, un dédit ou une épée) dont la fonction, très symbolique, est de servir de médiateurs entre des sujets incapables de se toucher (et de se parler) directement et franchement. Il y a ainsi, par déplacement vers l'objet fétiche (dont les pièces d'or sont les représentants par excellence), un écran fantasmatique qui agit en garde-fou contre l'objet d'amour. Et, tandis que les mains demeurent sans portée sur l'autre, l'œil qui vise l'autre, soutenu par la parole mensongère, fonctionne pour sa part à merveille comme moyen de séduction sur le registre du leurre. Or, paradoxalement, de toutes les pulsions partielles, la scopique est « celle qui élude le plus complètement le terme de la castration » (Lacan, 1990 : 91), celle qui symbolise le mieux le manque, par la distance toujours gardée entre les sujets. Dans *La fausse suivante*, cette distance est maintenue jusqu'à la fin, tel un refus global de se soumettre au désir de l'Autre, alors que, dans la plupart des comédies de Marivaux, le mariage symbolise la soumission du sujet à la castration ; il accepte désormais, d'une part, le primat de la génitalité sur les autres pulsions et, d'autre part, son statut, très symbolique, de reproducteur. Ainsi, dans la pièce qui nous intéresse, le déplacement de l'objet d'amour à l'objet pécuniaire permet-il de symboliser l'anarchie du

désir qui est latente dans un monde où règne l'apparence, où l'autre n'a de valeur, pour mon désir, que s'il se présente et s'offre en tant qu'autre en or : autre miroir, spécularité et spéculation...

De tous les personnages, Arlequin offre le plus bel exemple de cette distorsion de l'imaginaire, qui fait se confondre or et objet d'amour. Trivelin lui raconte, non sans fabuler, de quelle façon il a obtenu de sa maîtresse ses échantillons d'amour, les louis d'or. Ces paroles magiques éveillent le fantasme du valet au point où il s'écrie, « *en s'en allant et pleurant* : Je ne verrai donc point ma reine ? où êtes-vous donc, petit louis d'or de mon âme ? » (II, 5). Puis, l'hallucination devient totale et la jouissance, possible par la possession de l'or et son toucher, véritable acte de fétichisme :

Arlequin [...] d'une main [...] prend l'argent, et de l'autre il embrasse le Chevalier : *Ah ! je la tiens ! ah ! m'amour, je me meurs ! cher petit lingot d'or, je n'en puis plus. Ah ! Trivelin ! je suis heureux !* (II, 7).

Il faut dire que cette dernière expression, au XVIII^e siècle, était un véritable *terminus technicus* de la langue érotique, guère moins explicite que les interjections de la citation qui va suivre. Car, pas encore tout à fait soulagé, Arlequin en redemande aussitôt : « Laissez-moi vous contempler, cassette de mon âme : qu'elle est jolie ! Mignarde, mon cœur s'en va, je me trouve mal. Vite un échantillon pour me remettre ; ah ! ah ! ah ! ah ! » (II, 7). Cet autre désir pervers, le Chevalier le satisfait à moitié –

puisqu'il lui donne de l'argent mais ne l'embrasse plus – en lui enjoignant cependant de garder le secret sur son véritable sexe, un secret qui est lui-même pervers, puisqu'il représente un défi au désir de l'Autre : un refus, par le travestissement, de la reconnaissance des sexes. Enfin, si Arlequin est le seul à jouir dans cette pièce, il lui faut, pour cela, de l'or à tâter, ce que n'aura pas la chance de vivre Lelio.

Il est donc nécessaire qu'à l'objet d'amour, qui ne paraît que pour être admiré à travers le regard-objet (a) évanescant et insaisissable du sujet, s'ajoute un objet fétiche pour que la pulsion puisse aboutir. D'où notre impression, dans *La fausse suivante*, que rien n'est « moins pur [...] que l'amour, soit qu'il se trompe d'objet, soit qu'il obéisse aux mobiles les plus sordides » (Lagrave, 1973 : 197). Or, lorsque Marivaux s'emploie à dénoncer cette contamination des sentiments nobles – par on ne sait combien de personnes, la pièce d'or n'est-elle pas en soi un virus ? –, lorsqu'il caricature au plus haut point la régression du désir chez Arlequin, il fait la preuve que c'est le fantasme qui est le véritable soutien du désir, que l'objet, pour sa part, n'a « aucune importance. Il est totalement indifférent (Freud) [...] ; la pulsion en fait le tour (Lacan) » (Lacan, 1990 : 189). C'est pourquoi, dans le ballet de la séduction, les objets d'amour sont souvent interchangeables selon la fortune qui les pare, selon le degré d'intensité du fantasme de richesse qu'ils éveillent dans l'esprit du sujet. Quel meilleur

exemple pour illustrer ce principe que Léo et sa règle d'arithmétique, qui rejette la Comtesse parce qu'elle ne vaut que six mille livres, comparative-ment aux douze mille que lui rapporterait la Dame de Paris :

Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il bonnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable ? Cela aurait été ridicule. Six doivent reculer devant douze ; n'est-il pas vrai ? [...] crois-tu, par exemple, que j'aimerai la demoiselle de Paris, moi ? Une quinzaine de jours tout au plus ; après quoi, je crois que j'en serai bien las (I, 7).

Puisque les objets ne soutiennent pas le désir, qu'ils sont remplaçables comme des chemises, le choix de l'autre, pris comme objet d'amour, repose sur un leurre. Selon Lacan, philosophe pessimiste de l'amour,

en tant que mirage spéculaire, l'amour a essence de tromperie. Il se situe dans le champ instauré au niveau de la référence au plaisir, de ce seul signifiant nécessaire à introduire une perspective centrée sur le point idéal, grand I, quelque part placé dans l'Autre, d'où l'Autre me voit, sous la forme où il me plaît d'être vu (1990 : 298).

Cette définition de la passion imaginaire (l'amour-passion) est une autre reprise (après celle de Marivaux) de celle de l'amour-propre par les moralistes, à laquelle Lacan ajoute la dimension dynamique de la relation au corps propre. Ainsi vouloir de l'amour ne signifie pas vouloir l'autre,

mais essentiellement vouloir son propre bien ; l'amour se réduit à de l'autoérotisme où les objets qui sont dans le champ du plaisir (de la *Lust*) ont « un rapport [...] fondamentalement narcissique avec le sujet » (Lacan, 1990 : 270). L'amour-propre et l'intérêt du moi s'expriment par une passion du corps propre qui

apporte à toute relation avec cette image, constamment représentée par mon semblable, une signification qui m'intéresse tellement, [...] qui me fait être dans une telle dépendance de cette image, qu'elle vient à lier au désir de l'autre tous les objets de mes désirs (Lacan, 1970 : 238).

Nous l'avons dit plus haut, le regard d'autrui est un miroir pour notre propre regard. La conquête d'autrui n'étant qu'une forme supérieure et dramatique de la réflexion, le miroir est le symbole suprême de l'être de la séduction. Le séducteur, porteur du miroir, s'adresse directement au manque de l'autre ; feignant d'être séduit, il sape « les fortifications de ses victimes en y infiltrant le plaisir de se voir en beau dans ce reflet qu'est pour Narcisse le regard d'autrui » (Joly, 1991 : 57). C'est de cette façon que Léléo et le Chevalier attaquent directement le cœur de la Comtesse ; leur regard fixe son manque, « et ce membre prédateur qu'est [leur] œil ne [leur] sert qu'à [lui] en faire perdre la conscience » (Joly, 1991 : 57). Ainsi tombée dans le piège, elle devient l'objet, ou l'esclave de ses séducteurs. Car la victime, c'est bien souvent la femme qui, soumise au désir de l'Autre

dont le discours mâle a toujours profité pour conforter son pouvoir dominateur, en est réduite à devenir l'objet sexuel du mari, et cela jusqu'à ce que celui-ci, las de s'en être servi, l'invite à demeurer à l'écart, dans « une terre écartée qui est le plus beau désert du monde », comme l'exprime si joliment Lélío (I, 7)¹⁰.

Prédatrice en effet que cette fonction de l'œil dans le jeu de la séduction ; car, selon Lacan,

[c]e temps du regard, terminal, qui achève un geste, je le mets étroitement en rapport avec ce que je dis ensuite du mauvais œil. Le regard en soi, non seulement termine le mouvement, mais le fige [...]. Le mauvais œil, c'est le fascinum, c'est ce qui a pour effet [...] de tuer la vie (1990 : 133).

Nous ne pouvons qu'avoir pitié d'une Comtesse tombant sans cesse dans les pièges et les entrelacs du regard de ses cruels soupirants, surtout celui du Chevalier :

Regardez-moi, Madame ; tournez vos beaux yeux sur moi, ne me volez point le doux embar-ras que j'y fais naître. Ha quels regards ! Qu'ils sont charmants ! Qui est-ce qui aurait jamais dit qu'ils tomberaient sur moi ? (II, 8).

L'amour est donc ce miroir que nous présente l'autre, et dont nous avons absolument besoin pour

10. Robert Tomlinson observe que « la portée politique [de la pièce] se précise au moment où se superposent oppression d'une classe et oppression de la femme » (1985 : 21).

jouir de nous-mêmes. Ainsi, lorsque le Chevalier, occupé à complimenter la Comtesse, affirme : « Je ne vous dis rien là dont tous les jours votre miroir ne vous accuse d'être capable ; il doit vous avoir dit que vous aviez des yeux qui violeraient l'hospitalité avec moi, si vous m'amenez ici », et que la Comtesse, jouant le jeu et faisant la coquette, répond : « Mon miroir ne me flatte pas, Chevalier » (I, 10), elle ne fait que lui suggérer : regardez-moi, cher chevalier-miroir, et continuez de flatter mon image... Mais, dans un monde où la circulation du désir est conditionnée par les lois de la séduction, les sujets risquent de demeurer insatisfaits, faute d'objets réels correspondant à leur idéalisation narcissique, faute d'amour suffisamment adapté au principe de réalité. Le Chevalier n'a en effet rien de Lancelot, tandis que la Comtesse, elle, renvoie au Chevalier une image probablement trop difficile à regarder.

Le bal masqué de Paris se poursuit dans *La fausse suivante*, véritable partie de chasse libertine où deux prédateurs rivaux, le Chevalier et Léo, traquent la même proie. Toutefois, dans ces jardins du domaine de la Comtesse où l'apparence est reine (même les fleurs doivent y manquer de naturel), le Chevalier, grâce à son déguisement, est le seul qui détient une arme à double tranchant. Fier porteur du masque homme, il peut, d'une part, faire la loi en tenant haut son épée – et battre symboliquement son rival en duel – et, d'autre part, agir en parfait séducteur et attirer sur lui les

regards de la Comtesse. Par ailleurs, sous ce masque de valeureux chevalier, existe aussi une femme masquée, la suivante, qui fait fi de tout scrupule moral et qui est capable de tirer profit de ses charmes (certains valets y goûteront). Ainsi blindée de ses masques, la Dame de Paris mène sa campagne du mensonge sur un terrain où l'amour est la première chose piétinée. En effet, le travestissement dans *La fausse suivante* autorise la mise en œuvre d'une véritable dérision de l'amour, contrairement au travestissement ou au déguisement dans les autres comédies de Marivaux, qui servent généralement à sa valorisation. D'abord, le masque du Chevalier permet de percer à jour une morale mondaine, celle incarnée par Lelio, qui fait la promotion du « mal lucide, [de] la soumission de la conscience et des sens au calcul monétaire, à la loi du marché » (Goldzink, 1991 : 10). De plus, à la visée sexuelle inconsciente du travestissement se superpose un plan distinct, le leurre, qui repose sur une survaleur de l'apparence et de la puissance masculines. Soumise à cette emprise, la femme est réduite au rôle de marchandise subissant les effets d'une exogamie dépouillée de toute valeur morale. Car ici la politique conjugale laisse place à deux formes d'oppression, bien représentées par Lelio :

[...] *en tant que seigneur, oppresseur sur le plan social ; en tant que libertin, oppresseur sur le plan érotique. Le Chevalier a beau déjouer ses ruses, il ne laisse pas d'être pris lui aussi au jeu dominateur du seigneur-mâle* (Tomlinson, 1985 : 21).

En effet, même si elle se révolte contre la Loi, contre le désir de l'Autre, la Dame de Paris ne manque pas de participer elle-même à la chasse à la coquette. Elle ne fait preuve d'aucune solidarité féminine, d'où l'ambiguïté qui caractérise l'esprit d'une femme qui combat le discours masculin en attaquant le cœur d'une autre femme. De ce fait, le travestissement sert surtout à faire percevoir « l'inconsistance, l'aveuglement et la frivolité de la Comtesse [...], le caractère illusoire des sentiments qu'elle exprime à [un] amant » qui est en réalité une femme (Bonhôte, 1974 : 112). Car, s'il se veut un révélateur des lois de la séduction, le Chevalier ne peut s'empêcher du même coup de ridiculiser la femme, toujours « mystifiée par une apparence, mystifiée par un besoin de plaire qui l'aveugle totalement » (Bonhôte, 1974 : 12). C'est comme si l'explosion d'agressivité féminine, permise par cette forme spectaculaire du masque que représente le travestissement, devait inévitablement se retourner contre la femme elle-même, tel un sort jeté par le masque sur celle qui veut s'approprier une identité qui ne lui revient pas de droit.

Après avoir démasqué Lélío, ce qui était le but premier, et très légitime, de son entreprise, la Dame de Paris, trop excitée, ne peut s'arrêter là : « Mais puisque je suis en train, continuons pour me divertir et punir ce fourbe-là (Lélío), et pour en débarrasser la Comtesse » (I, 8), dit-elle simplement pour justifier sa nouvelle entreprise de séduction. Mais l'héroïne de Marivaux se prend alors à son

propre jeu. Car, en s'infiltrant dans le club privé des mâles, sous prétexte de nous révéler

le visage nu des hommes derrière le masque doucereux qu'ils tendent aux femmes [...] ; en se saisissant, d'un geste rageur, de l'habit masculin [pour] entendre la langue des hommes entre eux, quand ils se parlent des femmes, quand ils parlent du mariage à cœur découvert (Goldzink, 1992 : 19),

la Dame de Paris se met elle-même à parler en homme, se fait homme. Elle ne peut pas s'allier à la Comtesse, simplement parce qu'elle méprise, en le déniait, son propre sexe et la coquetterie qui le masque. Aussi la réplique de Lelio : « Il n'y a point de femme à qui ce visage-là n'allât comme un charme ; tu es masqué en coquette » (III, 3) sera-t-elle reçue comme une insulte à son image de marque de Chevalier. Il est donc clair que des deux masques, elle préfère porter celui du mâle, celui du prédateur. Elle se trouve d'ailleurs plus belle en homme, comme le confirme son autoévaluation ; en chevalier : « Je puis passer, comme tu vois, pour un assez joli cavalier » (I, 5) ; en suivante : « Je suis fille, assez jolie » (III, 5) (mais elle a toujours son masque de Chevalier) ; en Dame de Paris : « On vous a écrit qu'elle était belle ; on vous a trompé, car la voilà ; mon visage est l'original du sien » (III, 9) (elle a repris alors son apparence de femme). Ainsi, dans ce rapport de femme à femme un peu grotesque où l'une agit en maître cruel et l'autre en esclave, les désirs se toisent, puis n'arrivent pas à

se rejoindre hors des masques. Gardant leur cœur scellé sous les habits du mépris, ceux dont les hommes ont cousu de fil d'or tous les plis, les deux femmes sont bien obligées de faire avorter leur désir et de demeurer frustrées.

Effet logique de la trop forte specularité narcissique, du leurre expérimenté dans le regard d'autrui, le jeu de masque empêche les sujets qui y participent de se dire, de se reconnaître puis de se désirer tels qu'ils sont vraiment. Cherchant toujours dans l'autre une image idéale de lui-même, l'être de la séduction en vient à s'imaginer autre qu'il n'est, à masquer son vrai visage, sa vérité. Le leurre du masque, c'est que « le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et [que] ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir » (Lacan, 1990 : 119) : échec, ou manque, que s'emploie constamment à remettre en cause le regard par sa fonction d'objet (a). Mais, dans le monde impitoyable de la séduction, l'homme et la femme apprennent vite à « jouer du masque comme étant ce au-delà de quoi il y a le regard » (Lacan, 1990 : 122) ; avide de pouvoir et de richesse, l'homme s'en sert pour obnubiler le désir de sa proie, tandis que celle-ci n'a elle-même que la coquetterie pour se défendre des attaques de son séducteur. Telle est la loi d'un marché où l'amour est livré aux regards cachés. « Quand l'amour révélé par le masque n'a d'autre avenir que sous le masque, comment renoncer au masque ? » (Lassalle, 1991 : 110).

Après ce que nous venons de voir, il apparaît de plus en plus clair que le ballet de la séduction a quelque chose de l'échange et de l'identification croisés entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme, de cette rencontre entre des sujets masqués de leurs fantasmes pervers¹¹. Si « la *Schaulust*, voir, être vu [...], se manifeste dans la perversion » (Lacan, 1990 : 203), c'est dans la mesure où « l'objet est ici regard – regard qui est le sujet, qui l'atteint, qui fait mouche dans le tir à la cible. [...] l'autre le surprend, lui, le sujet, comme tout entier regard caché » (Lacan, 1990 : 204). L'autre, porteur du miroir et protecteur du narcissisme, n'est donc recherché par le sujet qu'en tant qu'absence.

Le désir exacerbé de la Comtesse, celui mal défini du Chevalier, ceux régressifs et fétichistes de Léléo et d'Arlequin, tous ces désirs mal construits,

11. Lacan explique que, dans le voyeurisme, « le sujet n'est pas là en tant qu'il s'agit de voir [...], il est là en tant que pervers, et il ne se situe qu'à l'aboutissement de la boucle [pulsionnelle]. Quant à l'objet [...], la boucle tourne autour de lui, il est missile, et c'est avec lui que, dans la perversion, la cible est atteinte ». Par ailleurs, si le fantasme soutient le désir du voyeur, celui-ci, afin de satisfaire sa pulsion, doit quand même avoir comme visée l'autre, en tant qu'objet sexuel, même s'il s'agit toujours d'un « autre, en tant que forcé, au-delà de son implication dans la scène. [...] Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau. Il y fantasmera n'importe quelle magie de présence, la plus gracieuse des filles, même si de l'autre côté il n'y a qu'un athlète poilu. Ce qu'il cherche, ce n'est pas, comme on dit, le phallus – mais justement son absence » (1990 : 204-205).

fruits d'une castration ratée, sont autant d'indices d'un refus du positionnement objectal imposé par la Loi. Car la soumission à la Loi s'effectue lorsque deux sujets arrivent à se regarder avec une franche pénétration, puis à se parler avec des mots vrais et, enfin, à se faire l'amour, chacun avec don de soi. Que cet amour relève toujours du leurre qu'impose l'inévitable médiation entre deux manques narcissiques, nul doute ; néanmoins, selon la Loi, la relation génitale entre deux sujets de sexe opposé représente le seul amour qui vaille, le seul amour qui puisse, en principe, pallier la béance des sujets. Or, Marivaux n'a pas choisi de faire de ses personnages des bons sujets conformes à l'ordre symbolique, celui qui fait la promotion de l'échange entre les corps avec, de préférence, contrat à l'appui. Au contraire, ils sont toujours contraints à se regarder avec les yeux de la concupiscence, avec les yeux du mal, avec les yeux du manque qu'ils remettent constamment en scène, en se faisant voyeurs. Car

le voyeur met en scène dans l'espace la cassure qui le sépare à jamais de l'objet ; il met en scène son insatisfaction même [...]. Comblé cette distance [...], c'est risquer de combler aussi le sujet, de l'amener à consommer l'objet (l'objet devenu trop proche et qu'ainsi il ne voit plus) [...] et [de mettre] fin au dispositif scopique (Metz, 1984 : 84).

Si Marivaux empêche ses personnages de se rapprocher les uns des autres, s'il les punit en frustrant

leur désir, c'est peut-être parce qu'il veut se punir d'avoir été exhibitionniste et voyeur (n'est-il pas lui-même, lors de la scène d'amour la plus piquante de la pièce, par les yeux de Trivelin, regard caché ?), d'avoir fantasmé des choses un peu trop déplacées en regard de sa visée moraliste. Aussi avons-nous l'impression que l'auteur, dans cette pièce du moins, fait de ses personnages des avortons fantasmatiques, parce que leurs fantasmes sont mal ajustés à la réalité. Celle-ci n'a certes rien d'idéal, mais elle prévaut toujours dans son esprit raisonnable et inhibé. À cet égard, il n'est pas surprenant que sa pièce suivante, *Le dénouement imprévu* (1724), reprenne le thème de l'amour authentique et nous apparaisse beaucoup plus sage. Enfin, s'il est vrai que le désir

repose sur la poursuite infinie de son objet absent, le désir voyeuriste, avec le sadisme dans certaines de ses formes, est le seul qui, par son principe de distance, procède à une évocation symbolique et spatiale de [la] déchirure fondamentale (Metz, 1984a : 85).

Nous avons vu que, dans *La fausse suivante*, cette distance était maintenue jusqu'à la fin. Mais, au-delà de la perversion dans la fiction, nous ne pouvons passer outre à la relation entre la scène et la salle, qui, elle aussi, fonctionne sur ce mode de séduction. En effet, Christian Metz affirme que le voyeurisme théâtral, moins coupé de son corrélat exhibitionniste que le voyeurisme cinématographique, tend à une pratique conciliée et communau-

taire de la perversion. Ainsi, en préservant la distance entre les figures de sa pièce, Marivaux, tout regard caché, préserve d'autant plus son fantasme et celui du spectateur, dont l'objet du désir est recherché en tant qu'illusion. Il fantasme avec le spectateur (lui-même regard caché dans l'obscurité de la salle) ce qui se passe sur la scène – et, surtout, ce qui pourrait se passer mais qui ne se passe pas. Voyeurisme dont les personnages deviennent les premiers objets miroirs, puis les sujets qui, par leur impuissance à se reconnaître mutuellement, exemplifient le manque dont souffrent des hommes encore accrochés à leur narcissisme primaire et qui, plus ils se recherchent des yeux dans le clair de lune et dans le plein soleil de la séduction, plus ils hésitent à risquer de se toucher. En cela, *La fausse suivante* est la métaphore de l'échec du deuil face à la déchirure fondamentale. D'où ce résultat que l'argent remplace l'autre à titre de compensateur de l'objet toujours absent et contamine la communication entre les sujets. Comment pourrait-il en être autrement puisque, dans l'ordre symbolique, l'argent relève du contrat et de l'échange, alors qu'on veut en faire ici un instrument de jouissance imaginaire? Et cela d'autant plus si c'est une femme ou un valet qui figurent les sujets.

BIBLIOGRAPHIE

- BONHÔTE, Nicolas (1974), *Marivaux ou les machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, s. l., L'Âge d'homme (Lettera).
- COULET, Henri (1975), *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris, Armand Colin (Publications de la Sorbonne, N.S. Recherches 16).
- COULET, Henri, et Michel GILOT (1973), *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse.
- GILOT, Michel (1975), *Les journaux de Marivaux. Itinéraire moral et accomplissement esthétique*, Paris, Champion, 2 vol.
- JOLY, Raymond (1988), « *La fausse suivante. Esquisse d'une lecture psychocritique* », dans David TROTT et Nicole BOURSIER (dir.), *L'âge du théâtre en France*, Edmonton, Academic Printing and Publishing, p. 145-154.
- JOLY, Raymond (1991), « *La haine du philosophe. Notes pour une lecture psychanalytique du Triomphe de l'amour* », dans *Études littéraires*, vol. 24, n° 1 (été), p. 51-62.
- JOUVET, Louis (1954), *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion.
- JURANVILLE, Alain (1984), *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Philosophie d'aujourd'hui ».)
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel quel ».)
- LACAN, Jacques ([1966] 1970), *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

- LACAN, Jacques (1990), *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- LAGRAVE, Henri (1973), « De quelques mises en scène modernes de *La fausse suivante* », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 25, p. 190-208.
- LASALLE, Jacques (1991), « Notes de travail sur *La fausse suivante* de Marivaux », dans *La fausse suivante* de Marivaux, éd. de Jean Goldzink, Paris, Imprimerie nationale.
- MARIVAUX ([1969] 1988), *Journaux et Œuvres diverses*, éd. de Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Bordas. (Coll. « Classiques Garnier ».)
- MARIVAUX ([1968] 1989), *Théâtre complet*, éd. de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Bordas. (Coll. « Classiques Garnier »), 2 vol.
- MARIVAUX (1991), *La fausse suivante*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Imprimerie nationale.
- MARIVAUX (1992), *La fausse suivante, L'école des mères et La mère confidente*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Flammarion.
- MAURON, Charles ([1964] 1985), *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti.
- METZ, Christian (1984a), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois.
- METZ, Christian (1984b), « Identification, miroir », dans *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, p. 61-81.
- MIETHING, Christoph (1991), « Le problème Marivaux. Le faux dans *Les fausses confidences* », *Études littéraires*, vol. 24, n° 1 (été), p. 81-94.

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

PAVIS, Patrice (1986), *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne (Série « Langues et langages », n° 12).

TOMLINSON, Robert (1985), « Érotisme et politique dans *La fausse suivante* », *Stanford French Review*, vol. IX, p. 17-31.

Steven Morin

L'IMPOSSIBLE RETROUVAILLE
DE LA *CHOSE*
DANS *HIROSHIMA MON AMOUR*
DE MARGUERITE DURAS

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis ?

Marguerite DURAS,
La douleur.

Marguerite Duras, née en Cochinchine en 1914, a quitté Saïgon pour la France à l'âge de dix-huit ans. Elle est l'auteure de nombreux romans, de pièces de théâtre et de plusieurs films et son œuvre est pénétrée de la certitude que l'amour absolu est à la fois nécessaire et impossible. Si plusieurs critiques soulignent l'expression indéniable d'un génie créateur, d'autres y voient plutôt la marque irrévocable d'une folie qui entrelace la mélancolie et la mort de façon obsédante, invitant ses lecteurs et ses lectrices à la complaisance morbide.

Julia Kristeva, dans un chapitre intitulé « La maladie de la douleur : Duras », va même jusqu'à dénoncer la fascination que peut exercer cette littérature :

On comprend désormais qu'il ne faut pas donner les livres de Duras aux lecteurs et lectrices fragiles. Qu'ils aillent voir les films et les pièces, ils retrouveront cette même maladie de la douleur mais tamisée, enrobée d'un charme rêveur qui l'adoucit et la rend aussi plus factice et inventée : une convention. Les livres, au contraire, nous font côtoyer la folie. Ils ne la montrent pas de loin, ils ne l'observent ni ne l'analysent pour en souffrir à distance dans l'espoir d'une issue, bon gré mal gré, un jour ou l'autre. Tout au contraire, les textes apprivoisent la maladie de la mort, ils font un avec elle, ils y sont de plain-pied, sans distance et sans échappée (Kristeva, 1987 : 235).

Pour Marguerite Duras, écrire, c'est se couler dans la douleur de l'objet perdu. Comme elle l'a si souvent répété, elle écrit toujours sur « le corps mort du monde », sur « le corps mort de l'amour », et « aucun amour au monde ne peut tenir lieu d'amour ». Son écriture « jouit » dans ce lieu du deuil fixe, immobile, dans cet espace de la douleur de la castration. L'imaginaire révèle alors un monde archaïque où la dépression est constamment évitée par la contemplation mortifère et la mise en mots incessante d'une symbiose impossible à recréer. En 1958, l'auteure accepte d'écrire le scénario d'un film documentaire réalisé par Alain Resnais sur le bombardement atomique survenu à Hiroshima. Le texte, intitulé *Hiroshima mon amour*, sera publié

en 1960. Il est divisé en quatre parties : le synopsis, l'avant-propos, le scénario (divisé en cinq parties) et les appendices. Tous les thèmes récurrents dans l'œuvre durassienne y sont exposés : la passion et la mort, la dépression et la répétition impossible d'un amour teinté d'« absolu » dont le deuil s'est en quelque sorte incarné en une figure mélancolique. Cette dernière se nomme ici Emmanuelle Riva, simplement désignée dans le texte par la troisième personne du singulier : « Elle¹ ». Après la mort de son amant allemand à Nevers, à la fin de la deuxième guerre, elle sombre dans une folie qui la garde captive à l'intérieur de la cave de la maison parentale, pour une période indéterminée pendant laquelle l'héroïne perd toute notion du temps². Son retour à la vie sociale est déterminé par un événement majeur et historique : l'annonce à Paris du bombardement d'Hiroshima. Cette période de la vie de la protagoniste sera racontée en *flash-back* dans le temps présent du récit. Celui-ci débute en effet douze ans plus tard, en août 1957, à Hiroshima. Dans son synopsis, Marguerite Duras nous indique brièvement les contours de l'histoire à venir :

1. Le nom de la jeune Française de Nevers, jamais prononcé par les protagonistes dans le scénario, est indiqué dans le synopsis rédigé par l'auteure.

2. Le lecteur peut toutefois déceler dans le texte quelques indices laissant à penser qu'elle y serait restée au moins huit mois (Duras, 1960 : 142).

Une femme française, d'une trentaine d'années, est dans cette ville. Elle y est venue pour jouer dans un film sur la Paix. L'histoire commence la veille du retour en France de cette Française. Le film dans lequel elle joue est en effet terminé. Il n'en reste qu'une séquence à tourner. C'est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu'ils auront ensemble une histoire d'amour très courte (Duras, 1960 : 9).

Mis à part son inscription dans le temps, peu de références symboliques marquent ce récit à l'aide duquel nous illustrerons le concept de la *Chose* lacanienne. Notre étude tentera, d'une part, de décrire la façon dont Lacan et quelques théoriciens d'inspiration lacanienne ont défini ledit concept, et d'autre part, de cerner comment celui-ci est implicitement posé dans le texte *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras.

LA « CHOSE » LACANIENNE

DÉFINITION DE LA CHOSE

Dans un langage populaire, parler de la Chose veut tout dire, sans qu'on puisse cependant la nommer. En effet, n'est-elle pas innommable en quelque sorte ? Ne sommes-nous pas limités dans la tentative que nous ferions pour la définir : ne pouvons-nous pas la désigner uniquement comme cette Chose aux consonances sexuelles évidentes dans le cas qui intéresse l'expression populaire ? (Parent, 1993 : 165).

Il est en fin de compte concevable que ce soit comme trame signifiante pure, comme maxime universelle, comme la chose la plus dépouillée de relations à l'individu, que doivent se présenter les termes de das ding (Lacan, 1986 : 68).

La Chose est définie comme cet absolu issu de la jouissance mythique de l'Un, innommable parce que situé avant le langage, donc avant la castration symbolique du sujet, en deçà de la médiation de la nomination par laquelle l'enfant signifie son désir associé inexorablement à la demande, à l'appel à l'Autre. C'est par le langage, une structure *signifiante*, que l'enfant doit apprendre à exprimer son désir. Toutefois, selon Joël Dor, l'entrée du sujet dans cet univers symbolique introduit une inadéquation entre son désir et ce qui s'élabore par le signifiant dans la demande. Cette inadéquation instaure alors une béance, un trou, un vide, en quelque sorte un lieu intraduisible, « hors-signifié », qui sépare à tout jamais l'individu de sa Jouissance première avec l'Autre. En effet, la re-trouvaille de cette jouissance est impossible, la césure introduite par la demande la rend inaccessible par le fait du langage. C'est alors que l'Autre primordial s'inscrit comme la Chose³ – ce *das ding* à partir duquel le

3. Cet Autre primordial est la mère avec qui l'enfant a vécu, pendant sa gestation, en parfaite symbiose. Elle incarne pour l'enfant le prototype, le représentant mythique de la Chose. Lacan affirme dans son séminaire intitulé *L'éthique de la psychanalyse* : « [...] tout ce qui se développe au

sujet re-cherche inlassablement la trace de Jouissance perdue – « dont l'enfant désire le désir, mais qu'aucune de ses demandes où s'étaye ce désir, ne pourra jamais signifier adéquatement » (Dor, 1985 : 188-189). Plus la demande se déploie, plus le sujet s'articule à l'intérieur d'une structure symbolique qui le désigne comme sujet singulier, plus la distance entre son être et la Chose sera marquée. C'est alors que le désir se transforme en désir d'un objet lui-même inaccessible, dont l'impossibilité réside dans sa perte initiale et inéluctable. La poussée du désir ressurgit donc toujours identique à elle-même, « sous-tendu[e] par le manque laissé par la Chose, de telle sorte que ce *vide se constitue autant comme ce qui cause le désir que comme ce que le désir vise*⁴ » (Dor, 1985 : 189).

Tout le cheminement du sujet s'oriente alors autour de ce *das ding*, dans cet au-delà de l'objet du besoin. L'objet recherché est celui associé aux

niveau de l'interpsychologie enfant-mère, et qu'on exprime mal dans les catégories dites de la frustration, de la gratification et de la dépendance, n'est qu'un immense développement du caractère essentiel de la chose maternelle, de la mère, en tant qu'elle occupe la place de cette chose, de *das ding* » (p. 82). La mère est associée au « Souverain Bien, qui est *das ding*, qui est la mère, l'objet de l'inceste, [...] un bien interdit [...] » (p. 85). Plus loin, il invite ses auditeurs à reconsidérer la position kleinienne à la lumière de son exposé : « L'articulation kleinienne consiste en ceci – avoir mis à la place centrale de *das ding*, le corps mythique de la mère » (p. 127).

4. C'est l'auteur qui souligne.

premières satisfactions de l'enfance. Le rapport du sujet avec un Objet absolu l'insère dans une aliénation primordiale qui, sans la castration symbolique, le livre tout entier à la demande de l'Autre. Ce « premier extérieur » peut être alors perçu comme menaçant, étranger, hostile, s'apparentant ainsi à l'horreur du réel. Nous en retrouvons les traces dans certains états pathologiques propres aux diverses formes de psychoses aiguës où l'existence de l'individu est inhibée, où son statut de sujet est anéanti dans la jouissance de l'Autre. Généralement, ce sera plutôt par une répétition heureusement impossible que le sujet tentera de se réapproprier cette jouissance primitive. J. Lacan affirme :

Le monde freudien, c'est-à-dire celui de notre expérience, comporte que c'est cet objet, das ding, en tant qu'autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver. On le retrouve tout au plus comme regret. Ce n'est pas lui que l'on retrouve, mais ses coordonnées de plaisir. C'est dans cet état de le souhaiter et de l'attendre, que sera cherchée, au nom du principe de plaisir, la tension optima au-dessous de laquelle il n'y a plus ni perception ni effort (Lacan, 1986 : 65).

Das ding, comme lieu de référence au monde du désir, instaure une recherche perpétuelle de l'objet perdu qui conduit le sujet à ne trouver qu'*autre chose* :

Une nostalgie lie le sujet à l'objet perdu, à travers laquelle s'exerce tout l'effort de la recherche. Elle marque la retrouvaille du signe d'une répétition impossible, puisque précisément ce n'est pas le

même objet, ce ne saurait l'être. La primauté de cette dialectique met au centre de la relation sujet-objet une tension foncière, qui fait que ce qui est recherché n'est pas recherché au même titre que ce qui sera trouvé. C'est à travers la recherche d'une satisfaction passée et dépassée que le nouvel objet est cherché, et qu'il est trouvé et saisi ailleurs qu'au point où il est cherché. Il y a là une distance foncière qui est introduite par l'élément essentiellement conflictuel que comporte toute recherche de l'objet. C'est la première forme sous laquelle dans Freud apparaît la relation d'objet (Lacan, 1994 : 15).

Ainsi, la démarche première de tout sujet est la recherche de satisfaction, gouvernée par le principe de plaisir. C'est ce que semble affirmer Lacan quand il soutient que c'est autour de *das ding* que s'oriente tout le cheminement du sujet. Toutefois, ce parcours est inexorablement entravé par ce que Freud a défini comme le principe de réalité. Celui-ci renvoie le sujet à l'enjeu social et au fait du langage nécessaire à l'individu afin de s'articuler à l'intérieur d'une communauté et de s'exprimer comme sujet désirant. Dans son séminaire sur *La relation d'objet*, Lacan pose le principe de réalité comme le prolongement du principe de plaisir, mais insiste sur leur distinction en rapport avec la béance qu'ils instaurent :

Le principe de réalité n'est constitué que par ce qui est imposé pour sa satisfaction au principe du plaisir, il n'en est que le prolongement, et inversement, il implique, dans sa dynamique et dans sa recherche fondamentale, la tension fonda-

mentale du principe du plaisir. Il n'en reste pas moins qu'entre les deux, et c'est l'essentiel de ce qu'apporte la théorie freudienne, il y a une béance, qu'il n'y aurait pas lieu de distinguer si l'un était simplement la suite de l'autre. Le principe du plaisir tend en effet à se réaliser en formations profondément irréalistes, tandis que le principe de réalité implique l'existence d'une organisation ou d'une structuration différente et autonome, qui comporte que ce qu'elle saisit peut justement être fondamentalement différent de ce qui est désiré (Lacan, 1994 : 16).

Lacan ajoute dans *L'éthique de la psychanalyse* :

Le principe du plaisir gouverne la recherche de l'objet, et lui impose ces détours qui conservent sa distance par rapport à sa fin. [...] Das ding, c'est ce qui – au point initial, logiquement et du même coup chronologiquement, de l'organisation du monde dans le psychisme – se présente et s'isole comme le terme étranger autour de quoi tourne tout le mouvement de la Vorstellung [représentation], que Freud nous montre gouverné par le principe régulateur, le dit principe du plaisir [...]. Et c'est autour de ce das ding que pivote tout ce progrès adaptatif, si particulier chez l'homme pour autant que le processus symbolique s'y montre inextricablement tramé (Lacan, 1986 : 71-72).

Car, hors du procès symbolique, la Chose se « présentifie » comme élément étranger au sujet, mauvais et douloureux et peut s'inscrire comme symptôme à même le corps. De plus, ce *Fremde*, étranger et hostile, apparaît dans la première expérience de la réalité de tout individu sous la forme

du **cri**, comme réaction fondamentale du sujet face au **réel**. Le cri est « hors-signifiant », en quelque sorte le représentant vocal du non-symbolisé, de l'innommable. Si le symbole et le signifiant se posent comme meurtre de la Chose⁵, le cri, lui, témoigne de ce point de bascule entre la jouissance et l'horreur. Il est le plus souvent un élément constitutif du **trauma** comme blessure de la séparation, de la castration symbolique, où à la place de cette Chose, « qui, du réel primordial, dirons-nous, pût du signifiant » (Lacan, 1986 : 142), vient s'instaurer l'ordre symbolique qui marque son meurtre. Le traumatisme, comme épreuve inaugurale et souvent récurrente, est un effet nécessaire à l'advenue du sujet au monde. Il témoigne de la coupure qui entrave l'unité mythique de l'être originare et détermine la position subjective du sujet dans la communauté⁶. Le trauma désigne ainsi la

5. Lacan souligne, dans « Fonction et champ de la parole et du langage », que « le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir » (Lacan, 1966 : 319).

6. Danielle Bergeron écrit : « La rencontre du petit d'homme avec le langage occasionne une perte dans la jouissance du besoin. C'est ce *traumatisme originare universel* qui l'inscrit comme sujet dans sa socioculture mais avec les modalités singulières de sa propre rencontre avec le manque. Le réel ainsi évacué par l'Autre du langage devient la cause perdue du désir du sujet. Fissurant inlassablement l'édifice de son moi, contraignant sa biologie, défiant les grands principes sociologiques, cette jouissance dont il manque façonne ses rapports aux autres, ses projets,

rencontre du réel, son impact, sa brutalité, cette « mauvaise rencontre » avec ce que Lacan nomme la *tuché*, « rendez-vous auquel nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe », « rencontre toujours manquée » avec un réel qui brise l'unité illusoire aussitôt qu'elle se donne (Lacan, 1973 : 64-65). François Péraldi résume bien le concept de la Chose et son rapport au réel :

That Thing is that which remains outside, the locus of which is the outside (the Real, as Jacques Lacan called it), since it is both alien and painful, bad, for the subject. That Thing (Ding) is that which is radically alien to the subject, it is the absolute Other and it is so because it has destroyed the symbiotic oneness of the child and the mother by expelling him from it. It may be seen as something that exists only because it is lost from the start, because the only trace it has left is the trace of its disappearance, of its absolute otherness, which can only be actualised by a movement of the body and/or by the memory of pain associated with its screams which woke up the memory of the child's own screams of pain. Das ding is the pre-condition of all possible object relations since for an object to be named is for it to be replaced by a signifier when it is missing. Thanks to das Ding, which opens the gap to the outside, objects can fall in this gap and be named in their absence. An object is always at first a lost object, and desire is the endless quest

ses échecs, ses choix, ses symptômes, ses intentions, ses rêves, sa carrière... » (1993 : 51. C'est moi qui souligne).

for this lost object that always remains to be found. It will be looked for through a long series of signifiers, the sum of which constitutes our reality (as opposed here to the above mentioned Real) (1990 : 19, 20. C'est l'auteur qui souligne).

LA CHOSE ET L'OBJET (A)

La Chose circonscrit un lieu vide où peut se loger n'importe quel objet. Ces objets seront tous définis comme des objets substitutifs de l'objet éternellement manquant. Cet objet de substitution, donné comme « cause du désir », Lacan le désigne comme objet (a). Reste d'une perte, résidu de la Chose, cet objet est producteur d'un manque impossible à combler (*manque à être*). L'objet (a) a pour fonction de parer le vide laissé par *das Ding*. Selon Lacan, la société cultive des mirages que lui fournissent les moralistes, les artistes et les artisans, les créateurs de vêtements et de formes imaginaires : dans « des formes spécifiées historiquement, socialement, les éléments (a), éléments imaginaires du fantasme, viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de *das Ding* » (Lacan, 1986 : 119). Anne Juranville, dans son essai *La femme et la mélancolie*, définit l'objet (a) par son caractère pulsatile et fugace, le distinguant de la Chose dont il est extrait en le qualifiant d'« instant de vie », de *rien* évanescent fondé dans une structure d'éclipse. Il est d'abord associé au **regard**, miroir de « quelque jeu de la lumière et de l'opacité », participant toujours à l'ambiguïté et à l'éclat

du joyau (Lacan, 1973 : 79-135). Issu de la Chose, participant à sa plénitude, ce *joyau*

condense la fulgurance d'une jouissance sensorielle à l'état pur, et le déchirement : l'explosion de la Chose qui s'« écartèle » et se vide pour se faire objet dans l'acte ponctuel de constitution du fantasme qui ouvre l'espace du monde. La conjonction de la Chose et de l'objet se marque dans l'éclat : éclat du joyau étincelant de tous ses feux, et vol en éclats, pulvérisation de la jouissance, choc, désastre (Juranville, 1993 : 50),

bref ce qui peut constituer le trauma inaugural.

De plus, dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, Bernard Vandermersch définit l'objet transitionnel, tel que décrit par Donald Woods Winnicott, comme un emblème de l'objet (a), articulé par rapport à la Chose et au réel :

Das Ding est la chose, au-delà de tous ses attributs. C'est l'Autre primordial (la mère) comme ce réel étranger au cœur du monde des représentations du sujet, à la fois donc intérieur et extérieur. Réel aussi en tant qu'inaccessible, « perdu » du simple fait de l'accès au langage. La découverte et la théorie par D.W. Winnicott de l'objet transitionnel (cet objet apparemment quelconque : mouchoir, bout de laine, etc., auquel le petit enfant manifeste un attachement inconditionnel) ont été saluées par Lacan, outre l'intérêt clinique de ce véritable emblème de l'objet a, parce que l'auteur a reconnu la structure paradoxale de l'espace que cet objet crée, ce « champ de l'illusion » ni intérieur ni extérieur au sujet. L'objet a n'est donc pas réductible à la chose.

C'est une construction qui choit de la représentation dans le temps même de sa constitution, perdue avant même d'exister. À l'exemple du placenta, c'est quelque chose de commun et au sujet et à l'Autre, valant pour tous les deux comme « semblant » dans une lignée (métonymie) dont le phallus est le point de perspective [...] (p. 190).

Pour Lacan, ces objets transitionnels sont des objets *imaginaires* venant suppléer au manque de l'objet, associé à la privation comme manque réel (Lacan, 1994 : 35-36). Le trajet de la pulsion contourne sans cesse l'objet (a), entraînant à sa suite une série d'objets imaginaires, qui, comme le désir, sont métonymiques. Selon Winnicott, ils constituent une défense contre l'angoisse de type dépressif, laissant le sujet dans l'illusion de *n'avoir rien perdu*.

LA CHOSE ET L'ÉCRITURE

[...] la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet – et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener – à la dignité de la Chose (Lacan, 1986 : 133).

Dans son essai *La femme et la mélancolie*, Anne Juranville s'est longuement interrogée sur le rapport entre la Chose et l'écriture. Selon l'essayiste, si le travail de l'écriture peut restaurer en quelque sorte l'absolu de la Chose, il instaure néanmoins une distance entre le sujet et ce *das*

ding, métaphoriquement présent à l'intérieur d'une œuvre séparée de l'écrivain. L'écriture, comme processus de sublimation, engage le sujet à la fois dans une rupture et une non-rupture avec l'absolu de la Chose. L'œuvre peut illustrer métaphoriquement cet absolu par des visions, des objets, toujours au moyen de ce qu'Anne Juranville nomme une *matérialité signifiante*. Cette Chose innommable ne peut donc s'inscrire autrement que par la métaphore : soit comme une écriture sur le corps ou par une création dérivée d'un processus de sublimation.

Pour Alain Juranville, ce qui se déploie dans l'œuvre, c'est la Chose maternelle qui, « dans sa parole, qui est la parole fondamentale, énonce le signifiant paternel », et désigne l'écriture comme « parlante » (Juranville, 1984 : 290). Évidemment, l'œuvre ne renvoie pas directement à la Chose originelle, mais plutôt à la Chose marquée de négativité. Si l'œuvre ne peut recréer la plénitude corporelle mythique, elle peut néanmoins devenir plénitude par l'écriture où est restitué, au moyen d'une matérialité singulière, le lieu d'une jouissance absolue, celui de l'Autre réel : « Le signifiant verbal suscite réellement l'illusion de la présence de l'objet absolu » (Juranville, 1984 : 395-396). L'essayiste atteste de la « jouissance de la langue » pour témoigner de la jouissance de l'écriture parlante, cette jouissance « pure » de la Chose qui pose le Nom-du-Père comme signifiant, en deçà de la castration qu'il opère et au-delà, dans l'unité

retransposée dans le travail intellectuel. À la jouissance sexuelle s'ajoute ainsi une jouissance supplémentaire qui surgit dans un même temps dans l'explosion de la Chose où le sujet écrivain est toutefois séparé de celle-ci par l'activité sublimatoire de l'écriture. Anne Juranville ajoute que cette jouissance « supplémentaire » est une jouissance sans souffrance qui fixe systématiquement le traumatisme dans le procès d'écriture. Ainsi, créer,

c'est répéter la coupure dont pâtit la Chose pour se faire objet a, en réengendrant continûment le fantasme fondamental (la scène primitive en l'occurrence). Cet acte n'est pas qu'inaugural : il déborde la temporalité linéaire du monde pour fonder justement le temps réel, celui du surgissement de l'existence. [...] La création, que ce soit dans le domaine de l'art ou de la pensée, rencontre nécessairement la mélancolie et en triomphe par un travail de deuil qui n'est pas une réparation (Juranville, 1993 : 74, 81).

En effet, l'auteure soutient que l'activité artistique ne n'a rien à voir avec une restauration ou une réparation (Klein) consistant à combler le vide causé par les traitements destructeurs que la haine structurale du sujet aurait fantasmatiquement fait subir au corps maternel. Il s'agirait plutôt d'un véritable processus de création à partir d'un rien qui demeure. La visée de la sublimation à l'œuvre dans la création ne serait que la reproduction du manque dont elle procède. Elle permet l'élaboration d'une écriture accomplie où « est restituée une vérité de la Chose dont la perte demeure l'enjeu du

procès mortifiant de symbolisation » (Juranville, 1993 : 77) et révèle un travail de deuil mené, selon les auteurs, jusqu'à son terme.

HIROSHIMA MON AMOUR

HIROSHIMA REPRÉSENTATION DU RÉEL

La rencontre du réel est donc présence d'une identité qui ne peut être saisie que dans l'instant de son éclatement : effondrement de la Chose comme absolue. C'est là la condition de l'émergence de la réalité. Le mélancolique se situe au centre de cette dévastation apocalyptique de commencement du monde, en deçà du miroir, en deçà de l'écran protecteur de la représentation. [...] le créateur laisse activement cette blessure [originnaire] à vif, mais sur le mode d'un revouloir de ce désastre initial, creuset de vide et d'abjection d'où peut rayonner une signification nouvelle (Juranville, 1993 : 54-55).

Le scénario *Hiroshima mon amour* (Duras, 1960)⁷ s'ouvre sur une scène on ne peut plus apocalyptique. En effet, c'est à même le « champignon » atomique d'Hiroshima que se distinguent peu à peu les corps des deux protagonistes : la Française et le Japonais. Métaphore de la naissance, cette scène de l'explosion renvoie à un réel « historique » restitué dans l'imaginaire de l'auteure, donc posé

7. Dorénavant, les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention H- suivie du numéro de la page.

ici en quelque sorte comme réel fictif. Il ne s'agit pas d'un en deçà de la représentation puisque le désastre d'Hiroshima sera illustré en parallèle tout au long du récit, comme une représentation, à la fois, d'un trauma vécu à Nevers par la Française et de sa réactualisation illusoire avec le Japonais. Ainsi, c'est sur ce fond de réel que se déploie toute l'histoire à venir. Cette scène initiale, cette explosion et cet effondrement de la Chose, dévoile enfin des corps morcelés, mouillés par ce qui semble être des éclats⁸ du bombardement, et d'où se distinguent lentement deux êtres différenciés : un homme et une femme de différentes nationalités.

Le film s'ouvre sur le développement du fameux « champignon » de BIKINI. Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce « champignon » pour la première fois. Il faudrait qu'il soit très grossi, très ralenti [...]. À mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui, apparaissent, peu à peu, deux épaules nues. On ne voit que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches. Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur, comme on veut. Le principal c'est qu'on ait le sentiment que cette rosée, cette transpiration, a été déposée par le « champignon » de BIKINI, à mesure de son éloignement, à mesure de son évaporation. Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir. Les deux épaules étreintes

8. Nous pensons inévitablement à l'éclat des objets (a).

sont de différentes couleurs, l'une est sombre et l'autre est claire. La musique de Fusco accompagne cette étreinte presque choquante. La différenciation des deux mains respectives devrait être très marquée (H-21-22. C'est l'auteure qui souligne).

Suivra alors un long dialogue entre l'homme et la femme dont la différence sera surtout marquée par l'opposition entre le *tout* et le *rien* : « **Lui** : Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien. **Elle** : J'ai *tout* vu. Tout⁹ » (H-22). Au-delà d'une métaphore de la différence des sexes, ces séquences narratives nous informent déjà sur un savoir insu de la jeune femme : une connaissance du trauma, du réel où la vue, le regard – l'insistance du verbe « voir » – tient une place prépondérante : « J'ai *tout* vu ». Si c'est au moyen de signifiants que nous est révélée l'horreur d'Hiroshima, c'est par les images du film que le spectateur sera témoin du désastre. Par une succession démonstrative de représentations d'un réel, il sera amené à « voir » l'horreur, le trauma historique, dans son impossible à dire, dans son « rien », dans son unicité et son écriture sur le corps :

Nuage atomique. Atomium qui tourne (H-30). *Panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un « désert nouveau » sans référence aux autres déserts du monde* (H-26). *Chien amputé, plaies, enfants brûlés hurlants* (H-28). *Un bel enfant se tourne vers nous. Alors nous*

9. C'est l'auteure qui souligne.

voyons qu'il est borgne. Une jeune fille brûlée se regarde dans un miroir (H-29).

Le réel étant l'impossible, Hiroshima – ce « Monument de Vide » (H-11) – ne peut se dévoiler que par des représentations. L'auteure insiste dans son synopsis sur l'impossibilité de parler de Hiroshima : « Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La connaissance de *Hiroshima* étant *a priori* posée comme un leurre de l'esprit¹⁰ » (H-10).

Toutefois, une trame imaginaire vient recouvrir le réel ; jamais Hiroshima ne prévaudra sur l'histoire d'amour ici racontée. D'ailleurs, l'imaginaire est cette instance qui permet de survivre au trauma :

Elle : *J'ai vu la patience, l'innocence, la douceur apparente avec lesquelles les survivants provisoires de Hiroshima s'accommodaient d'un sort tellement injuste que l'imagination d'habitude pourtant si féconde, devant eux se ferme* (H-29).

On retombe dans leur histoire personnelle d'un seul coup. Toujours cette histoire personnelle l'emportera sur l'histoire forcément démonstrative de Hiroshima (H-64).

C'est d'ailleurs dans l'imaginaire, plus précisément dans le rapport imaginaire à l'autre, que va se dérouler l'essentiel de ce récit. Exclue du monde ordonné, les deux amants vont vivre leur relation

10. C'est l'auteure qui souligne. Dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, le réel est défini « comme l'impossible, il

hors d'un ordre symbolique : « Ils sont foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire. Impossible de lutter. Elle le comprend tout à fait » (H-106).

Tous les référents, spatio-temporels ou autres, n'ont ici qu'une fonction de « recouvrement » du trauma, fixant celui-ci dans une notation symbolique. Outre le nom de l'héroïne, Emmanuelle Riva, celui de l'amant allemand, Fresson, est indiqué dans les appendices. Mais jamais ces noms, pas plus que celui du Japonais, n'apparaissent dans le scénario du film. Quant aux noms de lieux, Hiroshima et Nevers, ils indiquent les lieux mêmes du trauma. De plus, quelques dates évoquent le moment où celui-ci est apparu : celle de la mort de Fresson, le 2 août 1944 (H-155), celle du bombardement atomique à Hiroshima, le 6 août 1945 (H-27), et celle de la rencontre de Riva avec le Japonais, en août 1957¹¹. Entre un réel inscrit en filigrane et un ordre symbolique où « leur histoire ne peut pas s'inscrire », le récit se déploie dans un

est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire » (1993 : 237).

11. « La pente naturelle du mélancolique est la passion ravageante : il est l'homme du coup de foudre, sur le mode, bien sûr, du traumatisme » (Juranville, 1993 : 35). C'est ce qui expliquerait peut-être pourquoi le couple nous est d'abord dévoilé dans le texte comme surgissant du « champignon atomique », à même cette représentation d'un réel traumatique.

ordre imaginaire, ici symbolisé par l'auteure au moyen de l'écriture.

Hiroshima est alors posée comme métaphore de la Chose, de l'indistinct, d'un lieu en deçà de la castration. Ici, les différences tendent à s'annuler afin de retrouver une forme initiale, symbiotique. C'est ainsi qu'Hiroshima se transforme en un espace métaphorique, « hors-symbolique », où se déploie l'imaginaire fusionnel :

Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, HIROSHIMA sera le terrain commun (le seul au monde peut-être ?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable. Partout ailleurs qu'à HIROSHIMA, l'artifice est de mise. À HIROSHIMA, il ne peut exister sous peine, encore, d'être nié (H-12).

Dans le récit, Hiroshima s'« imaginarise » comme l'écran subjectif sur lequel tente de se répéter un trauma vécu par la Française à Nevers. D'ailleurs, ces noms de lieux, Hiroshima et Nevers, sont deux signifiants dont la récurrence dans le texte indique le retour et la répétition d'un réel, à la fois omniprésent et impossible. Ces deux signifiants se conjuguent en vain et inlassablement afin de se répondre illusoirement en une parfaite adéquation :

Imbrication encore une fois de NEVERS, et de l'amour, de HIROSHIMA et de l'amour. Tout se

mélangera sans principe préconçu et de la façon dont ce mélange doit se faire chaque jour, partout, où sont les couples bavards du premier amour (H-15).

La forêt de Nevers défile dans le crépuscule. Et Nevers. Tandis que le haut-parleur de la gare de Hiroshima annonce : « Hiroshima ! Hiroshima ! » sur les images de Nevers (H-120).

LE TRAUMA DE NEVERS

À Nevers, une Française tombe amoureuse d'un soldat allemand, ennemi de la patrie. Ils ont ensemble une relation secrète. Le jour où ils s'étaient donné rendez-vous sur le quai de Nevers pour quitter clandestinement la France, le jeune homme est tué. C'est donc son corps ensanglanté, étendu sur le quai, que retrouvera la jeune femme ce jour-là. Ce moment fatidique est évoqué à plusieurs reprises dans le scénario et dans les appendices. Retour d'un réel projeté sur celui d'Hiroshima mais dont les signifiants et les références ne sont point les mêmes. Le lecteur peut cependant établir un parallèle entre le discours tenu sur le trauma de Nevers et celui tenu sur Hiroshima : les références au réel comme écriture sur le corps, à l'indistinction des corps et à une relation vécue dans un en deçà de l'ordre et de la coupure symboliques constituent l'essentiel des deux discours. L'événement traumatique survenu à Nevers est ainsi raconté :

Ils sont tous les deux, à égalité, en proie à cet événement : sa mort à lui. [...] Même douleur. Même

sang. Mêmes larmes. L'absurdité de la guerre, mise à nue, plane sur leurs corps indistincts. On pourrait la croire morte tellement elle se meurt de sa mort à lui (H-125).

Riva, sur lui, est dans l'absolu de la douleur. Elle est dans la folie. [...] La douleur a son obscénité. Riva est obscène. Comme une folle. Son entendement a disparu (H-133. C'est l'auteure qui souligne).

Son corps était devenu le mien, je n'arrivais plus à l'en discerner (H-147-148).

Elle : [...] *Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah ! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand ? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver entre ce corps et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends... (crié) (H-100).*

Outre la circulation des signifiants récurrents (*moment, même, corps, mien*), l'articulation hésitante des signifiants dans le discours indique la difficulté de signifier un réel, de l'articuler dans l'ordre du signifiant. L'adjectif « hurlantes » crié par la protagoniste indique cet espace où le vide apparaît, là où le signifiant s'avère impuissant¹² à instaurer une distance entre le sujet et la Chose. C'est

12. Dans une indication scénique à la page 60, l'auteure écrit : « *Crié, à "contre-ton", comme cela ne peut pas être dit* » (C'est l'auteure qui souligne).

de cette impossibilité à pleinement formuler l'expérience du réel dans le discours qu'advient le retour inévitable du trauma, cette répétition impossible de l'impossible. Outre l'indistinction imaginaire entre le réel traumatique de Nevers et celui d'Hiroshima, le réel comme écriture sur le corps est également mis en parallèle. En effet, la narratrice n'affirme-t-elle pas que « les enfants brûlés d'Hiroshima se ressemblaient » (H-73), et ce, à l'image même des deux amants soudés indistinctement par le sang et la mort ? Il s'agit bien sûr d'une identification à l'objet perdu, réactualisé en vain et dont le travail de deuil tente de s'accomplir, non sans difficulté. Dans *Hiroshima mon amour*, le réel ne cesse pas de ne pas s'écrire et de ne pas se dire tout à fait. Source de jouissance interdite, il est ici tout autant impossible de parler de Nevers que d'Hiroshima, sinon pour affirmer cette impossibilité. Avec Hiroshima, Nevers est un signifiant qui désigne le réel, ou plutôt, son retour :

Nevers où je suis née, dans mon souvenir, est indistinct de moi-même (H-128).

Elle : *Nevers est une ville qui me fait mal. Nevers est une ville que je n'aime plus. Nevers est une ville qui me fait peur* (H-57).

Elle : *Nevers, tu vois, c'est la ville du monde, et même c'est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins*¹³ (H-58).

13. Danielle Bergeron écrit : « Une part de la rencontre avec le réel arrive à se signifier dans le rêve. [...] Freud

À la suite de cette « mauvaise rencontre » avec le réel à Nevers, la figure incarnée par Riva sera humiliée et « tondue » pour son crime, celui d'avoir aimé un ennemi de la patrie. Elle sombrera dans une folie qui la gardera captive, hors du « monde ordonné », dans la cave de la maison familiale, véritable lieu métaphorique, matriciel. Une fois de plus, le réel fera irruption à l'intérieur d'une répétition, d'un rituel « organique » et macabre. En effet, la jeune femme ne cessera de s'infliger des sévices, tentant de réactualiser, dans sa démence, la douleur du trauma, de la perte de son premier amour. S'écorchant les mains sur les murs de la cave, elle lèche son sang en souvenir de celui du jeune amant mort :

***Elle :** Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner...*

Des mains saignent quelque part, à Nevers. [...] Riva lèche son propre sang à Nevers.

***Elle :** ... c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien... et aussi pour se rap-*

abordait le rêve comme une représentation de désir. Il s'agit d'un mécanisme qui tente de transformer en représentation, en signifiant, les circonstances refoulées d'une rencontre avec un réel qui demeurera innommable, irréprésentable mais qui continue de travailler le sujet et se manifeste comme pulsion de mort et comme jouissance dans la répétition. Par le signifiant, c'est le retour qui est signifié et non le réel lui-même : le réel échappe au signifiant » (Berge-ron, 1993 : 56).

peler... J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien (H-88-89).

Dans les appendices, la narratrice raconte la folie de l'héroïne dans la cave de Nevers. La douleur « insignifiable » pose le sujet dans une jouissance masochiste, en deçà de l'ordre symbolique, illustré ici par les pieds des gens que la jeune femme regarde à travers la fenêtre de la cave. L'opposition entre l'univers symbolique, « nécessaire », et l'univers « organique » dans lequel gît la protagoniste est clairement soulignée :

Riva ne parle pas encore. Les fleuves [...] coulent toujours impunément. La Loire. Les yeux de Riva comme la Loire coulent, mais ordonnés par la douleur, dans ce désordre. [...] Riva crie comme elle pourrait se taire. Elle ne sait pas qu'elle crie. [...] Riva se fait saigner les doigts et mange son sang ensuite. Fait la grimace et recommence. Elle a appris, un jour, sur un quai, à aimer le sang. Comme une bête, une salope. Il faut bien regarder quelque chose. Riva n'est pas aveugle. Elle regarde. [...] Les pieds des gens se laissent regarder. Les gens qui passent, passent dans un univers nécessaire, le vôtre et le mien, dans une durée qui nous est familière. Le regard de Riva sur les pieds de ces gens (aussi significatifs que leurs visages) se passe dans un univers organique, déserté par la raison. Elle regarde un monde de pieds (H-134-135. C'est l'auteure qui souligne).

Dans cet espace isolé, le regard comme objet (a) joue un rôle prédominant. Posé comme un reste de la Chose, l'objet (a) est un objet de fascination auquel s'identifie totalement le sujet non

castré. Rébus d'une perte inexorable, cet objet détachable vient suppléer illusoirement au manque de l'objet perdu. Les yeux de la femme et ceux d'un chat se superposent ici pour border un vide, un rien reflété brièvement dans l'éclat d'un regard où se perd le sujet :

Les chats sont domestiqués complètement. Leur conduite est de gentillesse. Leurs yeux ne sont pas domestiqués. Les yeux du chat et les yeux de Riva se ressemblent et se regardent. Vidés. Presque impossible de soutenir le regard d'un chat. Riva le peut. Elle entre peu à peu dans le regard du chat. Il n'y a plus dans la cave qu'un seul regard, celui du chat-Riva.

L'éternité échappe à toute qualification. Ce n'est ni beau ni laid. Ça peu-être un caillou, l'angle brillant d'un objet ? Le regard du chat ? Tout à la fois. Le chat qui dort. Riva qui dort. Le chat qui veille. L'intérieur du regard du chat ou l'intérieur du regard de Riva ? Pupilles circulaires où rien n'accroche. Immenses, ces pupilles. Des cirques vides. Où bat le temps (H-137-138. C'est moi qui souligne).

LA RÉPÉTITION IMPOSSIBLE

Une situation d'identification similaire va se dérouler entre la Française et le Japonais à Hiroshima. Pendant un court laps de temps, le Japonais d'Hiroshima acceptera de se substituer à l'objet perdu de la figure de l'amoureuse, Fresson, afin de réactualiser le trauma de Nevers. Posé en quelque sorte comme objet (a), comme représentant factice

de l'objet du fantasme et cause du désir, le « Japonais-Allemand » fera revivre le mort par sa *voix*, sous une forme inévitablement imaginaire et illusoire. Cette étrange mise en scène donnera lieu à un dialogue percutant où vont défiler des souvenirs, des images de Nevers (H-87-102). Le lecteur/spectateur assiste alors à une véritable réactualisation imaginaire du réel traumatique, à une résurgence de la mémoire, posant l'identification et la parole comme un antidote contre l'oubli. Le Japonais demande :

Lui : *Quand tu es dans la cave, je suis mort ?*

Elle : *Tu es mort... et...*

Nevers : l'Allemand agonise très lentement sur le quai.

Elle : *... comment supporter une telle douleur (H-87) ?*

Lui : *Tu cries ?*

La chambre de Nevers.

Elle : *Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement.*

Lui : *Mais je suis mort.*

Elle : *Je t'appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir.*

Lui : *Tu cries quoi ?*

Elle : *Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom.*

Chambre de Nevers, cris silencieux (H-90-91).

Au gré de la conversation, tenue dans un café, l'héroïne un peu ivre revit ainsi son trauma avec le

Japonais dans un rapport imaginaire à l'autre. Possédée, « hantée » (H-94), elle entraîne avec elle son partenaire dans le long « tunnel de Nevers » (H-102). En effet, celui-ci semble pénétrer peu à peu dans la mémoire de son interlocutrice et converse avec elle comme « s'ils savaient ensemble ces choses » (H-92). Pour Lacan, la satisfaction du principe de plaisir par une répétition impossible ne peut être vécue par le sujet que sous une forme hallucinatoire et irréelle. Cette séquence d'*Hiroshima mon amour* illustrerait justement cette notion. Lacan affirme :

De même que le sujet [...] est toujours voué dans ses exigences primordiales à un retour, qui est par là même un retour impossible, de même la réalité est, comme le montre l'articulation du principe de réalité et du principe du plaisir, dans une opposition foncière avec ce qui est cherché par la tendance. En d'autres termes, la satisfaction du principe du plaisir, toujours latente, sous-jacente, à tout exercice de la création du monde, tend toujours plus ou moins à se réaliser dans une forme plus ou moins hallucinée. L'organisation sous-jacente au moi, celle de la tendance du sujet comme tel, a toujours la possibilité fondamentale de se satisfaire dans une réalisation irréelle, hallucinatoire (Lacan, 1994 : 16).

Toujours selon Lacan, si une relation peut paraître se soutenir de façon directe et sans béance, c'est qu'elle se vit

sur un mode qui implique toujours, de façon plus ou moins implicite, plus ou moins manifeste, son

identification au partenaire. Ces relations sont vécues dans une réciprocité [...] d'ambivalence entre la position du sujet et celle du partenaire. [...] C'est cette relation-là qui a pu donner prétexte à la mise au premier plan de la relation d'objet comme telle. Cette relation de réciprocité entre le sujet et l'objet [...] mérite d'être appelée une relation en miroir [...] (Lacan, 1994 : 17).

Le Japonais est bel et bien un *objet-miroir*. Comme Hiroshima, il est l'écran sur lequel l'héroïne fait miroiter son trauma vécu à Nevers. Il est l'objet par lequel elle retranspose, de façon hallucinée, cette trame initiale du désir. Après une nuit d'amour, la Française observe les mains du Japonais et est subitement en proie à une hallucination :

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. (La chambre est dans la pénombre.) Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie. [On ne voit pas le vêtement que porte cet homme parce qu'une jeune femme est allongée sur son corps, bouche contre bouche. Les larmes qui coulent de ses yeux se mêlent au sang qui coule de sa bouche.] [...] L'image dure très peu de temps (H-43-44).

De plus, la jeune Française n'adresse qu'une seule demande à son partenaire asiatique, qu'elle parvient mal à identifier. Cette demande reflète la jouissance masochiste dans laquelle se complâit

l'héroïne. Encore ici, l'indistinction de l'identité et des lieux est recherchée dans le but d'une répétition impossible du trauma :

***Elle :** ... Je te rencontre. Je me souviens de toi ? Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien. Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour même ? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? [...] Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ? (H-35).*

Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir (H-115).

La demande fusionnelle formulée ici évoque le souvenir de l'Allemand. L'impossible fusion mortifère de Nevers dont l'amante a soutiré une jouissance manifeste est révélée par ce désir de dévoration par l'autre. Ne s'était-elle pas couchée sur le corps de son amant assassiné, bouche contre bouche, goûtant le sang de ce dernier ? L'identification avec l'objet perdu tente de se réitérer avec le Japonais. D'ailleurs, à qui s'adresse ces demandes : « Dévore-moi. Déforme-moi à ton image [...] » ? À celui qu'elle semble ne pas reconnaître (le Japonais) ou à l'Allemand ? Julia Kristeva, dans son analyse du scénario de Marguerite Duras, fait également allusion à la forme hallucinatoire par laquelle s'instaure le retour :

Le Japonais et l'Allemand dans Hiroshima mon amour sont [...] des doubles. Dans l'expérience amoureuse de la jeune femme de Nevers, le Japo-

nais ranime le souvenir de son amant mort, mais les deux images masculines se mélangent dans un puzzle hallucinatoire suggérant que l'amour pour l'Allemand est présent sans oubli possible et que, réciproquement, l'amour pour le Japonais est destiné à mourir. Réduplication et échange d'attributs. Par cette étrange osmose, la vitalité d'un survivant de la catastrophe d'Hiroshima se trouve voilée d'un sort macabre, alors que la mort définitive de l'autre survit, diaphane, dans la passion meurtrie de la jeune femme. Cette réverbération de ses objets d'amour pulvérise l'identité de l'héroïne : elle n'est d'aucun temps, mais de l'espace de la contamination des entités où son être propre oscille, chagrin et ravi (Kristeva, 1987 : 254. C'est moi qui souligne).

En effet, si la présence de l'Allemand est sans cesse réitérée par le retour, le Japonais, lui, est relégué à l'oubli « éventuel ». Pour la figure mélancolique, aucun objet ne peut remplacer ce qu'elle considère comme l'objet Absolu, et elle sait pertinemment que cet objet de substitution est d'ores et déjà voué à la perte¹⁴. Après la scène au café, évoquée précédemment, la Française dit au Japonais :

*Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée,
et que d'autres histoires comme celle-là, par la*

14. Selon Anne Juranville, la perte du mélancolique « ne porte pas sur un événement du monde commun, mais se réfère à un Objet unique et secret, en fait toujours déjà perdu : "Le mélancolique, contrairement au pessimiste, *sait* que la perte pressentie pour l'avenir est déjà réalisée", écrit Binswanger » (Juranville, 1993 : 33).

force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà (H-105).

Plus tard, la jeune femme rencontre un autre homme à Hiroshima : « Elle se laisse aborder par un autre homme afin de “perdre” celui que nous connaissons. Mais non seulement ce n'est pas possible, c'est inutile. Il est déjà perdu » (H-122).

Au début de la cinquième partie du scénario, elle rentre à sa chambre d'hôtel, « on la voit ouvrir la porte de sa chambre. Pénétrer dans cette chambre et s'arrêter net comme devant un gouffre ou comme si quelqu'un était déjà dans cette chambre » (H-109). Or personne ne s'y trouve. Elle se trempe le visage et se regarde dans le miroir, au-dessus du lavabo. Une étrange scène se produit. Elle récite alors un long monologue intérieur où elle passe de la troisième personne du singulier au « Je » pour relater son histoire et s'adresse à Fresson dans le miroir :

Elle : *Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand... Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons. Elle n'est jamais allée en Bavière. (Elle se regarde dans la glace.) [...] Tu n'étais pas tout à fait mort. J'ai raconté notre histoire. Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable. Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible. Depuis Nevers. Regarde comme je t'oublie... Regarde comme je t'ai oublié. Regarde-moi.*

[Par la fenêtre ouverte on voit Hiroshima reconstruit et paisiblement endormi]. C'est l'auteure qui souligne (H-110).

L'identification avec l'objet perdu est ici dévoilée métaphoriquement. La protagoniste passe de la troisième à la première personne du singulier au moment où elle interpelle l'Allemand par un « Tu » imaginaire. Il semblerait que la figure de la mélancolique ne s'identifie point à la femme qu'elle est, détachée de cet objet perdu ; lorsque celui-ci apparaît dans son discours, le « Je » de l'énoncé apparaît alors. Son identité s'associe étroitement à celle du mort, en quelque sorte incorporé en elle depuis le trauma de Nevers. De plus, c'est elle qui regarde son visage dans le miroir au moment où elle demande à l'autre imaginaire de la regarder. Ce phénomène hallucinatoire, où prédominent la confusion identitaire et la pulsion scopique, révèle également la pulsion de mort inhérente à la répétition. L'héroïne ne tente-t-elle pas une fois de plus de réitérer la présence du disparu ? En fait, la présence imaginaire de ce dernier s'inscrit (s'incarne ?) dans le discours jusqu'à la fin de cet étrange monologue¹⁵. Et la mise en mots du trauma, son

15. J. Kristeva note que la dépression semble s'organiser « à partir d'une relation à l'autre qui n'est pas séparé du sujet déprimé, mais demeure sous son emprise comme sa *Chose* : innommable et mortifère [...]. Or, cette relation d'objet spécifique est codée certes dans le "contenu" mais aussi dans la "forme" du discours déprimé : la relation d'objet et la

passage dans l'ordre du signifiant, aurait-elle libéré la jeune femme de son joug ? L'oubli évoqué par elle est-il un leurre ou s'agit-il vraiment d'un travail de deuil mené jusqu'à son terme ? Il serait imprudent de répondre à ces questions, mais le texte laisse entrevoir, par un déplacement métaphorique, un certain « apaisement » du trauma, à la suite de cette curieuse évocation : « Par la fenêtre ouverte on voit Hiroshima *reconstruit et paisiblement endormi*. » Entre la mémoire et l'oubli, devant un écran subjectif – Hiroshima, le Japonais ou le miroir – sur lequel est projeté le trauma, cette séquence narrative résume parfaitement la condition de la jeune Française et la mise en scène fictive de la répétition d'un réel inexorable, présentée symboliquement par l'auteure tout au long de ce récit.

À la fin du film, le couple d'Hiroshima se rencontre, peut-être une dernière fois, dans une chambre d'hôtel où

[...] rien *n'aura lieu*. Ils en seront réduits l'un et l'autre à une impuissance mutuelle terrifiante. [...] Pas d'aveux échangés. Plus un geste. Simplement, ils s'appelleront encore. Quoi ? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieux, des noms qui n'en sont pas. C'est, comme si le désastre d'une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT (H-17. C'est l'auteure qui souligne).

structure du discours sont au même titre des déterminants de la dépression » (Kristeva, 1993 : 68).

[...] elle crie tout à coup :

Elle : *Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi !* [...] Il la regarde, tandis qu'elle le regarde comme elle regarderait la ville et l'appelle tout à coup très doucement. Elle l'appelle « au loin », dans l'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée. [...]

Elle : *Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.*

Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.

Lui : *C'est mon nom. Oui. [...]* *Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-France (H-124).*

Comme devant le miroir, la Française réitère devant le Japonais son désir d'oubli. Les mêmes signifiants reviennent dans le discours comme manifestation d'une répétition¹⁶ : « Regarde comme je t'oublie ! Regarde-moi ! » Le regard, comme objet (a), prédomine une fois de plus afin de perdre dans une confusion le regard de l'amante qui regarde le Japonais qui la regarde. De plus, elle le regarde comme elle regarderait Hiroshima. Hiroshima et le Japonais sont alors indissociables dans le regard de l'héroïne. Tout comme dans la scène du *chat-Riva*, ici le lecteur assiste à un rapprochement entre le statut de sujet singulier des protagonistes et les lieux qui, en quelque sorte, les caractérisent. De Riva-Nevers et Japonais-Hiroshima,

16. Lacan écrit dans son *Séminaire sur « la lettre volée »* : « Notre recherche nous a mené à ce point de reconnaître que l'automatisme de répétition [...] prend son principe dans ce que nous avons appelé l'*insistance* de la chaîne signifiante » (Lacan, 1966 : 11. C'est l'auteur qui souligne).

peu à peu les sujets tentent de s'effacer tout à fait derrière les signifiants clés du récit, soit NEVERS et HIROSHIMA. Dans cette expérience imaginaire de « désêtre », la fonction essentielle des Noms-du-Père s'estompe, le signifiant qui désigne la singularité du sujet disparaît. Métaphoriquement, l'identité des protagonistes se dissout – comme une forme de *fading* du sujet – dans un en deçà du miroir (Lacan) et de la castration, où leur identité propre est pulvérisée, ramenée et réduite à leur lieu d'origine ; ils ont comme seule référence symbolique le signifiant qui désigne pour eux le réel qui les détermine. NEVERS et HIROSHIMA sont choisis comme les deux signifiants les plus adéquats pour signifier les deux personnages. De plus, ces deux termes se répondent « EXACTEMENT ». Tous les autres signifiants et référents sont alors balayés pour ne retenir que ces deux-là ; seuls subsistent ceux qui permettent de se tenir le plus près possible du réel, posé dans le texte comme l'essentiel, l'artifice ne pouvant pas exister à Hiroshima « sous peine [...] d'être nié¹⁷ » (H-12). Ces deux nominations s'inscrivent bel et bien pour circonscrire

17. J. Kristeva affirme : « En observant que la dépression *désavoue* le sens du discours qui est de porter l'Éros vers l'objet, nous déduisons que la pulsion destructrice (ou de mort) rend impossible la séparation du moi et de l'objet et, à la place, érige le sujet mélancolique : Narcisse négatif, maître absolu non pas d'un objet, mais d'une *Chose* mortifère à ne jamais perdre » (Kristeva, 1993 : 55. C'est l'auteure qui souligne).

les abords du réel et pour nommer l'objet perdu évanescant qui résume et cause le sujet. Comme signifiants dévoilant une pulsion de mort, elles désignent ce lieu où se perd l'unité du corps propre :

la pulsion de mort, le travail tel quel de la mort, au degré zéro du psychisme, est repérable précisément dans la dissociation de la forme elle-même, lorsque la forme se dé-forme, s'abstrait, se dé-figure, s'évide : seuils ultimes de la dislocation et de la jouissance inscriptibles... (Kristeva, 1987 : 38. C'est l'auteure qui souligne).

Cette réduction des sujets répond fantasmatiquement au désir d'oubli de la protagoniste énoncé dans le texte à la page 115 : « Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire ». Sharon Willis propose, dans son essai *Marguerite Duras : Writing on the Body*, une interprétation fort intéressante de cette scène finale :

[...] *in Hiroshima mon amour, nothing will happen in the hotel room. Nothing but the constitution of a scene – the staging of an act of failed nomination : the substitution of a false totality, an unattainable place of origin, for the proper name of the subjects. The possibility that person might become undifferentiated from place constitutes the radical slippage of representation, the collapse of athetic moment¹⁸, and, thereby, of*

18. Sharon Willis emprunte la notion de phase thétique à Julia Kristeva qui la définit comme « une coupure dans le

a power to designate a distance separating « here-ness » from « there-ness », or inside and outside, which would assure the subject's placement as subject. The connection between the proper name and place designation is significant and complex. In her essay Place Names, Julia Kristeva explores what she calls the « archeology of nomination », as a movement from spatial references to demonstratives to primitive syntactic structures, and finally to names. This development of linguistic capacity coheres with the consolidation of subjectivity, such that the primary articulations, like the cry, are related to a mapping of spaces, the establishment of « here » and « there », that operates between the infant's body and its mother's satisfaction of its need. As such, the first spatial designations of « there-ness » are caught up in the semiotic chora, the space without stable inside and outside, where they serve as momentary fixations, relays, before the limits of identity are consolidated. The place name, the concept of a place, a spatial reference, then, establishes the site upon which the proper name

procès de la signifiante, instaurant l'identification du sujet et de ses objets comme condition de la propositionnalité. Nous appellerons cette coupure produisant la position de la signification une phase *thétique*, qu'elle soit énonciation de mot ou de la phrase : toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image, en même temps que de et dans ses objets ; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais symbolique, du fait qu'il relie les deux positions ainsi séparées pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire de positions désormais *ouvertes* » (Kristeva, 1974 : 41-42. C'est l'auteure qui souligne).

comes into being (Willis, 1987 : 36-37. L'auteure fait référence à l'ouvrage de Julia Kristeva intitulé *La révolution du langage poétique*, 1974).

La fin du texte de Marguerite Duras semble en effet re-transposer illusoirement une donnée d'avant la constitution symbolique du sujet, propre à ce que J. Kristeva nomme la *chora sémiotique*¹⁹. Or il est impossible d'y re-accéder puisque l'ordre du signifiant par lequel l'auteure tente imaginairement de reconstituer ce lieu a détaché définitivement le sujet de la Chose primitive. Ce moment originel ne peut être représenté que sous une forme hallucinatoire, irréaliste et imaginaire. L'accès du sujet à l'ordre symbolique, même conçu comme une série d'« artifices » niés, est pourtant une donnée essentielle à la construction d'une œuvre. Et c'est justement par le symbolique et l'imaginaire – l'imaginaire symbolisé – que tente d'être restitué dans son impossibilité quelque chose de la Chose. Tout le discours du sujet étant *a priori* posé comme discours de l'Autre – et d'abord de l'Autre maternelle –, par conséquent, les signifiants gravitent inévitablement et toujours autour de *das ding* et de

19. Elle définit ainsi le *sémiotique* : « Je distingue le sémiotique (présigne et prélangage) du symbolique (signes et grammaire) comme deux modalités du processus de la signification. Je définis le sémiotique comme antérieur au miroir et à la position phallique [...]. » Elle emprunte le terme *chora* à Platon pour désigner un « espace matriciel, nourricier, innommable, antérieur à l'Un, à Dieu et, par conséquent, défiant la métaphysique » (Kristeva, 1993 : 44, 302).

ce moment originaire (thétique) où l'être fut arraché à sa jouissance innommable par l'ordre du langage. Ignorant le désir qui le cause comme sujet, le désir et le discours de l'individu sont en quelque sorte greffés au désir et au discours de l'Autre, la distance instaurée entre les deux, en tant que castration symbolique nécessaire à l'émergence du sujet, est vécue et représentée ici uniquement sous sa forme traumatique, l'imaginaire suppléant au manque par la reconstitution illusoire de la fusion comme retour impossible de la Jouissance sans cesse recherchée. Les signifiants du discours traduisent alors ce parcours de la pulsion autour de *das ding* ; ils s'inscrivent dans le texte comme des notations symboliques qui démontrent cette circularité. Si, selon Lacan, l'objet qui circule est le signifiant comme seule trace symbolique du trajet de la pulsion, dans *Hiroshima mon amour*, NEVERS et HIROSHIMA sont les deux principales nominations d'un réel fictif illustrant cette donnée.

De plus, si l'auteure veut donner l'impression que *rien* ne s'est passé dans la chambre, c'est que l'oubli tente de tout effacer pour ne laisser place qu'à un rien qui abandonne le sujet imaginaire, amputé de son historicité, devant son vide. Comme un désir dérisoire de lui re-donner une jouissance absolue à jamais perdue et dont la figure de la mélancolique sait pourtant l'impossible retour. Est posé ici

le point énigmatique qui, dans l'inconscient, désignerait une Jouissance Autre que celle que

règle la castration, point cernable par le langage, même si le langage ne peut le décrire, point dont les romans de Duras, par exemple, donnent une idée (Chemama, 1993 : 265),

même si *Éros-shima* est un leurre... Toutefois, dans son analyse de l'écriture durassienne, Anne Juranville affirme que

cette littérature mélancolique tourne obsessionnellement autour d'une béance qu'elle ne cesse de fuir et d'approcher, comme si elle revou-lait éternellement une catastrophe qui est aussi sa condition : l'émergence d'un sens, dans l'acte d'écriture qui produit du nouveau (Juranville, 1993 : 70).

La Française est allée à Nevers pour interpréter un rôle dans un documentaire sur la Paix, dans lequel est retransposé le drame d'Hiroshima. Ce film dans le film est une mise en abyme du récit premier. Un film sur Hiroshima ne peut que représenter, répéter, ce réel « historique » que d'une façon factice et illusoire. Le titre du film *Hiroshima mon amour* témoigne aussi du rapport subjectif au trauma. Ce dernier est déterminé par le pronom personnel « mon » et est associé à l'amour. Ainsi s'élaborent en miroir dans le récit deux traumatismes parallèles, celui de NEVERS, lieu initial de l'amour, et celui d'HIROSHIMA. Le rapprochement de ces deux noms de lieux les pose comme deux signifiants clés par lesquels se déclenche la répétition dans le discours. Or, la division originare du sujet empêche la symbiose souhaitée et la limite de

ce rapprochement s'instaure métaphoriquement dans l'impossible indistinction de ces deux signifiants. Dans le texte, le statut du sujet n'ayant comme référence qu'un nom de lieu ne peut pas se perdre davantage. Ici, cesse la « dépersonnalisation », le *fading* du sujet : la retrouvaille avec la Chose est évidemment impossible. D'ailleurs, peut-être qu'au-delà de ce *fading* imaginaire, gît le réel dans toute son atrocité, cet étranger qu'il vaut mieux ne pas rencontrer... Marguerite Duras, comme tous les écrivains et les écrivaines de la mélancolie, a toujours puisé dans la douleur une extraordinaire source d'inspiration créatrice. C'est dans un lieu choisi que la femme écrivante décide ici de se perdre, disposant à sa guise d'un temps dit de l'hystérie, ce temps de création que Francine Belle-Isle repère finement²⁰. C'est avec la plus intense énergie que l'artiste rejoint alors, sans passer par toutes les contraintes de l'ordre de la culture,

20. Francine Belle-Isle définit le temps de l'hystérie comme « le seul qui pose le corps dans sa fragile nudité, qui l'expose en sa dérisoire transparence, là, pour rien, sous le regard de qui dépend le monde. Temps de la vulnérabilité, du désarroi, de la vacuité. Temps de l'appel aussi, de l'effort et de la demande. Temps de la création. Ce temps du texte où demeure l'écho d'une plainte, disant la peine qu'il y a à essayer de faire quelque chose d'un rien insignifiant. Peu de textes, qu'ils soient d'hommes ou de femmes, laissent voir le creuset hystérique de leur genèse, dans la vérité simple de l'épreuve traversée, au plus près du souvenir insupportable. Il y a ici des effets de pudeur très importants, qu'il convient de bien interpréter, si possible sans naïveté et sans

les profondeurs et l'absolu de l'être et de la vie. C'est à même cette « lucidité de la douleur », à l'intérieur de ce que nous pourrions appeler le « continent noir » de l'écriture, que s'élabore l'espace de création d'où une vérité ou une parole pleine peut émerger.

hypocrisie. Il serait tout à fait malvenu de juger la modulation hystérique d'un texte seulement à ses partis pris thématiques, à ses politiques discursives ou à ses visées structurales. Rien n'est plus facile à mimer que l'hystérie, et il est aussi des moyens de la masquer. Certains écrits de femmes, disons-le franchement, ont affiché une hystérie de mascarade, de pure commande, exhibant des corps de souffrance avec provocation – l'impudeur peut tourner à l'effronterie – et scénarisant leur manque à être avec une telle virtuosité qu'ils en ont fait l'insigne de leur gloire » (1992 : 29).

BIBLIOGRAPHIE

- BELLE-ISLE, Francine (1992), « Corps et langage dans *Les voyages* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où “la lettre volée” fait signe et hystérise l’écriture », *Voix et images : les écritures masculines*, vol. XVIII, n° 1 (automne), p. 26-38.
- BERGERON, Danielle (1993), « Le devenir analyste et le désir de l’analyste », *Savoir : l’École et le savoir analytique*, vol. 1, n° 1 (novembre), p. 51-66.
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l’homme ».)
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L’inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L’espace analytique ».)
- DURAS, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard (Coll. « Folio », n° 9).
- JURANVILLE, Alain (1984), *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- JURANVILLE, Anne (1993), *La Femme et la mélancolie*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. « Écrire ».)
- KRISTEVA, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio. Essais », n° 123.)
- KRISTEVA, Julia (1993), *Les nouvelles maladies de l’âme*, Paris, Fayard.

L'IMPOSSIBLE RETROUVAILLE DE LA CHOSE

- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Le champ freudien ».)
- LACAN, Jacques (1973), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 217.)
- LACAN, Jacques (1986), *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Le champ freudien ».)
- LACAN, Jacques (1994), *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Le champ freudien ».)
- PARENT, Pierre-Paul (1993), « L'inquiétante étrangeté, la Chose et l'écriture de la subjectivité », *Filigrane*, n° 2 (printemps), p. 161-171.
- PÉRALDI, François (1990), « The Passion of Death. A Free Associative Reading of Freud and Marguerite Duras », *L'esprit créateur*, vol. XXX, n° 1 (printemps), p. 19-27.
- WILLIS, Sharon (1987), « *Hiroshima mon amour* : Screen Memories », *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Chicago, University of Illinois Press, p. 33-62.

Valérie Lauriault

SOLITUDE ET ALTÉRITÉ
DANS *VENDREDI OU LES LIMBES*
DU PACIFIQUE DE MICHEL TOURNIER

« Tout a été dit, mais je le dis comme mien », affirmait La Bruyère au temps de la polémique qui opposait les Anciens aux Modernes. Cette déclaration témoigne de la poétique des Anciens, laquelle visait entre autres à réinscrire les symboles et les mythes consacrés par les maîtres grecs et latins, et garants d'une culture plus que deux fois millénaire, afin d'en assurer la transmission.

Certaines œuvres de la littérature contemporaine favorisent la diffusion des mythes. D'autres proposent une inspiration libre à partir de textes célèbres. À ce titre, les récits de Michel Tournier sont exemplaires : *Le Roi des Aulnes* puise du côté des légendes du Grand Veneur et de l'ogre, et fait appel à la « mémoire collective » en reconstruisant le règne du Troisième Reich ; *Gilles et Jeanne* reprend l'histoire de deux figures médiévales devenues mythiques ; *Gaspard, Melchior et Balthazar* doit son sujet à la matière biblique, alors que *La fugue du Petit Poucet* se veut une variation sur le

conte de Perrault. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, premier roman de Tournier, recrée un récit à partir d'une matière notoire. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York Mariner*, roman de Daniel Defoe paru en 1719, avait connu un succès tel que, pendant plus de deux cents ans, l'histoire de Robinson Crusoe devait faire maints retours.

Vendredi ou les limbes du Pacifique propose d'emblée une modification majeure au récit de Defoe. Comme son titre l'annonce, une permutation signifiante entre les deux protagonistes du roman a été effectuée, brisant ainsi une longue tradition qui avait maintenu Vendredi à sa place de personnage secondaire initialement désignée par Defoe. Promu au premier plan du récit, Vendredi devient en quelque sorte le point de mire des instances narratives, la figure perturbante de la diégèse monopolisant l'attention du lecteur. Par ailleurs, le personnage de Robinson prend une teinte à l'origine inexistante dans l'œuvre de Defoe ; profondément conditionné par l'autre, il dépend désormais de Vendredi sur le plan de sa survie même. Cette dynamique nouvelle entre les deux figures du récit permet une approche du texte soutenue par la psychanalyse lacanienne. En accord avec le discours freudien, la pensée de Lacan nous permet de saisir la détermination que l'autre fait subir au Moi.

La structure de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, déterminée par l'instance « autrui » (ou par le

motif de la solitude), obéirait à la logique des trois registres que Lacan a nommé l'imaginaire, le réel et le symbolique. Aussi, cette organisation du récit nous autorise-t-elle à emprunter à la théorie lacanienne les concepts de réel et de symbolique, ainsi que ceux qui recourent la relation imaginaire à l'autre, soit le stade du miroir, le grand Autre, le désir et la demande. Déployées dans l'ordre de la fiction, leurs représentations déterminent la position que l'autre occupe au sein de la structure du récit, que cet autre soit absent de l'histoire ou qu'il en soit le centre.

Vendredi ou les limbes du Pacifique s'ouvre avec un court prélude que nous pourrions intituler « Une tempête en mer ». Cette séquence narrative totalisant huit pages inscrit en filigrane les signifiants insistants de la narration et dessine déjà la structure qui prévaudra dans le récit à venir. Selon un procédé qui rappelle la mise en abyme, un jeu de tarot, exécuté par le capitaine en guise de passe-temps, prédit les événements essentiels des aventures qui suivront. Cette stratégie narratologique se retrouve fréquemment, sous diverses formes, dans les romans de Tournier ; les songes, les prédictions, les signes, les passages bibliques bref, toutes sortes de discours divinatoires jonchent ses écrits. Le jeu de tarot se donne à lire comme le premier témoignage de l'incidence du discours de l'Autre sur le sujet. Cet ordre extérieur au sujet, duquel il dépend même lorsqu'il croit le maîtriser, est rattaché à diverses instances telles

que la Mère (imaginaire), le langage, ou encore à des figures ou abstractions tenant lieu de maître. En l'occurrence, les phénomènes prémonitoires peuvent être entendus comme un discours de l'Autre auquel le sujet répond, dans une dialectique du désir et de la demande, au point de s'y conformer parfaitement.

Tel que l'interprétation du jeu de tarot l'avait préfiguré, une vague engloutit le navire et l'équipage dont fait partie Robinson. Échoué sur les côtes d'une île déserte, unique survivant du naufrage, Robinson est déjà happé dans le gouffre d'un cauchemar qui met en scène un homme solitaire dans une île déserte.

Au retour d'un évanouissement qui a pour effet d'effacer un morceau d'existence désormais inaccessible à Robinson, une misère immanente lui apparaît dans toute son atrocité : la solitude. La souffrance engendrée par l'isolement sera surdéterminée par la peur de la folie. C'est des rencontres avec l'horreur, où l'angoisse envahit le sujet, que se dessine la dimension du réel fictif ; tout ce qui ramène Robinson à la réalité de sa solitude (odeur, bruit, objet, trace de pas, etc.) souligne-t-il en effet l'irréductibilité du réel, l'insistance de « l'objet d'angoisse par excellence » (Lacan, 1966), « [...] qui échappe à une symbolisation totale par la parole ou l'écriture » (Chemama, 1993 : 237).

Aussi, le réel refait-il surface dans l'hallucination où il peut se présenter « [...] sous la forme d'une image totalement étrangère au sujet »

(p. 238). Une des nombreuses expériences hallucinatoires que nous relate le narrateur du *log-book* témoigne d'une telle étrangeté : marchant dans la forêt, Robinson semble assister au spectacle d'une souche se transformant en bouc. Une autre hallucination fait revivre la jeune sœur de Robinson, morte depuis longtemps. En tentant de rejoindre à la nage le galion espagnol au bord duquel se trouverait sa sœur, Robinson frôle la mort pour une deuxième fois. Cette expérience lui procure un savoir : il fuit devant la solitude qui, elle, le rattrape inexorablement.

Pour éviter d'assumer son isolement, Robinson se laisse tout d'abord sombrer dans un lieu sémantiquement investi sur le plan de la régression narcissique et qu'il nomme « la souille » :

Il mangeait, le nez au sol, des choses innombrables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. Là, il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit (Tournier, 1972 : 38).

Vautré dans un bain d'immondices, Robinson voyage à travers ses souvenirs. Revient à sa conscience l'image encore vive d'un homme vertueux et moral qui réactive une manière de censure donnée à lire par l'organisation d'un champ

sémantique qui met en valeur la notion de norme, telle qu'elle apparaît dans les expressions suivantes : « je lis chaque jour la Bible », « tradition », « mon éducation », « m'y conformer », etc. L'interdit semble inutile dans un monde dépeuplé mais devient en l'occurrence indispensable à la survie même du naufragé. Dès lors, la crainte obsessionnelle de rechuter dans la souille (que Robinson, narrateur du *log-book*, associe implicitement à l'angoisse (Tournier, 1972 : 50) et qui évoquerait une représentation du réel) le conduit à ériger quelque chose qui opérerait comme un écran à la solitude. Or, la psychanalyse stipule que « le symbolique véhiculé par les signifiants permet au sujet d'expulser du champ de sa représentation la réalité, ce réel déjà là » (Chemama, 1993 : 238).

Aussi, Robinson tentera-t-il de « refouler » en quelque sorte les représentations du réel en établissant un ordre symbolique dans l'île sauvage qui l'abrite, et qui reproduit le système social anglais du XVIII^e siècle, avec sa hiérarchie, ses lois, ses valeurs et ses traditions rigides telles que perçues par un homme élevé dans l'idéologie et les rituels de la secte des Quakers :

La souille est ma défaite, mon vice. Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu. [...] Il faut patiemment et sans relâche construire, organiser, ordonner. Chaque arrêt est un pas en arrière, un pas vers la souille (Tournier, 1972 : 50).

La mise en place d'une infrastructure rappelant l'ordre social duquel Robinson est issu se concrétise par des activités euphoriquement investies telles que le labourage des champs, la plantation d'un potager, la domestication et la mulsion des chèvres, la fabrication de fromages, la construction d'une villa et l'élévation des fortifications. Mais le symbolique, ordre qui détermine le « parlêtre » (Lacan), n'existe que par le langage (Chemama), lequel fait défaut à Robinson du fait de sa solitude. La hantise de perdre l'usage de la parole, qui par un phénomène d'associations (par exemple, parler tout seul, pour n'effleurer que le plan superficiel du processus) devient une peur de la folie, semble constituer d'ailleurs la principale cause de l'angoisse qui possède Robinson : « Je sais ce que je risque en perdant l'usage de la parole, et je combats de toute l'ardeur de mon angoisse cette suprême déchéance » (Tournier, 1972 : 53). Dès lors, la rédaction du *log-book* deviendrait une « bouée de sauvetage » essentielle, puisqu'elle assurerait une articulation du sujet à la civilisation par le biais de l'écriture. En effet, le *log-book* joue sur trois registres fondamentalement symboliques : il apporte une inscription, une preuve, une trace « [...] [intentionnelle] et [symbolique] du passage de l'homme [sur l'île] » (Chemama, 1993 : 279) ; il devient une symbolisation de la victoire de Robinson sur la souille ; et il autorise la présence d'un système social.

De plus, l'organisation de l'ordre symbolique sollicite entièrement Robinson. Cette occupation lui permet donc d'affronter la solitude, les angoisses, les rechutes. Nous pouvons donc affirmer que l'ordre symbolique, véhiculé par l'écriture et le microcosme insulaire, s'installe au lieu et à la place de l'autre, cet autrui qui selon Robinson « est pour nous un puissant facteur de distraction ».

C'est dire qu'il y aurait représentation fictive d'une substitution, garantissant dans la structure du récit la persistance des effets consécutifs à la fonction de l'autre, comme semble l'attester le texte de la Charte (qui suppose un destinataire) :

À dix-neuf-heures le samedi, tout travail doit cesser dans l'île, et les habitants doivent revêtir leurs meilleurs vêtements pour le dîner.

Tout séjour dans la souille est interdit. Les contrevenants seront punis d'un séjour de durée double dans la fosse (Tournier, 1972 : 72-73).

La Charte rend compte de la structure sociale en voie de s'établir : d'un côté, la subordination des sujets insulaires et, de l'autre, la domination, privilège que s'accorde Robinson en vertu de sa propre nomination au titre de Gouverneur. Le régime dictatorial semble définitivement implanté :

[...] Robinson Crusoe, né à York le 19 décembre 1737, est nommé Gouverneur de l'île de Sperranza [...]. En cette qualité, il a tout pouvoir pour légiférer et exécuter sur l'ensemble du territoire insulaire et de ses eaux territoriales dans le sens

et selon les voies que lui dictera la Lumière intérieure (p. 71).

D'autre part, la Charte laisse s'exhiber la jouissance de celui qui se concède le droit d'user et d'abuser d'un pouvoir, selon la définition de ce concept que Lacan a empruntée à la jurisprudence française. Ce fragment de texte, qui prend place dans l'ordre symbolique, laisse donc entrevoir la dimension de l'imaginaire ; il y aurait là l'inscription d'une jouissance, « qui ne serait pas ordonnée strictement par la castration [renoncement à être le Phallus en vertu de la Loi du Père] » (Chemama, 1993 : 29) : celle du grand Autre, du Maître tout-puissant ayant droit de vie et de mort sur ses sujets. Les frontières entre le symbolique et l'imaginaire s'estompent ; il suffit de parler « lalangue » (Lacan) pour qu'inévitablement se profilent les effets du réel et de l'imaginaire. Aussi, *Vendredi* donne-t-il à lire de constantes manifestations de la coexistence des trois registres lacaniens :

ainsi, pour Robinson [...] il semblait bien en effet que tout cet échafaudage artificiel et extérieur – branlant mais sans cesse perfectionné – n'avait pour raison que de protéger la formation d'un homme nouveau qui ne serait viable que plus tard [...] l'observation de la Charte et du code pénal, la purge des peines qu'il s'infligeait, le respect d'un emploi du temps rigoureux qui ne lui laissait aucun répit [...] tout ce corset de conventions et de prescriptions qu'il s'imposait pour ne pas tomber ne l'empêchait pas de ressentir avec angoisse [...] tout le travail d'érosion

de la solitude sur son âme d'homme civilisé. Il avait beau s'interdire certains sentiments, certaines conclusions instinctives, il tombait sans cesse dans des superstitions ou des perplexités qui ébranlaient l'édifice dans lequel il s'efforçait de s'enfermer. C'est ainsi qu'il ne pouvait se défendre d'attribuer une signification fatidique aux cris du cheucau... (Tournier, 1972 : 82).

Comme nous le rapporte cet extrait, la stabilité de l'ordre symbolique semble constamment menacée. Que ce soit les conditions climatiques désastreuses détruisant les récoltes, ou les chèvres qui n'obéissent plus et retournent à l'état sauvage, ou encore l'inutilité de la Charte s'affirmant de plus en plus, tout concourt à prouver que le pouvoir de volition d'un seul homme ne suffit pas à maintenir l'ordre social. À travers tous ces échecs, un constat se profile ; c'est que quelque chose « qui ne cesse pas de ne pas exister » insiste : autrui. Sans un autre pour apposer une signification aux divers discours que produit un individu, pour attester son existence, le symbolique s'effondre. Et parce qu'il est un fait du langage et que l'acte de la parole demande une adresse, l'autre soutient le symbolique.

Comme il a déjà été précisé, *Vendredi* met en scène un sujet fictif qui tente de combler par le symbolique la béance qu'a creusée l'absence de l'autre. Or un second personnage surgit apparemment à l'improviste, quoique les circonstances de son arrivée en révèle le caractère opportun. Au moment où Robinson en vient à reconnaître la va-

nité de son entreprise, des Indiens araucans débarquent sur l'île. Venus pour y accomplir un rituel visant à désigner l'instigateur d'une catastrophe qui ne nous est pas dévoilée, les Araucans se préparent à exécuter le présumé coupable. Celui-ci s'échappe et court en direction de Robinson qui tente de l'abattre à son tour. Le tir rate la cible : Robinson manque le fugitif et tue un autre Indien. Affolés, les Araucans s'enfuient ; le coupable demeure.

Situées dans l'ordre de la fiction, les raisons d'un tel ratage sont bien entendu indiscutables. Mais il n'en demeure pas moins que *Vendredi* met deux fois en scène un échec qui provoque un bouleversement diégétique des plus significatifs. Ici l'arrivée de l'Indien perturbe le contexte narratif (et la narration même car, malgré l'absence de dialogues toujours maintenue, *Vendredi* occupe la place centrale des discours du narrateur omniscient et de Robinson, narrateur du *log-book*). Dès lors, une seule « possibilité actantielle » logique envers le récit s'impose : Robinson doit intégrer l'Araucan à l'ordre symbolique. Aussi, la première tentative en ce sens consiste-t-elle à lui donner un nom, un nom qui ne l'identifierait ni aux humains ni aux choses : *Vendredi*. En vertu de sa position dominante au sein de la structure sociale établie (Gouverneur, homme blanc, premier citoyen de l'île), Robinson réduit *Vendredi* à l'esclavage. Mais, surtout, Robinson voit en cette nouvelle situation une aubaine pour légitimer son précaire système social :

Les premières semaines qui suivirent l'arrivée de Vendredi, l'île administrée avait ainsi par la force des choses regagné toute la sollicitude de Robinson, redevenu pour un temps au moins gouverneur, général, pasteur... Il crut même un moment que la présence du nouveau venu allait apporter à son organisation une justification, un poids, un équilibre qui mettraient fin définitivement aux périls qui l'avaient menacée (p. 152-153).

En somme, le second personnage ne représente au départ ni plus ni moins que l'élément justifiant la reconstruction sociale de Robinson, laquelle sera désormais opérationnelle après une longue période de latence. D'autre part, cette situation implique que Robinson pourra exercer sa fonction de Gouverneur de l'île, de grand Maître. Intégré malgré lui dans une structure qui ne lui laisse aucune liberté quant à sa fonction, Vendredi est placé devant une obligation alternative : ou bien il se résigne à subir les conséquences de la ségrégation, inhérentes à sa position dans une telle structure, ou bien il renverse ou il abolit purement l'ordre social. C'est ce parti que choisit Vendredi, bien malgré lui, du moins, nous semble-t-il. En effet, la narration nous rapportant les modalités d'un tel geste simule un accident banal. Il s'agit de la transgression d'un interdit : tapi au fond de la grotte, Vendredi se cache pour fumer la pipe de son maître. Robinson entre et le surprend :

Vendredi se lève. Que faire de la pipe ? Il la jette de toutes ses forces dans le fond de la grotte. Puis,

il marche bravement vers le châtiment. Robinson a dû découvrir la disparition du barillet car il écume de fureur. Il lève la chicote. C'est alors que quarante tonneaux de poudre noire parlent en même temps (p. 183).

Sous le contenu manifeste du texte, l'explosion se superpose à la représentation fictive d'un désir. C'est que le geste fatidique viendrait en réponse à une volonté que Robinson dissimule. En effet, comme il nous est donné à lire en filigrane dans le *log-book*, Robinson espérait cette *tabula rasa* :

[...] on ne creuse pas indéfiniment un édifice par l'intérieur sans qu'il finisse par s'effondrer. [...] Mais alors pourquoi attendre ? Pourquoi ne pas décider que ce jour est venu ? Pourquoi ? Parce que dans l'état actuel de mon âme, ce serait fatalement retomber dans la souille (p. 117).

Ainsi, dans un mouvement conduit par l'aliénation, Vendredi s'expose aux pires châtements en exécutant ce que son maître « souhaite » mais « s'interdit » d'accomplir. Le registre de l'imaginaire traverse donc à nouveau le symbolique. Imaginaire parce que Vendredi, en décodant les signifiants de la demande implicite de Robinson y a apposé sa propre interprétation. Mais cette condition aliénante est celle de tout être de langage, puisque le « parlêtre », du fait de la *Spaltung* (division du sujet consécutif au refoulement originaire), est inapte à exprimer un désir à la lettre et que, comme nous l'apprend la théorie lacanienne, le sujet passe à côté de son besoin et demande toujours autre

chose. L'autre répond ainsi à une demande travestie par le langage. Joël Dor nous précise que : « Si la demande est avant tout expression du désir, elle est immédiatement double. Par-delà la demande de satisfaction du besoin se profile la demande de "l'en plus" qui est avant tout demande d'amour » (Dor, 1985 : 188). Cet « en plus », qui ne passe pas par la parole, s'écrit dans l'intimité qu'assure le *log-book* :

En vérité je tourne autour d'un regret qu'il me coûte d'avouer, mais que je me dois d'exprimer. Je ne me risquerai jamais à lui dire « aime-moi », parce que je sais trop que pour la première fois je ne serai pas obéi (Tournier, 1972 : 154).

Les effets de l'imaginaire sur l'ordre romanesque de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* se dévoilent déjà à travers les simulacres du désir, de la demande et de l'aliénation.

Tel que défini par Jacques Lacan, le concept d'imaginaire laisse entrevoir toute la dimension du leurre, de l'identification et de la relation intersubjective où l'autre offre un écran sur lequel se projette le Moi. C'est dans un tel tissu d'aliénation que prend place la relation de Robinson avec l'île. Objet d'un discours personnifiant (« Speranza [était] une personne », « la nature féminine de Speranza », « un mamelon de terre », etc.), l'île est baptisée Speranza, nom qui commémore une ardente Italienne que Robinson avait connue au collège. Mais sous l'effet d'un déplacement (l'Italienne, la sœur, la mère), l'île prend les attributs de la figure

maternelle. Dans une expérience qui ne laisse aucun doute quant à son caractère régressif en tant que « [...] retour à un stade archaïque de la vie libidinale » (Chemama, 1993 : 242), Robinson pénètre dans une grotte par une cavité oblongue douce et chaude, qui évoque le ventre maternel :

Les parois étaient polies comme de la chair, mais l'orifice était si resserré qu'il y demeurait prisonnier à mi-corps. Il se dévêtit tout à fait, puis se frotta le corps avec le lait qu'il lui restait. Alors il plongea, tête la première, dans le goulot [...] il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton [...] qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole [...]. La vie et la mort était si proches l'une de l'autre dans ces lieux livides [...] (Tournier, 1972 : 105-109).

Un champ sémantiquement investi sur le plan de l'inceste se dévoile à travers ces quelques syntagmes : « orifice d'une cheminée verticale », « s'y glisser », « parois polies comme de la chair », « s'enduire le corps de lait », « palpation ». D'ailleurs, après maintes répétitions, une telle expérience conduit Robinson aux plaisirs de l'orgasme, lesquels sont immédiatement refusés par un contre-investissement de nature réprobative (« souiller de ma semence », « vomir », « monstre incestueux »), posant un terme au fantasme incestueux. La loi de « l'autre » monde opère en tant qu'interdit et médiate momentanément la relation fusionnelle qui a capturé Robinson, tel l'infans, dans les rets de la confusion et de l'indistinction : « Qui suis-je ? [...] si

ce n'est lui c'est donc Speranza. Il y a désormais un je volant qui va se poser tantôt sur l'homme tantôt sur l'île et qui fait de moi, tour à tour, l'un ou l'autre ». Toutefois, cet autrui qu'incarne l'île, même s'il arrive à fonctionner comme un substitut de l'Autre maternel, n'en demeure pas moins un non-sujet, quelque chose qui n'a évidemment pas accès au langage. Or, sans un autre pour authentifier son existence ou agir comme l'élément tiers d'une dualité à finir (dernier temps de l'Œdipe), Robinson ne peut se dégager de la position d'objet, celle de l'infans maintenu hors de l'interdit et, par conséquent, hors de l'ordre symbolique. Lors de la résolution de l'Œdipe, c'est cette impasse que viendra « désamorcer » pour l'enfant le Nom-du-Père, métaphore qui désigne en quelque sorte l'interdit signifié au sujet, en apportant l'élément qui lui permettra d'effectuer un passage à l'ordre symbolique où il possédera une identité et un désir propres. Cette identité, le petit d'homme l'appréhende d'abord sous le registre du leurre, par le processus identificatoire que constitue le stade du miroir. Le jeune enfant aura à y faire l'expérience du Moi différent de l'autre, dont les effets formateurs sur le Moi participent de la mise en place d'une structure nécessaire à la résolution de l'Œdipe même.

Un extrait de *Vendredi* évoquant le stade du miroir, rend compte des répercussions sur le processus identificatoire du Moi à la *Gestalt*, attribuables à une situation d'où l'autre est absent :

Cette antipathie pour son propre visage et aussi une éducation hostile à toute complaisance l'avaient longtemps tenu à l'écart du miroir provenant de la Virginie [...]. L'attention vigilante qu'il portait désormais à sa propre évolution l'y ramena un matin [...] pour scruter plus à loisir la seule face humaine qu'il lui fut donné de voir. Aucun changement notable n'avait altéré ses traits, et pourtant il se reconnut à peine. Un seul mot se présenta à son esprit : défiguré. « Je suis défiguré », prononça-t-il à haute voix, tandis que le désespoir lui serrait le cœur. C'était vainement qu'il cherchait, dans la bassesse de la bouche, la matité du regard ou l'aridité du front – ces défauts qu'il se connaissait depuis toujours [...]. Narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi, il médita longuement en tête à tête avec lui-même (p. 89-90).

D'emblée, nous achoppons contre cette impossibilité qu'éprouverait Robinson à assumer une image familière. Défiguré, se dit-il, et pourtant, aucune transformation notable sur son visage. Or, sur le stade du miroir, la théorie lacanienne stipule que :

[...] ce qui est essentiel dans le triomphe de l'assomption d'une image du corps au miroir, c'est que l'enfant porté par sa mère, dont le regard le regarde, se tourne vers elle pour lui demander d'authentifier sa découverte. Et c'est la reconnaissance de la mère qui donnera un c'est moi (Chemama, 1993 : 163).

La non-reconnaissance par autrui lors de cette expérience structurante sur le plan du Moi qu'est

le stade du miroir, perturbe donc entièrement le processus identificatoire du Moi à l'image reflétée. D'ailleurs, il serait intéressant d'observer que Robinson s'exprime à haute voix : « Je suis défiguré », comme s'il attendait malgré tout une réponse à cette révélation. En outre, dans son essai *Logique du sens*, Gilles Deleuze postule qu'autrui constitue une structure absolue du champ perceptif, laquelle conditionnerait l'ensemble du champ. La disparition d'autrui modifierait la perception objectale de l'individu. En fait, l'objet ne peut exister qu'en fonction d'autrui. Cette thèse pourrait préciser l'origine de l'expérience angoissante dont est victime Robinson, et qui met en scène cette incapacité du Moi isolé d'autrui à reconnaître un objet. En effet, l'image du miroir serait à saisir en tant qu'objet, puisqu'elle consiste en un autre extérieur au Moi, offert à son regard, tel que Sartre l'a défini dans *L'être et le néant*.

Une seconde représentation de Robinson face à son image spécifie le rôle primordial que tient l'autre lors de cette expérience fondamentale :

Il l'observait, passionnément attentif aux faits et gestes de son compagnon et à leurs retentissements en lui-même où ils suscitaient une métamorphose bouleversante. Son aspect extérieur en avait subi la première atteinte. Il avait renoncé à se raser le crâne, et ses cheveux se tordaient en boucles fauves [...] il avait coupé sa barbe [...] il avait ainsi rajeuni d'une génération, et un coup d'œil au miroir lui révéla même qu'il existait désormais – par un phénomène de mimétisme

[...] *une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon [...] Son corps s'était lui aussi transformé [...] sa peau avait pris un ton cuivré. Une fierté nouvelle gonflait sa poitrine et ses muscles* (Tournier, 1972 : 191).

L'imaginaire, l'identification, la contemplation, la surface réfléchissante et la reproduction des gestes qu'elle renvoie participent de la sémantique du stade du miroir. Mais, c'est Vendredi qui incarne le miroir, cet autre offrant un écran qui retourne une image du Moi de celui qui s'y mire. L'identification à l'autre (du miroir) s'avère à ce point effective qu'une transformation s'opère sur le corps même de Robinson. Dans son article « Le stade du miroir », Lacan affirme qu'« il suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* [...] à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image » et « Qu'une *Gestalt* soit capable d'effets formatifs sur l'organisme est attesté par une expérimentation biologique » (Lacan, 1966 : 94-95).

Et Lacan de donner l'exemple de la pigeonne, du cricquet pèlerin, chez qui la condition nécessaire à la maturation est la vue d'un congénère, peu importe son sexe, pourvu que l'effet obtenu soit celui de la réflexion d'un miroir. D'autre part, dans son chapitre « Le rôle de l'Œdipe dans l'accès au symbolique », Anika Riflet-Lemaire mentionne que : « Le stade du miroir est aussi celui de l'identification narcissique aliénante (identification primaire) ; le sujet est son double plus qu'il n'est lui-même » (1985 : 139).

Dans le passage précédemment cité, le regard de Robinson scrutant Vendredi (son double) avec passion, divulgue un narcissisme débordant, puisque c'est en quelque sorte sa propre image que Robinson contemple à travers lui. Soulignons au passage que les thématiques du double et du narcissisme apparaissent presque invariablement dans l'imaginaire romanesque des récits de Tournier : *Le Roi des aulnes*, *Gilles et Jeanne*, *Les météores*, pour ne nommer que les plus connus parmi les écrits de Michel Tournier, mettent tous à l'avant-plan le thème du double.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le double est à penser en fonction du registre de l'imaginaire. Nous avons déjà signalé la position d'esclave qu'occupe Vendredi dans l'ordre symbolique, et qui le maintient dans l'impossibilité d'échapper aux caprices et aux exigences outrageuses de Robinson :

Vendredi est d'une docilité parfaite. En vérité il est mort depuis que la sorcière a dardé son index noueux sur lui. Ce qui a fui, c'était un corps sans âme [...]. Mais ce corps inanimé n'a pas fui au hasard. Il a couru rejoindre son âme, et son âme se trouvait entre les mains de l'homme blanc. Depuis, Vendredi appartient corps et âme à l'homme blanc. Tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il lui défend est mal. Il est bien de travailler nuit et jour au fonctionnement d'une organisation délicate et dépourvue de sens. [...] le rire de Vendredi [...] provoqua son maître à lever la main sur lui [...]. Qu'importe, il

répète maintenant d'une voix entrecoupée de sanglots les mots que lui mâche son maître
(Tournier, 1972 : 148-149).

Il y aurait là quelque chose qui dénoterait le pouvoir démesuré du grand Autre (non castré), ce maître dont la puissance s'étend jusqu'à la faculté de décider de la vie ou de la mort de ses sujets. Mais cette situation perdue dans *Vendredi* tant qu'existe l'ordre symbolique. Celui-ci disparu, une manière de passion narcissique s'instaure. Dès lors, tuer l'autre reviendrait pour Robinson à s'anéantir.

Nous sentons qu'à travers une telle structure, *Vendredi* n'accède pas au statut d'individu (ni de sujet). D'ailleurs, son nom en témoigne. En lui assignant un tel nom, Robinson a du même coup désigné la place de *Vendredi* dans le symbolique, laquelle n'est réductible ni à l'objet ni au sujet, un entre-deux en quelque sorte, ce qui pourrait expliquer l'ambivalence de Robinson à l'égard de *Vendredi* : il le bat à mort, mais il craint ensuite d'avoir un peu bafoué le principe de charité. Il lui ordonne d'accomplir des tâches grotesques, comme de cirer les galets de la plage, mais il se demande quand même si c'est bien raisonnable de lui infliger cela. Bref, le statut de *Vendredi* oscille entre le bon animal domestique et le pauvre esclave.

Après l'explosion, *Vendredi* n'accède pas plus à l'individualité, puisqu'il ne représente que le double de Robinson, son reflet, son « objet narcissique ». La seule décision que *Vendredi* a prise est

de fuir à bord du bateau qui a accosté sur la plage de Speranza. Nous pourrions associer la fuite de Vendredi à son accession au statut de sujet (fictif) au sens où elle reproduit le développement du jeune enfant qui, du fait du Nom-du-Père, a renoncé au lieu imaginaire où il s'était identifié au désir du désir de la mère, pour passer à l'ordre symbolique qui serait symbolisé par l'équipage du navire anglais.

Cette conclusion peut bien sûr sembler hasardeuse, comme toute lecture psychanalytique d'un texte littéraire. D'autant plus que Vendredi quitte une relation aliénante pour une autre, c'est-à-dire celle qui risque de s'instaurer avec la société dans laquelle il aura à prendre place. Elle serait en quelque sorte la répétition de ce que déploie le symbolique dans le roman de Tournier. Mais si notre lecture ne s'est autorisée que du récit romanesque que constitue *Vendredi ou les limbes du Pacifique* il n'en demeure pas moins qu'elle laisse une ouverture à l'interprétation, ce lieu d'où vibre le lecteur au plaisir du texte, et où il choisit entre les diverses avenues de l'œuvre. D'aucuns auront vu en *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, une structure perverse ou encore, avec raison, les effets de la lettre que métaphorise la trace du pied de Robinson fossilisée dans le sable. Cette trace, à saisir d'après le registre du Réel, réactive l'angoisse de celui à qui la solitude a subtilisé un pan de vie.

À nouveau, nous constatons que l'œuvre littéraire, à l'instar de tous les discours de l'être hu-

main, demeure essentiellement polysémique. Et nous touchons là à l'un des enseignements les plus fondamentaux de la psychanalyse.

BIBLIOGRAPHIE

- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- FREUD, Sigmund (1969), « Pour introduire le narcissisme », dans Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. Pontalis (1968), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- RIFLET-LEMAIRE, Anika (1977), *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.
- SCHROVER, Els. (1991), « Altérité dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier : une analyse déconstructive », dans Raymond CORBEY et Joep LEERSSEN (dir.), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and scholarship*, Amsterdam, Rodopi.
- TOURNIER, Michel (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

Brigitte Lessard

L'ANGOISSANTE RENCONTRE
DE L'AUTRE DU MIROIR
DANS *LA VAGABONDE* DE COLETTE

Portez attention à l'étymologie du mot psychanalyse et vous y découvrirez les éléments grecs de la *psyché* et de *l'analysis*, radicaux respectifs des concepts d'âme sensitive et de décomposition. Psyché, c'est également l'amante d'Éros, mystifiée par Aphrodite, mais c'est aussi le nom que l'on a donné, depuis le tournant du XVIII^e siècle, à un modèle de miroir, à une grande glace pivotante où l'on peut se contempler de plain-pied. Depuis Lacan, miroir et psychanalyse sont désormais liés. D'abord considéré comme objet, le miroir s'est vu attribuer une fonction d'objecteur en devenant l'élément déclencheur d'une expérience décisive dans la maturation psychique du petit d'homme, « le stade du miroir ». L'essentiel de notre lecture de *La vagabonde*¹ s'attachera à relever les traces de cette phase dans le roman de Colette (1984), au

1. Dorénavant, les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention V- suivie du numéro de la page.

moyen d'une analyse partielle des références faites à l'objet miroir dans l'ensemble textuel ainsi qu'à travers une brève étude des formes narratives qui y sont privilégiées, en particulier celles du soliloque et du monologue intérieur.

La conférence de Jacques Lacan au congrès de Marienbad, en 1936, définit pour la première fois le rôle tenu par l'objet miroir au cœur du processus complexe de l'identification primordiale. En s'intéressant à la reconstitution des étapes du stade du miroir, Jacques Lacan a, du coup, contribué à éclairer quelques interrogations posées par certains cas de psychoses infantiles. Citons Jean-Baptiste Fagues :

On voit des enfants psychotiques angoissés à la vue de leur image, cherchant à fuir ou encore complètement figés, médusés. Ils ne peuvent davantage supporter le regard des autres personnes dans le miroir [...] ce refus de l'image [est] une fixation en l'état antérieur au stade du miroir, une régression vers l'état de corps morcelé (Fagues, 1979 : 15).

C'est que le processus de la relation spéculaire, l'assomption imaginaire du corps est, chez l'enfant, très fragile. En vérité, la relation spéculaire se bâtit sur un échange ténu de regards et n'est envisageable que si un Autre assiste l'enfant :

Ce qui se manipule dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque

façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu (Lacan, 1970 : 85).

Au bout du compte, l'enfant ne reconnaît la virtualité de son image que lorsqu'un Autre est là pour répondre à sa demande d'approbation.

On comprend maintenant que le « moi », construction imaginaire, demeure à jamais tributaire de l'autre et de l'Autre rencontrés dans la glace. Même une fois traversée la phase du miroir, une fois libéré du « registre capturant de la relation duelle avec la mère » (Dor, 1985 : 158), le sujet pris dans l'ordre du langage n'aura jamais accès à son véritable moi et c'est bien là l'essentiel de son assujettissement au double spéculaire : « [le sujet] se voit en (a) et c'est pour cela qu'il a un moi. Il peut croire que c'est ce moi qui est lui, tout le monde en est là et il n'y a pas moyen d'en sortir » (Dor, 1985 : 159). Le leurre de l'identification spatiale nous éclaire sur la question de la rechute continuelle du sujet dans le registre de l'imaginaire, rechute conséquente à son accession au langage et à l'ordre symbolique : « Le drame du sujet dans le verbe c'est qu'il y fait l'épreuve de son manque-à-être » (Dor, 1985 : 156), de sa méconnaissance profonde de l'être du désir. Une fracture de la relation spéculaire aura l'inévitable effet de faire surgir chez un sujet captif des vacillements de son image un sentiment de profond malaise.

L'angoisse naît parfois d'une rupture de la phase du miroir, d'une incapacité à concevoir dans sa virtualité le double reflété et, par conséquent,

d'emprunter la voie du symbolique. Dans un premier temps, écrit Philippe Kaufmann, « le sujet assimile le double à un point situé dans l'Autre, au-delà du miroir » (Kaufmann, 1993 : 247). Le dédoublement, cette dichotomie du sujet-regardant et de son double, survient au moment où le sujet se croit regardé à son tour par l'Autre du miroir. Vis-à-vis de cette illusion de présence qu'il ne peut concevoir, le sujet demeure complètement captif d'une entité qui lui apparaît indépendante et souvent menaçante. Tout espace virtuel est effacé, provoquant chez le sujet un profond sentiment de malaise. Cette troublante rencontre, « avec "l'Autre soi-même" qui vous regarde, autrement dit [avec] son double présentifié, comme l'évoque déjà Freud dans *L'inquiétante étrangeté* », contraint le sujet « à parcourir le bord spéculaire au-delà duquel on ne peut que deviner la portée d'un regard sans limite » (Kaufmann, 1993 : 35).

Le sujet-regardant, ainsi captivé par la présence de l'Autre, ne pourra se délivrer du sentiment angoissant qui l'habite que lorsqu'il sera en mesure de se dégager de la captation imaginaire pour laisser « place à la prise symbolique de ce qui ne peut se refléter » (Kaufmann, 1993 : 247). Signal de ce qui ne se représente pas, l'angoisse est, pour le sujet, « la manifestation [...] de cet appui indispensable qu'est pour lui le manque », car la possibilité d'une absence préserve « un au-delà de [la] demande » (Chemama, 1993 : 14). Est-il nécessaire de rappeler que pour qu'un sujet soit désirant, il

faut que l'objet qui est à la source de son désir lui manque ? Or, rappelle Lacan, l'angoisse préserve l'idée que « les objets, ça ne manque pas » (Chemama, 1993 : 14). La psychanalyse lacanienne reconnaît qu'il existe un champ de l'angoisse :

c'est toujours encadrée qu'elle se manifeste, c'est une scène, une fenêtre où, comme dans le fantasme, vient s'inscrire l'horrible, le louche, l'inquiétant, l'innommable. Lorsque la place du manque n'est pas préservée pour un sujet, son image spéculaire, habituellement vissée au miroir, s'en détache et [...] devient l'image d'un double autonome et désarrimé, source de terreur et d'angoisse (Chemama, 1993 : 14).

Tel un signal d'alarme annonçant l'imminence d'une confrontation avec le désir de l'Autre, le thème du miroir, comme nous le démontrerons, est, dans *La vagabonde*, le sujet posé et répété de l'angoisse d'une femme devant son reflet.

Le récit de *La vagabonde* sur le soliloque de la pantomime Renée Nérée qui attend son tour dans une loge de théâtre, avec une anxiété de jeune première. Renée Nérée, récemment chassée par son mari infidèle, le célèbre peintre Adolphe Taillandy, est une romancière solitaire qui a délaissé son premier métier pour mieux tenter de refaire et de gagner sa vie dans le milieu du music-hall. La trentaine vigoureuse, Renée semble pourtant se languir dans une solitude qui parfois lui convient, souvent la fait souffrir. Refusant toute relation amoureuse, Renée Nérée est une femme sans attache.

À grands coups de délicatesses et d'infinie patience, Maxime-Dufferin Chautel, un riche bourgeois, tente de faire la conquête de Renée. D'abord carrément horripilée par les avances d'un envahisseur dont elle dit : « il ne me veut aucun bien, cet homme-là, il me veut » (V-1079), la pantomime tente de faire table rase des apprentissages du passé en s'abandonnant un peu aux bras de Dufferin-Chautel et à son « parfum de vanille et de tabac miellé » (V-1159). Leur liaison s'épanouit, bien que Renée s'avère incapable d'oublier le souvenir de l'échec de son premier mariage, que son nouvel amour ravive. La vagabonde part en tournée pour un mois et promet à son fiancé d'entretenir une correspondance assidue. À quelques jours de son retour, redoutant de perdre sa liberté, Renée accepte des engagements en Amérique et, dans une lettre, rompt tous ceux qu'elle avait pris avec Maxime : « Je vous ai caché, longtemps, mes efforts pour ressusciter en moi [...] l'allègre escorte de l'amour. Point d'autre délire que celui de mes sens. Hélas ! Il n'en est pas un dont les trêves ne soient plus lucides » (V-1230).

Chaque lecture, chaque analyse comprennent leur part de subjectivité, un paradoxe dont la science littéraire gagne à ne jamais être privée. Toutefois,

pour ne pas tomber dans l'erreur [...] l'interprétation suppose plusieurs espèces d'activités délicatement liées à plusieurs dimensions de champs. Pour ce qui est des champs, l'échelle s'étend des

œuvres complètes à une ligne [...]. L'essentiel est d'instaurer une clôture du texte à lire, de ne pas déborder vers l'extérieur mais, si l'on peut dire, vers son intérieur qui est déjà débordement par l'effet des ruptures inconscientes. Délimiter l'espace pour y effectuer des trajets, percevoir les enchaînements de signifiés et les échos de signifiants (Bellemin-Noël, 1993 : 104, 105).

En prenant cette sagesse pour guide, notre analyse de *La vagabonde* empruntera les deux avenues distinctes mais encore voisines de la thématique et de l'analyse des formes de la narration, notamment parce que toutes deux s'en tiennent à l'autonomie du texte. Dans un premier temps, nous jetterons les bases d'une typologie des miroirs dans *La vagabonde*, typologie qui tiendra compte de la récurrence des références faites tant à l'objet miroir par Renée Nérée qu'aux scènes où la narratrice se contemple dans la glace. Dans un deuxième temps, avec une approche davantage linguistique et narratologique grandement inspirée par celles de Doritt Cohn (*La transparence intérieure*) et de Gérard Genette (*Figure III*), nous nous attarderons brièvement à relever quelques-uns des modes de représentation psychique dans le roman de Colette.

Une lecture attentive de l'ensemble textuel de *La vagabonde* nous révèle que le thème du miroir y revient au moins dix-neuf fois, sous différentes formes². De fait, le miroir est bien un thème

2. Les sept premiers paragraphes de *La vagabonde* comptent à eux seuls sept points de suspension.

essentiel de l'œuvre, parce qu'il y joue à la fois le rôle de matière première de l'action, de support romanesque et de catalyseur pour l'introspection de la narratrice. Tel un motif qui réapparaîtrait par morceaux souterrainement liés, parfois suggéré et en d'autres occasions décrit avec réalisme, le thème du miroir est repris puis modifié, depuis l'incipit jusqu'aux dernières phrases du roman. Notre typologie, bien que partielle et fort brève, tentera de rendre compte de la multiplicité de ces récurrences.

C'est à travers la double perspective du *miroir-regardé/miroir-regardant* que nous établirons les deux principales catégories des références faites au miroir dans *La vagabonde*. Nous entendons par *miroir-regardé* le miroir en tant qu'objet évoqué spatialement par la narratrice dans l'univers physique de la société du roman. Le miroir-regardé, « référent fictif » (Picard, 1993 : 35), peut être à la fois le miroir dont on se sert comme *objet* et le miroir dont on se sert comme *prétexte*.

Le miroir, objet usuel et décoratif, sert avant tout à reproduire l'image des personnes ou des choses. Dans le roman, les scènes de contemplation d'un personnage dans un miroir peuvent être lues comme autant de stratégies narratives du sujet de l'écriture. Procédé romanesque des plus efficaces, la contemplation d'un personnage dans un miroir participerait d'une volonté évidente de faire voir un personnage, par le truchement d'une description physique de son image reflétée. En constatant la répétition de ce procédé dans l'œuvre de

Colette, Yannick Resch fait remarquer que « grâce au miroir, objet-réflecteur par excellence, le corps apparaît dans une vision unifiée et le lecteur peut en faire, en même temps que le personnage, la lecture » (Resch, 1973 : 120). Toutefois, dans *La vagabonde*, l'autodescription de la narratrice devant la glace est bien souvent occultée au profit d'une réflexion métaphorique qui contribue à l'épanouissement des formes narratives du monologue et du soliloque. Le miroir, après avoir été un objet dont se sert le personnage, devient alors l'objet dont le personnage se sert comme *prétexte*. Dans *La vagabonde*, le cadre du miroir devient souvent le théâtre de l'intervention, dans la narration, du double de Renée Nérée, la « conseillère maquillée » (V-1068).

Lieu de prédilection de la perpétuation du narcissisme, le miroir qu'est le regard de l'autre est également intrinsèquement lié au récit de *La vagabonde*. C'est le regard de l'homme, plus que tout autre, qui joue le rôle du *miroir-regardant* précédemment introduit lors de la présentation sommaire de notre typologie. Ce regard humain, « substitut du miroir » (Mercier, 1984 : 90), peut être *amoureux* ou *séducteur* ou les deux à la fois.

Synonymes de bonheur et de bien-être, les regards amoureux de *La vagabonde* sont fortement liés au goût du spectacle de la narratrice Renée Nérée. Anne Le Gall Juranville écrit que

[chez Colette], *le narcissisme fondamental se prolonge sans discontinuité dans un narcissisme*

spéculaire, ce plaisir du corps offert au regard désirant de l'autre [...]. Miroir qui structure l'imaginaire féminin, il permet de trouver toujours, comme Renée Nérée, un avide spectateur de ma vie et de ma personne » (1993 : 301).

Miroirs virils, bienfaisants, altruistes, les regards amoureux sont, dans *La vagabonde*, porteurs d'équilibre et de bon moral. Parmi eux, soulignons le regard de convoitise enfantine de Dufferin-Chautel (ses « yeux de charbonnier triste ») et la fascination attentive de la salle du samedi soir.

Le regard amoureux, tout rassurant qu'il soit, peut néanmoins se muer en regard *séducteur*. Celui-là est tout le contraire du premier : possessif et envahissant, il provoque, à coup sûr, la méfiance de la narratrice. Le regard séducteur est bien souvent celui de l'infidèle (Taillandy), du conquérant trop empressé (Dufferin-Chautel) ou encore du gigolo (Stéphane-le-danseur, miroir à femelles). Dans chacun des cas évoqués, le regard « *intrusif* » (Le Gall Juranville, 1993 : 306) reflète le mensonge et l'illusion.

De toute évidence, l'apparition de l'objet miroir dans la diégèse annonce bien souvent, pour Renée Nérée, le début d'une nouvelle pause réflexive. La répétition, dans *La vagabonde*, des structures narratives du soliloque et du monologue, formes parmi les plus éloquentes de tous les modes de représentation de la vie psychique dans le roman, est sans contredit révélatrice de l'inféodation de Renée Nérée au reflet spéculaire : « Je

cède maintenant à l'habitude du soliloque, de la conversation avec la chienne, le feu, avec mon image... C'est une manie qui vient aux reclus, aux vieux prisonniers » (V-1073). Doritt Cohn affirme que l'élaboration réaliste des pensées d'un personnage de roman, la « transparence intérieure », contribue à enrichir « le paradoxe qui fait que le récit de fiction atteint son "air de réalité" le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne » (Cohn, 1981 : 19). Dans *La vagabonde*, et plus précisément dans les passages où apparaît le thème du miroir sous les formes exposées par la précédente typologie, le monologue intérieur et le soliloque participent de cette volonté manifeste du sujet de l'écriture de conférer au récit un « air de réalité ». Le monologue intérieur, « genre narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même » (Genette, cité dans Cohn, 1981 : 30), se distingue cependant du soliloque selon des critères à la fois stylistiques et psychologiques.

Le monologue intérieur est supposé être spontané, dépourvu d'articulation logique, fondé sur l'association, alors que le soliloque serait bien articulé, rationnel et délibéré. Au monologue intérieur le rythme syncopé, l'ellipse, la richesse des images, tandis que le soliloque doit s'accommoder de structures discursives plus ordinaires (Cohn, 1981 : 27).

Doritt Cohn prend toutefois le soin de souligner la fluidité des structures logiques et associatives du soliloque et du monologue intérieur, la classification des formes narratives pouvant varier d'une lecture à l'autre. Par conséquent, il est parfois extrêmement difficile, voire impossible, de dissocier en toute certitude les deux genres narratifs et ce, peut-être en raison de leur structure syntaxique commune. De fait, monologue et soliloque font tous deux référence au sujet pensant à la première personne, à un temps narratif qui se trouve à être également celui de l'énonciation (Cohn, 1981 : 27).

Dans *La vagabonde*, l'ingérence du monologue dans le récit à la première personne se fait par un emploi soutenu du temps présent. Doritt Cohn, dans son chapitre « Du récit au monologue », écrit que

l'aspect du présent qui suscite la plus grande ambiguïté entre récit et monologue est le présent d'habitude, temps au moyen duquel le narrateur décrit son état d'esprit et sa situation du moment [...] particulièrement fréquent dans les romans [autobiographiques – c'est le cas du personnage Renée Nérée ici] qui mettent l'accent sur l'opposition entre moi narrateur et moi de l'action (Cohn, 1981 : 219).

Par exemple, dans l'incipit de *La vagabonde*, Renée Nérée dit : « encore une fois, je suis prête trop tôt » (V-1067) ou « comme le plancher tremble, ce soir » (V-1068). Parfois, la narratrice parle d'un futur possible, qui marquerait la prise de parole

prochaine et redoutée de la conseillère maquillée, le double du miroir : « [nous soulignons] Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler » (V-1067). Un lecteur attentif reconnaît la différence fondamentale entre le présent d'habitude du verbe « savoir » et le présent itératif du verbe « regarder ». Il est vrai que le présent du verbe « regarder », sous des dehors de présent d'habitude, suppose qu'une telle scène est déjà arrivée auparavant, que les gestes rapportés sont répétitifs, puisque la narratrice anticipe la prise de parole de la conseillère, elle la « sait ». Léo Spitzer qualifie cet emploi du présent de « présent d'évocation » :

le « présent d'évocation » [désigne] le présent historique dans un contexte à la première personne, bien qu'il fasse logiquement référence à une expérience passée [pour nous, l'intervention de la conseillère maquillée] ; [le présent d'évocation] crée momentanément l'illusion d'une coïncidence de deux niveaux temporels, « évoquant » littéralement le temps de l'histoire, de l'action, dans le temps de la narration. Et cet effet de synchronisme donne au discours toute l'apparence du « vrai » synchronisme du monologue autonome (cité dans Cohn, 1981 : 225).

À première vue, le discours de la conseillère maquillée, parce qu'il tend à établir un contact avec sa destinataire Renée Nérée, pourrait éventuellement conduire à l'apparition d'un dialogue entre la pantomime et son image spéculaire. D'ailleurs, le « tu » adressé par la conseillère à Renée ne va pas sans évoquer le trait caractéristique de la

fonction conative selon Jakobson (dans Delcroix, 1990 : 19). Pensons à l'apostrophe du « [E]st-ce toi qui es là ? » (V-1067). Renée Nérée, craignant cette heure lucide et dangereuse qui l'angoisse, effrayée à l'idée qu'un dialogue puisse naître, souhaite qu'un « visage [s'interpose entre elle et la conseillère maquillée qui l'épie de l'autre côté du miroir] » (V-1068). Le message sans réponse de la conseillère maquillée emprunte donc, à son tour, la forme d'un monologue, le monologue terrible d'une révélation redoutée : « [E]st-ce bien toi qui es là [...] Pourquoi es-tu là, toute seule ? et pourquoi pas ailleurs ? » (V-1067, 1068). La narratrice Renée Nérée, face au miroir, s'y voit désormais complètement dédoublée ; son image spéculaire devient le foyer distinct d'une entité indépendante engagée dans une manière de croisade contre l'illusion imaginaire. L'intrusion du personnage de la conseillère maquillée, parce qu'elle donne à la fois l'impression de se produire au présent historique et qu'elle suggère l'éventualité d'un savoir que la pantomime se refuse, institue plus que jamais la confusion et « l'inconsistance de Renée » (Picard, 1993 : 38). Le monologue intérieur et le soliloque, modes de représentation de la vie psychique, sont autant de formes d'expression de la passivité d'un personnage condamné à l'attente. Bataille n'écrivait-il pas que « l'action est l'effet de l'angoisse et la supprime » ? (1973 : 336). Nous sommes maintenant en mesure d'aborder la troisième partie de notre analyse, où nous nous attacherons à faire l'analyse de

quelques-uns des passages de *La vagabonde*. Mais, avant toute chose, il nous apparaît important de souligner trois observations d'ordre général liées au nom du personnage et à l'élément non négligeable du paratexte que représente le titre du roman.

Visiblement, le nom de personnage, l'anagramme Re-née Né-rée, joue, par sa récurrence dans tout le roman, un rôle de renforcement du thème de la contemplation dans le miroir. De fait, Nérée, le patronyme (et non Taillandy, celui de l'ex-mari) représente en son milieu le renversement du prénom. La transposition de ce dernier en nom de scène se veut peut-être suggestive : « ruse d'artiste, elle évoque d'une part la gémellité de l'acteur et de son personnage ; d'autre part, elle présage le déracinement d'une vagabonde qui, par son nom, semble n'appartenir à aucun chaînon intermédiaire dans la suite des générations » (Chemama, 1993 : 184). Renée Nérée, figure privée de tout véritable appel de son nom, est condamnée à demeurer indistincte du reflet spéculaire et *spec-taculaire* de la « conseillère maquillée ».

Il est vrai qu'à lui seul le titre du roman, *La vagabonde*, suggère le mouvement, le nomadisme de sa vie d'artiste. Dès la première partie du roman, Renée Nérée réfléchit sur son goût du voyage et du déplacement : « bohème, oui, et que les tournées ont mené de ville en ville. [...] Vagabonde, soit, mais qui se résigne à tourner en rond, sur place » (V-119). Le personnage constate la fixité de son destin et ce, malgré la multitude des départs et

les itinéraires chargés de sa vie d'artiste. Le monologue, sous des dehors anodins, précise la lecture qui doit être faite du titre, en annonçant les déchirements du personnage principal. La « vagabonde » c'est, bien sûr, la pantomime Renée Nérée confinée au nomadisme ; mais c'est surtout une femme visée à son miroir, entraînée par la dérive de ce double qu'elle y voit reflété :

Les départs m'attristent et m'ennivrent, c'est vrai, et quelque chose de moi se suspend à tout ce que je traverse [...], s'y accroche si passionnément qu'il me semble laisser derrière moi mille petits fantômes à ma ressemblance, roulés dans le flot, bercés sur la feuille, dispersés dans le nuage... Mais un dernier petit fantôme, le plus pareil de tous à moi-même, ne demeure-t-il pas assis au coin de ma cheminée, rêveur et sage, penché sur un livre qu'il oublie de lire [...] ? (V-1119).

Divisée, éclatée, dispersée, la narratrice se déplace, sans but réel, dans une sorte de négation de l'avenir. Le personnage traîne, jetés pêle-mêle dans son sac en daim de vagabonde, les sous d'argent blanc et or, le sac de toilette rempli de fards et une angoisse toute en latence qui menace sans cesse de refaire surface.

Souignons l'éloquence de ce passage où Renée raconte – avec une précision qui vient curieusement défier la faillibilité de la mémoire – sa rencontre avec une enfant anonyme, pareille à celle qu'elle fut jadis et qui pourrait bien être la « conseillère maquillée », rajeunie de vingt ans :

[U]n jour, je me rappelle [...] le train suivait, très lent, une voie en réparation [...] debout, au bord du bois, une enfant nous regardait passer, dont la ressemblance avec moi me saisit. [elle avait] cet air insociable, ces yeux sans âge [...] les miens, réellement les miens... ! Oui, debout au bord du ballier, mon enfance farouche me regardait passer, éblouie par le soleil levant (V-1132).

Et si, l'instant d'un regard, d'une identification imaginaire, c'était la vagabonde à la recherche de son nom qui, au lieu de l'Autre, regardait dérouler son passé ?

Après ces libres questionnements sur les possibles significations du nom de la vagabonde et du titre du roman de Colette, nous pouvons maintenant nous attarder à faire l'étude de la fragmentation narrative d'une partie de l'ensemble textuel, à travers laquelle surgissent surtout les formes du monologue et du soliloque. D'emblée, nous pouvons être en mesure de réaffirmer, avec Genette, la duplicité de tout discours intérieur dans le roman : « La "pensée" est bien un discours, mais en même temps ce discours, "oblique" et mensonger comme tous les autres, est généralement infidèle à la "vérité ressentie" » (Genette, 1972 : 197). Renée Nérée est la seule véritable instance narrative d'un récit qui intercale librement monologues intérieurs et soliloques aux dialogues rapportés objectivement par un narrateur hétéro-extradiégétique, le sujet-écrivain Colette :

Le lecteur se trouve installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive (Genette, 1972 : 193).

Or, nous savons que, dans les passages consacrés à la contemplation dans le miroir dans *La vagabonde*, la prise de parole par Renée Nérée se double à chaque intervention de sa jumelle, la conseillère maquillée, elle aussi narratrice homointradiégétique. Au surplus, les deux discours livrent au lecteur autant d'indices de la « transparence intérieure » de Renée Nérée. Toutefois, Gérard Genette nous invite à la prudence en rappelant que toute prise de parole est mensongère et que chaque récit de parole rapporté par un sujet-écrivain est un leurre :

[S]i l'imitation verbale d'événements non-verbaux n'est qu'utopie ou illusion, le « récit de paroles » peut sembler au contraire à priori condamné à cette imitation absolue dont Socrate démontre [...] que [...] si elle présidait vraiment à la création des mots, elle ferait du langage une réduplication du monde : « tout serait double, sans qu'on pût y distinguer où est l'objet lui-même et où est le nom » (Genette, 1972 : 193).

En ce sens, tout énoncé rapporté par un narrateur hétéro-extradiégétique ne serait que l'imitation d'une imitation, « mimésis à deux degrés » (Genette, 1972 : 193), empruntée à la littérature drama-

tique. En faisant référence à ce mode de narration, « le narrateur ne raconte pas la phrase du héros, on peut à peine dire qu'il l'imité : il la recopie » (Genette, 1972 : 190). On ne se délivre pas aisément de l'impasse : toute écriture est un leurre qui a son double. Le récit de *La vagabonde*, jusque dans les formes de sa narration, en est le témoignage.

Dans le numéro de la revue *Études littéraires* consacré à l'œuvre de Colette (été 1993), Anne-Marie Picard propose une lecture d'inspiration lacanienne de l'incipit de *La vagabonde*. Pour l'auteur, l'incipit du roman

[représente] *la mise en scène difficile de l'entrée dans le monde symbolique d'un sujet qui [...] possède un corps qui n'a pas de nom, pas de place, qui vagabonde dans le système de l'Autre et d'un Grand Autre irrémédiablement phallique* (Picard, 1993 : 36).

C'est ce manque du nom du corps de la femme que Lacan a résumé dans la formule : « à la femme, il ne manque rien, sinon le signifiant de son désir, la représentation sublimatoire de son image de corps » (dans Picard, 1993 : 39). Selon Anne-Marie Picard, c'est en plaçant le « je » angoissé de Renée Nérée devant son miroir que Colette raconte l'histoire de celle qui « se met à la recherche de l'écriture de son manque ». La critique voit dans la prolifération des points de suspension l'incarnation du surgissement de l'angoisse, affect relié à la difficulté d'une prise de parole - la parole sur soi, parole pleine du registre symbolique.

De son double, Renée Nérée fuit non le regard, mais la question : « [E]st-ce toi qui es là ? »

Elle [Renée], ne peut répondre à la question de l'Autre, qui est celle du désir : « Que veux-tu, là où tu es ? » Tout ce qu'elle pressent, c'est qu'elle est divisée, à la fois où l'œil de l'autre (imaginaire) la regarde et là où l'Autre (symbolique) s'adresse à elle comme « toi » (Picard, 1993 : 37).

Renée a peur de sa confrontation avec la conseillère, qui est l'image de cette autre qu'elle était jadis et qu'elle n'est plus : l'objet de désir, l'objet *a* de l'Autre (sexe), « l'être en tant qu'il l'a », dit Lacan (dans Picard, 1993 : 37). Le corps masculin, représentation de l'Autre symbolique, fait, comme son désir, peur à Renée.

Pour cacher son « vide », osons parler d'un trou du réel qui serait représenté par l'effacement des yeux « cernés d'un halo de bleu gras qui commence à fondre » (V-1069), Renée Nérée devra rencontrer matériellement l'écriture. C'est, selon Anne-Marie Picard, par la lecture des inscriptions gravées sur les murs de la loge par ses semblables que Renée Nérée tentera d'y accéder. À la question « [E]st-ce toi qui es là ? Là, toute seule, dans cette cage aux murs blancs que des mains oisives, impatientes, prisonnières, ont écorchées d'initiales entrelacées » (V-1067), la conseillère suggère une réponse, que l'on peut ainsi analyser : « la cage n'est pas une page blanche, un lieu vide, elle est une page d'écriture » (Picard, 1993 : 40). Ce « là, toute seule » est le nom de femme de Renée Nérée

dans la page d'écriture, tel que lu par le double du miroir. En quelque sorte, les fragments d'écriture étalés sur les murs de la loge viennent combler le lieu du regard de la conseillère, devenue lectrice de la vie de Renée (Picard, 1993 : 40).

La scène de la contemplation dans le miroir de l'incipit est reprise un peu plus loin, au moment où Renée rentre chez elle après le spectacle : « [L]e grand miroir de ma chambre ne me renvoie plus l'image maquillée d'une bohémienne pour music-hall... il ne reflète que moi » (V-1072). Rendue au lieu privé de sa chambre, Renée Nérée a peut-être perdu son masque de vagabonde, la femme sous le fard est toujours en proie à la même errance. Le personnage lit sur son corps les résidus de sa pantomime, ces marques volontairement étrangères qui, il y a quelques heures à peine, l'avaient prévenue de l'intrusion future de la conseillère maquillée. Dans une sorte de mise en abyme fictive, Renée se détaille avec un intérêt renouvelé. Le personnage devra se défaire de son costume de pantomime puis refaire à l'envers le rituel du maquillage et de l'illusion théâtrale pour arriver à lire les traces d'une lutte manifestement violente dans cette « bouche découragée et ces épaules veules », ces « yeux qui gardent un cerne de crayon bleu, et [ces] ongles où le rouge a laissé une ligne douteuse ». Quant à l'ensemble, il est précisément sanglant : « [J]e ne m'en tirerai pas à moins de cinquante bonnes minutes de bain et de pansage » (V-1073).

À quelques reprises, Renée Nérée manifeste un besoin subit de se contempler dans le miroir. Endormie devant ses invités, Renée, méfiante, s'éveille et s'inquiète du regard de Dufferein-Chautel : « Oh ! Je vous en prie, donnez-moi la glace à main, là, sur la petite table » (V-1143). Quelques jours plus tard, au cours d'une randonnée en voiture avec son amoureux qui ne la quitte pas des yeux, Renée cherche dans son sac un petit miroir de poche, pour y renoncer presque aussitôt : « À quoi bon mirer, devant lui, les flétrissures d'un visage qui perd l'habitude d'être contemplé au grand jour ? Et qu'aurait pu m'apprendre mon miroir ? » (V-1150, 1151). Le miroir perd, comme dans l'incipit, sa fonction d'objet pour devenir source d'une révélation, page d'écriture où Renée Nérée apprend à se lire. « Poudrer mes joues, rougir mes lèvres [...] c'est une besogne machinale, rapide, et qui ne demande pas même le secours du miroir » (V-1155).

Lors d'un autre passage, Renée reconnaît dans son image reflétée par une vitrine, « une expression théâtrale de volonté un peu trop soucieuse », qui ne lui est pas étrangère. C'est le masque de l'attente « du petit miracle, [du] mot phosphorescent [que son] maître le hasard écrira sur le mur noir, quand viendra la nuit » (V-1153). Renée attend ce mot d'espoir « qu'elle ne chercherait pas si elle ne l'avait déjà trouvé » (V-1162). La conseillère décourage Renée et lui répond :

[L]’amour n’a pas tant de miséricorde : Toi qui m’as trouvé une fois, dit-il, tu me perds à jamais [...] taris, à chaque festin de ta nouvelle vie, le poison qu’y versera le premier, le seul amour (V-1161).

En refusant de s’engager dans une relation qui ne cesserait de lui rappeler l’échec de son premier mariage, Renée écoute les conseils de son double, reconnaît comme sien le désir de cet Autre. D’un grand coup de harnais, le personnage choisit le parti de la sécurisante liberté que lui fait miroiter son image. Le monologue final de Renée Nérée, adressé hypothétiquement à Dufferein-Chautel, est la signature de ce choix :

[T]u es bon, et tu prétendais, de la meilleure foi du monde, m’apporter le bonheur, car tu m’as vue dénuée et solitaire. Mais tu avais compté sans mon orgueil de pauvre : les plus beaux pays de la terre, je refuse de les contempler, tout petits, au miroir amoureux de ton regard (Colette, 1984 : 1232).

De la célèbre Claudine jusqu’à Minne, de *L’ingénue libertine*, en passant par les narratrices de *La vagabonde* et des *Vrilles de la vigne*, presque chaque personnage de l’univers colettien est marqué, dans l’un des détours de son existence fictive, par la présence de l’objet miroir. Tandis que l’ingénue y mire innocemment sa beauté juvénile, la femme mûre trouve dans le miroir un compagnon idéal aux rituels de sa solitude. Effet de style, hérité du long usage qui condamne la femme à n’être que

l'esclave de son image ? Pourtant, rien n'est moins complexe, chez Colette, que cette apparition sur-numéraire des scènes de contemplation spéculaire. Peut-être le lecteur devrait-il davantage s'interroger sur les sens qu'emprunte la somme répétitive de renvois à l'objet miroir et ce, afin de mieux porter son regard sur d'éventuels choix inconscients, tracés en négatif par une œuvre considérable ?

Les textes qui [n'ont] jamais été écrits ne devraient pas être négligés pour autant, car il y a des manières très présentes, pour une œuvre littéraire, de ne pas exister. On pourrait se demander, en considérant l'œuvre de certains auteurs, comment les répétitions ou les absences découpent en creux la place et la structure d'un tel livre éventuel... (Bayard, 1990 : 15).

Par conséquent, ne serait-il pas bien prétentieux de vouloir présenter une lecture à travers les seuls reflets d'un personnage, en nous limitant à l'espace de quelques miroirs trompeurs ? Notre espérance, en marge de toute certitude, serait d'avoir réussi à établir de quelles façons Colette, en plaçant une femme devant son reflet, arrive à traduire la quête d'équilibre d'une vagabonde qui, à défaut de connaître la vraie liberté, apprendra progressivement à déchiffrer non pas ses « papiers d'identité », comme l'écrit Jacques Dupont, mais plutôt « l'identité de papier » (Dupont, 1986 : 35), qui sera son nom.

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges (1973), « Le coupable », *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, p. 333-345.
- BAYARD, Pierre (1990), *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Texte rêve ».)
- BELLEMIN-NOËL, Jean ([1978] 1993), *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- BRABANT, George Philippe ([1970] 1977), *La psychanalyse*, Paris, Seghers. (Coll. « Clefs ».)
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l'homme ».)
- COHN, Doritt (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- COLETTE (1984), *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- DELCROIX, Maurice, et Fernand HALLYN ([1987] 1990), *Introduction aux études littéraires. Méthodes de texte*, Paris, Duculot.
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël. (Coll. « L'espace analytique ».)
- DUPONT, Jacques (1986), « Identité et identifications dans l'œuvre de Colette », *Colette, nouvelles approches critiques*, actes du colloque de Sarrebruck, Paris, A.-G. Nizet, p. 27-36.
- FAGUES, Jean-Baptiste (1979), *Comprendre Jacques Lacan*, Paris, Pensée/Privat.

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- KAUFMANN, Pierre (1993), *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas.
- LACAN, Jacques (1970), *Écrits*, t. I, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points/Essais ».)
- LACAN, Jacques (1973), *Le Séminaire. Livre XX : Encore*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. PONTALIS (1976), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LE GALL JURANVILLE, Anne (1993), *La femme et la mélancolie*, Paris, Presses universitaires de France.
- MERCIER, Michel (1984), « De *La vagabonde* à *L'entrave*. Le soliloque et le conte », dans Didier COSTE, et Michel ZÉRAFFA (dir.), *Le récit amoureux*. Colloque de Cerisy, Paris, Champ Vallon/Presses universitaires de France, p. 86-98.
- MONTRELAY, Michèle ([1977] 1989), *L'ombre et le nom. Sur la féminité*, Paris, Éditions de Minuit.
- PICARD, Anne-Marie (1993), « Le nom du corps. Lecture du manque et du savoir de son sexe dans *La vagabonde* », *Études littéraires*, vol. 26, n° 1 (été), p. 33-45.
- RESCH, Yannick (1973), *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck.
- WIEDER, Catherine (1988), *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

Nadia Tangorra

DÉCOUPAGES TEXTUELS
ET CORPORELS. ÉTUDE NARRATIVE
ET PSYCHANALYTIQUE
DE *HOMME INVISIBLE À LA FENÊTRE*
DE MONIQUE PROULX

[...] j'ai ménagé un espace vierge dans la tempête des couleurs, j'ai laissé un blanc, qui émerge comme un luminaire en plein centre de la toile ou dans un angle perdu. Parfois cet espace vierge a la forme d'un corps. Un corps par défaut, un corps blanc, idéal, sans traits et sans aspérités, à jamais préservé des flétrissures. Le corps de l'homme invisible.

Monique PROULX,
Homme invisible à la fenêtre.

Monique Proulx est scénariste, nouvelliste et romancière. Auteure de deux recueils de nouvelles respectivement intitulés *Sans cœur et sans reproche* (1983) et *Les aurores Montréal* (1996), elle a également publié un premier roman, *Le sexe*

des étoiles, en 1987. Son second roman, *Homme invisible à la fenêtre* (Proulx, 1993)¹, est sans doute l'œuvre la plus (re)connue : ce roman lui a valu le respect de la critique et a été honoré de prix littéraires québécois, canadiens et français. Maximilien – don Quichotte roulant sur sa Fidèle Rossinante – est le personnage principal de ce second roman. Peintre handicapé, ses œuvres picturales se veulent représentatives des parties corporelles des gens qui le visitent dans son appartement isolé sis dans un immeuble décrépi. Une petite société gravite autour de Max, créateur d'images. Dépendante de lui, cette société est attirée par lui, tout comme les électrons par le noyau d'un atome. La belle Maggie, le mécène Julius Einhorne, Julienne, Pauline et son fils Laurel, le sculpteur Gérald Mortimer ainsi que Lady sont tous des figures se juxtaposant aux autoportraits des différents peintres affichés au-dessus du sofa, ce « divan » des confidences. « Question de libre-échange », dit-il, Max n'écoute pas les confidences de ces figures sans exiger d'elles une heure (ou plus) de pose pour ses croquis ou ses toiles, ni sans leur « voler » leur âme et une partie de leur corps.

le roman de Monique Proulx est un récit surtout descriptif. Pour Gérard Genette, la pause descriptive (ou description) constitue une des qua -

1. Dorénavant, les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention H- suivie du numéro de la page.

tre formes du mouvement narratif. Il la définit par rapport à la durée du récit, ou, autrement dit, par rapport à la vitesse du récit. La vitesse correspond à la mise en rapport de la durée des événements avec la durée du récit. C'est dans la pause descriptive que le temps narratif est beaucoup « plus grand » (ou plus prépondérant) que le temps diégétique, d'où la formule : $TN \gg TD$, où le temps diégétique tend vers zéro ($TD \rightarrow 0$) (1972 : 129). En d'autres termes, la quantité d'information livrée est plus importante dans la description et la présence de l'instance narrative est plus imposante que dans le récit d'événements (1972 : 187). Mis à part, premièrement, le chapitre « Portrait de fuites en Égypte », qui relate une sortie ratée du peintre – récit d'événements où le temps narratif est à peu près égal au temps diégétique –, deuxièmement, les analepses rappelant les circonstances du « Big Bang », et, troisièmement, les conversations (discours rapporté) en style direct entre les personnages, les portraits s'imbriquent les uns dans les autres dans un mode qui s'apparente davantage à la description : l'information (et le monde commenté), tout comme la présence de Max, est prépondérante. Le point de vue² dominant et artistique de Max « subjectivise » en couleurs et en formes

2. Nous n'utilisons pas ce terme comme synonyme de focalisation, comme le fait Genette, mais bien dans l'acception habituelle du terme comme position.

l'information communiquée au lecteur du roman. Pour montrer le découpage tant textuel que pictural du corps dans la description, la « théorie du descriptif » de Philippe Hamon³, la démarche théorique d'Anne-Marie Picard telle qu'élaborée dans son article « L'Autre à *Tu-tête* : la lettre de *l'Immorbile* » ainsi que l'article de Raymond Lemieux sur « Le corps handicapé » serviront de support à l'analyse du roman *Homme invisible à la fenêtre*.

ÉLÉMENTS THÉORIQUES DU DESCRIPTIF (PHILIPPE HAMON)

Selon Philippe Hamon, « [l]e descriptif est donc le lieu textuel où se surdéterminent une compétence linguistique (essentiellement lexicale et paradigmatique) et une compétence encyclopédique » (1981 : 54) comprenant la mémoire et le savoir sur les objets, les thèmes et le monde. La description fait donc appel à la compétence lexicale du lecteur qui « attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent [...] » (p. 44). Lieu de la non-clôture et de la non-structure – car non limitée et non prédéfinie –, la description demeure imprévisible en son parcours pour le lecteur ou descriptaire, selon la terminologie de P. Hamon. C'est le lieu de la prolifération lexicale, « l'énoncé

3. Voir *Introduction à l'analyse du descriptif* (Hamon, 1981 : 40, 91). Les références subséquentes pour « Éléments théoriques du descriptif » renvoient toutes le lecteur à ce texte.

tendant à devenir liste plutôt que texte » (p. 49). Cette liste, le théoricien la considère toujours incomplète et toujours à compléter. La description exige une autre compétence du descriptaire : celle dite de hiérarchie. Ainsi,

[t]oute description fait donc appel à la compétence du lecteur à classer, à reconnaître, à hiérarchiser, à actualiser des stocks d'items lexicaux ; elle est à la fois compétence (sémiologique) du lexique et compétence (non sémiologique) du « systématique » en général [appel aux différents systèmes : médical, juridique, etc.], compétence à décliner sous forme de liste des paradigmes latents, et à les synthétiser et à les regrouper sous l'égide de termes subsumants (p. 50).

Pour P. Hamon, toute description introduit un découpage rationalisé, la taxinomie, elle aussi mise en rapport avec le savoir : « Toute taxinomie régit et est régie par un savoir » (1981 : 54). Dans *Homme invisible à la fenêtre*, deux principales taxinomies régissent le texte : la peinture (portraits, couleurs, instruments, etc.) et le corps (tête, torse, bras, jambes, etc.). Dans ce roman de Monique Proulx, le système descriptif du corps, terme intégrant, comprend des termes intégrés fixes : la tête, le torse, les bras, les mains et les jambes. Ces taxinomies, listes ou classifications produisent

[l]' « effet de liste », propre à toute description, [qui] se combine alors avec un « effet de schéma », un « effet de modèle », toute description ainsi « grillée » donnant l'impression au lecteur que le texte s'efforce de saturer un cadre, un modèle

préexistant plus ou moins contraignant [...] modèle qui pourra être plus ou moins exhaustivement parcouru (1981 : 55).

Le texte de Monique Proulx se divise en « chapitres-portraits » associés aux représentations des modèles du peintre. La liste des portraits devient schéma, modèle et aussi mode de (re)connaissance de la peinture et des figures représentées. Représentations de différents portraits, les descriptions offrent au lecteur non seulement des autoportraits de peintres de renom, mais également des personnages que Max représente à son tour au moyen de la peinture. C'est à ces portraits et à leurs découpages corporels que nous nous intéresserons.

ÉLÉMENTS DE THÉORIE PSYCHANALYTIQUE

Anne-Marie Picard a publié en 1994 un article où elle étudie le texte d'une écrivaine handicapée⁴. L'analyse démontre l'influence du « facteur infirme » dans l'écriture et l'advenue du sujet dans le symbolique, source des signifiants⁵ à partir de la -

4. Anne-Marie Picard, dans son article intitulé « L'Autre à Tu-tête : la lettre de *L'immobile* » paru dans *Voix et images* (hiver 1994), s'intéresse aux processus d'écriture d'Anne-Marie Alonzo, écrivaine paraplégique et narratrice homodiegétique dans son livre *L'immobile. Lettres*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

5. Si Jacques Lacan s'inspire de la théorie de Ferdinand de Saussure pour élaborer sa définition du signifiant, la

quelle s'instaure la distance où advient l'altérité, l'Autre dit symbolique. Du sujet désirant, du corps réel et du corps social, l'auteure propose une lecture du corps fondée sur la théorie psychanalytique lacanienne.

Dans la présente étude, nous considérerons le réel, le symbolique et l'imaginaire tels que définis par Jacques Lacan. Le réel, c'est l'impossible, inaccessible à l'ordre du signifiant (symbo-lique) : « [...] il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire » (Chemama, 1993 : 237). En effet, le « réel est ici ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite [...] ne le rencontre pas » (Lacan, 1973 : 49), car le réel correspond à l'inconscient. Lacan affirme dans son séminaire sur le R.S.I. : « Il n'y a pas de définition possible à mon sens de l'inconscient. L'inconscient, c'est le Réel. [...] c'est le Réel en tant qu'il est troué » (cité dans Kaufmann, 1993 : 182). L'accès à l'ordre du symbolique suppose la castration symbolique⁶ (1994 : 61) : pour ce faire, il faut nécessairement que le sujet ait pris une

définition psychanalytique diffère de celle donnée en linguistique. Le signifiant constitue un « élément du discours repérable au niveau conscient et inconscient, qui représente le sujet et le détermine » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama, 1993 : 265).

6. Pour Lacan, la castration est nécessairement symbolique et donc liée à l'ordre symbolique.

distance par rapport à l'imaginaire, ce qui le pose comme sujet de son désir (ou sujet désirant) dans la réalité par la castration dite symbolique. Sans castration, le registre imaginaire prend le relais sous la forme d'hallucination, de leurre, où le sujet réalise fantasmatiquement son désir. La satisfaction du désir présenté sous forme de scénario imaginaire sera réitérée et motivera les actions du sujet, d'où la compulsion de répétition, avec l'apparition ou la réapparition du réel (ordre de l'impossible) à l'improviste, comme un accident. « Pour que le réel ne se manifeste plus d'une manière intrusive dans l'existence du sujet, il est nécessaire qu'il soit tenu en lisière par le symbolique [...] » (Chemama, 1993 : 237). Le symbolique, c'est essentiellement la parole : « La parole est cette dimension par où le désir du sujet est authentiquement intégré sur le plan symbolique » (Lacan, 1975 : 207). Quant au morcellement, il précède le stade du miroir, tel qu'élaboré par Lacan. Si l'enfant voyant son reflet dans un miroir réalise que son corps est un, qu'il n'est pas un objet partiel ou le prolongement du corps maternel, il évite du même coup le morcellement, l'éparpillement corporel. Pour franchir heureusement cette étape, il est nécessaire qu'un autre le désigne comme tel, comme *un* corps entier. Mais pour un sujet au corps devenu handicapé, comment s'effectue la réunification des « morceaux » de son corps ? Comment s'articulent pour lui le réel, le symbolique et l'imaginaire ?

Dans un article intitulé « Le corps handicapé⁷ », Raymond Lemieux expose l'hypothèse de la limite, c'est-à-dire de l'inclusion et de l'exclusion comme positions au sein d'un groupe social. L'auteur considère le sujet handicapé comme un marginal, un exclu, dont les différences et la singularité sont inscrites à même le corps. Son « [...] sexe, lui aussi coupure inscrite au lieu du corps » (1987 : 1), disfonctionnel et souvent atrophié par la paralysie, constitue un autre signifiant de sa différence et de son impuissance. De plus,

[d]'être captif dans le regard de l'autre, le corps handicapé est d'autant castré de sa parole propre. Il est celui qui ne peut cacher sa différence, qui ne peut donc en jouer sur la scène sociale à son gré pour la faire valoir lorsque cela lui semble bon : il la donne à voir malgré lui et, pris ainsi dans le regard de l'autre, il risque de ne devenir que cette différence (1987 : 1 ; c'est l'auteur qui souligne).

L'handicapé ainsi capté dans le regard de l'autre se voit donc dans l'« obligation d'exister selon un seul mode de rapport à l'autre, celui de la représentation de cette différence » (1987 : 2). D'après Lemieux, « [...] le handicap, inscription dans le corps, renvoie lui aussi au manque. *Hand-in-cap*, littéralement la main dans le chapeau, le mot lui-

7. Cet article est publié par le Groupe interdisciplinaire freudien de recherches et d'interventions cliniques (GIFRIC). Les recherches y sont menées grâce à l'apport des théories de Freud et de Lacan.

même nous ramène à la quête, à la mendicité » (1987 : 3), tout comme Max cherchant sans cesse à reconstruire imaginairement son corps, quêtant des morceaux de corps par la représentation picturale du corps de l'autre subjectivé et parfois idéalisé.

ANALYSE DU ROMAN

DÉCOUPAGE LEXICAL DU CORPS ET SES MÉTAPHORES (ÉTUDE NARRATIVE)

Pour Genette, la distinction entre récit (monde narré) et discours (monde commenté) n'est pas toujours nette (1969 : 65). Cependant, le théoricien caractérise le récit comme une structure de représentations d'actions et d'événements et la description, une structure de représentations d'objets et de personnages. Le chapitre « Portrait d'un vernissage » plonge alors le lecteur dans un « tableau impressionnant », précisément une représentation d'objets et de personnages : œuvres monstrueuses de Mortimer, toiles de Max et modèles ayant inspiré ce dernier. Description se référant à un « il » impersonnel, elle introduit le morcellement et le découpage des bêtes :

Elles sont une cinquantaine, luisantes, noirâtres, assemblées par un généticien farceur : des têtes de rongeurs surplombent des torsos de singes, des portions de mammifères s'accouplent avec des lépidoptères immenses, des oiseaux prodigieux disparaissent sous des avalanches de poils. Toutes les espèces y semblent représentées, amalgamées cruellement, livrées au gigantisme et au hasard (H-9).

La description de ces « sculptures inanimées », œuvres de Mortimer témoigne du découpage lexical du corps de l'animal, les termes intégrés (« têtes », « torses ») du corps comme terme intégrant font appel à la compétence de hiérarchie du lecteur, dans un système anatomique, principal système lexical de ce roman. Il y a un second système de découpage lexical : la peinture comme représentation du corps humain parfait, le modèle que Max cherche à appréhender le plus, à sa façon. Dans cette description initiale, tous les protagonistes du roman apparaissent pour la première fois si « esthétiques et perfectionnés, si vivants » (H-10). Tous ces corps incarnent le corps vedette⁸ parfait, entier mais, surtout, la mobilité :

Rien n'est plus beau que le mouvement giratoire des êtres humains de ce tableau, qui s'apprêtent à se fracasser les uns contre les autres, rien ne célèbre davantage la vie dans ce qu'elle a de plus tribalement désordonné. Même immobilisés dans leurs cadres, ils débordent d'énergie cinétique, leurs masséters se tendent avec avidité vers la nourriture, leurs deltoïdes les ploient comme des roseaux, leurs merveilleux triceps suraux les font cabrioler vers leur sort, leurs six cent quatre-vingts muscles s'activent au même moment, plus performants et coordonnés que les éléments d'une centrale nucléaire (H-12-13).

8. Selon l'acception de Lemieux, le corps vedette, par opposition au corps handicapé, correspond au corps idéalisé ou au corps considéré comme parfait à un moment donné dans une société donnée.

Ici, le système anatomique humain comprend des parties corporelles plus profondes : les muscles. L'« effet de liste » des diverses activités musculaires rend compte du mouvement, faisant appel à la compétence lexicale du lecteur (« masséters », « deltoïdes », « triceps suraux »), de même qu'à la taxinomie (types de muscles), à la classification (parties de corps où sont situés les muscles) et à la hiérarchie (place et fonction des muscles les uns par rapport aux autres). Ces exemples typiques montrent bien le découpage textuel et corporel et le travail implicite de décodage lexical du lecteur. Genette a distingué quatre types de statut du narrateur, dont celui dit extra-hétérodiégétique qui ne s'identifie pas comme un personnage de la diégèse. Selon le point de vue théorique de Mieke Bal, si le focalisateur est le sujet et le focalisé l'objet de la focalisation à laquelle il faut associer le savoir du narrateur, le focalisé est ici perceptible (les tableaux, par exemple). Nous avons, ici, circonscrit le type de narrateur des premier et dernier chapitres. Cependant, l'instance narrative (ou le focalisateur) laisse des traces :

Si l'on s'approche du centre du tableau [...] (H-238).

On voit tout de suite qu'il s'agit d'art [...] (H-9).

Et l'on se rend compte [...] (H-10).

L'on pourrait aussi parler [...] (H-12).

On ne sait pas encore (H-12).

Le « on » est un indice de l'intervention du narrateur, qui, témoin de la scène, feint parfois de ne pas tout savoir (« On ne sait pas encore »). Suivent les paroles de Mortimer (« On s'en va ») qui changent la focalisation. Le changement de niveau de récit (niveau métadiégétique) implique ce changement de focalisation. De plus, les dires du personnage expriment une action presque immédiatement exécutée, dires auxquels succède un déplacement spatial (« On s'en va » → « Gérald Mortimer quitte les lieux »). Et la focalisation change lentement :

C'est alors que le tableau se défait, libérant les personnages qui s'ébrouent dans toutes les directions et débordent de la toile. Seuls les animaux monstrueux restent au garde-à-vous et, parmi eux, un homme assis que les autres cachaient, un accroc statique dans la polyphonie des mouvements, une chose sur une chaise qui attend là on ne sait quoi.

Gérald Mortimer quitte les lieux au beau milieu de son vernissage, poussant devant lui avec des précautions bourruées cette chose sur une chaise qui est moi (H-13).

Ce qui était présenté au préalable comme une somme de portraits et de descriptions de corps en mouvement se met finalement en branle ; « accroc statique » du tableau, l'homme invisible – parce que caché et immobile – se désigne. Avec le pronom personnel « moi » apparaît le narrateur autodiégétique, le personnage principal du récit. Désormais, Max sera celui par lequel le descriptaire connaîtra les pensées et les gestes du narrateur (niveau

diégétique) et ceux des autres personnages. La focalisation est alors interne et le focalisé, imperceptible (passé et intériorité du focalisateur). Reprenant la théorie de Pierre Vitoux⁹, nous pouvons affirmer que la focalisation est « déléguée » au personnage du peintre. Il devient donc celui qui régit le récit, incluant le monde narré et le monde commenté.

Applications du découpage et focalisations

À partir du « Portrait de Maggie » jusqu'au « Portrait de Gérald Mortimer », le récit est donc mené à la première personne du singulier (« je ») désignant Max. Le lecteur ne rencontre les autres personnages qu'à travers la subjectivité de Max et doit considérer comme vraisemblables – ou du moins présumer qu'ils le sont – les commentaires et les assertions (vraies *ou* fausses) dudit narrateur fictif. D'après Genette, « [...] le vraisemblable, c'est le principe formel de respect de la norme »¹⁰ (1969 : 74). Ici, il s'agit de la norme de l'immobilité, du fait du handicap. Comme nous l'étudierons plus loin, l'« assise permanente » pose souvent un point de

9. Pierre Vitoux, « Le jeu de la focalisation », article paru en 1982 dont Pierre Hébert fait mention dans son analyse de « La postérité de *Figures III* » de Genette.

10. Genette définit la norme comme « [...] l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue » (1969 : 74-75). La maxime correspond aux généralités culturelles et temporelles d'une société donnée.

vue particulier où le focalisé (objet de focalisation) correspond à la position assise, à l'immobilité, créant ainsi un effet de vraisemblance. Pour contrer son immobilité, Max passe par les autres personnages, figures de la mobilité qui composeront le corps imaginaire du peintre.

Max joue souvent le rôle d'un thérapeute chez qui tous les personnages se retrouvent, assis sur le « sofa-divan », lieu des confidences et des pensées les plus intimes et lieu des problèmes personnels à résoudre. Le peintre les « délest[e] d'une partie de [leurs] fardeaux intimes » (H-117) tout en les écoutant. Mais cette écoute n'est pas gratuite : « Je suis leur garde-fou de dernière instance, eux qui prolongent mon corps sans le savoir. Il y a de pires libres-échanges » (H-53).

Maggie est une jeune femme d'une beauté remarquable. De toutes les parties de son corps, c'est sa tête que Max décrit et choisit de représenter :

Peindre la tête de Maggie, c'est jongler avec toutes les couleurs du prisme qui se frottent lascivement. Dans ses cheveux, il n'y a pas moins de douze teintes de blond, virillant entre l'ocre, le paille et le vénitien. Ses yeux ne se décident pas entre le turquoise et le topaze, et d'invraisemblables mouchetures sanguines y font filtrer, sauvage, un regard de lionne. Le blanc bleuté des dents répond exactement à celui du fond de l'œil, le charbonneux des cils et des sourcils au grain de beauté piqué sur l'un des maxillaires. Ses lèvres sont trop roses pour n'être pas presque rouges ; mais là où elles se trouvent humides, c'est

l'inverse. Une lumière aurifère émerge de sa peau comme des abysses d'une cathédrale (H-21).

Le découpage lexical concerne une partie du corps : la tête, premier niveau taxinomique. Terme intégré du corps, elle devient à son tour terme intégrant des termes intégrés tels que « cheveux », « yeux », « dents », etc. Le corps se *décompose* et le descriptaire peut déceler l'« effet de liste » de cette description dont le premier système relève de l'anatomie. Un second système intervient comme mode de connaissance : la peinture. La référence aux couleurs et aux différentes teintes fait foi d'un vocabulaire spécialisé en rapport avec la profession et le métier de créateur d'images. Celui-ci ne décrit principalement que la tête de Maggie puisqu'il s'agit de la partie de son corps qui lui « parle » ou qui lui plaît le plus et c'est pourquoi elle constitue également la seule qu'il peint :

La beauté est étrange : celle de sa tête hurle des choses indéfinissables, que je ne me lasse pas de tenter de comprendre, mais celle de son corps est totalement muette, si parfaite et si lisse que la vie ne semble pas y avoir encore imprimé d'image. Maggie continue de se dévêtir chaque fois que je la peins, même s'il n'en sort que des têtes fauves dépourvues de corps (H-23).

Julius Einhorne « est un homme très gros » (H-12), de qui le narrateur écoute les « indéfinissables intimités » (H-37). Julius est le propriétaire de cet immeuble décrépi qu'habite Max qui s'interroge « sur les motifs qui font que Julius Einhorne

[...] achète des tableaux qu'il ne survole, au préalable, que d'un regard épouvanté » (H-36-37). Le mécène « monte périlleusement » les six étages qui le séparent de l'artiste qui décrit ainsi la première apparition de Julius :

J'entends s'approcher dans le corridor un reniflement violent qui tient de la pompe à piston et du poumon de diplodocus en apnée, j'entends stationner devant chez moi le souffle de forge d'une espèce en voie d'extinction, l'on pourrait croire, d'un animal fabuleux dont l'éternuement saurait pulvériser ma porte (H-36).

Le souffle devenu personnage souligne bien le fait que le focalisé réduit Julius à ce que le narrateur retient principalement de lui : sa respiration bruyante. Le lecteur devrait lire la description comme une mise en scène du registre lexical axé sur le souffle et donc, implicitement, les poumons, la poitrine. Ce que le narrateur présente, du point de vue strictement anatomique, ce sont effectivement les poumons. La « vaste poitrine » du gros corps de Julius Einhor(m)e sera donc la partie corporelle représentée en peinture :

Ses grands dorsaux, dissimulés parmi les chairs, sont les pilotes patentés de ce navire moelleux qui fasèye à droite, à gauche, au gré des écueils : les autres muscles paraissent endormis pour la nuit des temps dans leur écrin luxuriant. Je voudrais peindre le tronc nu de Julius Einborne, si éloigné des planches anatomiques, si magistralement minéral, lustré et caoutchouteux comme une sculpture mérovingienne (H-38).

Plus tard, le narrateur décrira ainsi le torse tronqué qu'il couchera sur la toile :

Toutes ces lignes rondes, qui ne heurtent rien, qui retiennent avec infiniment de douceur, toutes ces courbes pacifiques, je les couche en bleu sur le papier pour mieux faire briller la neige de la peau [...] (H-148-149).

Quant à Pauline, elle est un personnage que le narrateur dit avoir rencontré grâce à la peinture. S'intéressant d'abord à l'art, Pauline, elle aussi, s'installe dans le lieu des confidences : « [...] mais elle se retrouve malgré tout chaque fois assise sur mon sofa à s'étendre dans ses bras tandis que je la saisis à la plume, dans son entortillement douloureux » (H-47). Les bras sont les seules parties corporelles de Pauline à être représentées : « [...] elle [Pauline] retrouve ce geste si poignant de se prendre dans ses bras pour se prémunir contre les dangers impalpables, et je saisis mon fusain et du papier avant que l'inquiétude ne s'en aille d'elle » (H-116). La partie corporelle la plus souvent évoquée de Julienne, la mère du peintre, est sans doute ses mains : « Je regarde ses mains qui s'accrochent l'une à l'autre pour tenter de se consoler, ses jointures déformées par l'arthrite » (H-177). L'artiste ne représente que cette partie du corps maternel en peinture, représentation s'exhibant parmi les parties corporelles troquées aux autres personnages : « [...] des jambes énormes [de Laurel], des mains étirées [de Julienne], des têtes [de Maggie] séparées de leurs troncs [...] » (H-72).

Le découpage lexical et corporel se poursuit avec le fils adoptif de Pauline, Laurel, qui recherche sa mère biologique. Plus représentatif des actants de la mobilité, Laurel est vu et décrit selon ses jambes, constamment en mouvement :

Un jour, Laurel a redécouvert ses jambes, leur malléabilité et leur endurance apparemment inextinguibles, et il s'est jeté dans les flexions et les extensions comme si l'énigme de l'univers se terrait là, aux confins de l'anéantissement physique (H-78).

Pendant que Laurel se confie à Max, il continue toujours ses exercices :

Il commence. Le dos très droit, il descend lentement, jusqu'à poser le haut de ses cuisses sur ses talons, puis il remonte. Il descend, il remonte. Dix, vingt, quarante fois, avec une régularité sans faille, comme un piston parfaitement lubrifié (H-79).

Comme nous l'avons vu pour les personnages précédents, si le focalisé est une partie spécifique du corps, celle-ci est bientôt représentée en peinture :

Le corps de Laurel est celui d'une bête fabuleuse, un fauve au torse et aux bras grêles sur lequel s'arc-boutent des piliers noués et musculeux qui semblent sur le point d'éclater, ostracisés par le reste de l'organisme. Je peins ses jambes en rouge, parce que c'est la couleur des géantes stellaires qui ont atteint leur apogée, c'est la couleur des choses qui se consomment très rapidement (H-80).

Dans les descriptions où nous avons pu constater le découpage lexical et corporel effectué par le focalisateur, nous avons mis en relief les systèmes en cause : celui de l'anatomie et celui de la peinture. Les parties du corps composant parfois à leur tour des termes intégrants, elles mettent en évidence un savoir du narrateur qui se plaît à décrire, entre autres, les formes et les couleurs, dans le langage spécialisé des systèmes déjà identifiés. Ce savoir implicite relié au corps et à la peinture ne se situe pas seulement au niveau des structures de surface (le lexique), il s'étend également au niveau des structures profondes, dans une lecture plutôt verticale que linéaire, et se manifeste surtout dans la représentation du monde focalisé vu par le peintre handicapé : les « fragments corporels » des toiles, par exemple.

La position de l'« assise permanente » offre un panorama particulier sur le monde humain considéré comme entier et parfait par le narrateur : celui de l'immobilité. Le narrateur s'exprime dans des mots comme « je (me) roule » (H-52, 96, 136, 162, 178) qui marquent sa différence. Il se déplace grâce à sa Fidèle Rossinante, allant parfois jusqu'à l'assimiler à lui-même, devenant un corps mobile, utilisant alors le « nous » (H-114, 213, 220). Nous avons déjà vu comment le narrateur focalise une partie particulière du corps de chaque personnage visiteur. Quels sont les procédés d'appréhension et de connaissance du « monde debout » dans le quotidien de l'handicapé ? Quels éléments sont focalisés ?

Le focalisateur transmet au lecteur un savoir sur la marginalisation, le focalisé d'un monde qualifié « normal » :

Les corps différents sont des menaces, des fantasmes déraisonnables qui trahissent tous les idéaux de beauté et de grâce sur lesquels l'être humain campe sa foi depuis deux mille ans. On ne les emporte plus hors de la cité pour les tuer, comme à Sparte ou à Rome, on ne lapide plus leurs mères comme à Lacédémone. On ne les enferme plus à double tour avec des chaînes aux pieds – luxe inutile ! – comme au 19^e siècle. Maintenant qu'on est civilisés et qu'on a décrété toute vie – même galeuse – sacrée, on les répertorie, on les regroupe par type d'anormalité ou de monstruosité, on garde à vue leurs moignons subversifs en tâchant de réactiver leurs fibres productives (H-73).

Ce passage est parsemé d'indices de l'exclusion. Les commentaires soulignent la dichotomie inclusion/exclusion par rapport au groupe social et l'opposition entre le corps vedette et le corps handicapé (structure profonde). D'un point de vue technique, le narrateur ordonne les différentes étapes à franchir pour effectuer ses gestes quotidiens (H-64), soulignant sa différence. Il va sans dire que, dans ces descriptions, le lecteur prend connaissance de toute une vue « assise » qui exprime bien les difficultés de vivre de l'handicapé.

La position de la différence et de l'immobilité entraîne un point de vue du « plus bas » et du « plus debout » que Max : « Maggie a replacé négligemment le savon sur le bord de la fenêtre, là-haut, sur

le territoire des géants qui m'est désormais inaccessible » (H-64). Tout en provoquant une prise de conscience des négligences du mobile face à l'immobile chez le lecteur, cette description crée un effet de vraisemblance de l'« assise permanente ». Les objets placés hors de la portée de Max provoquent également des commentaires souvent ironiques :

[...] plus tard je ne retrouverai mes objets de survie quotidienne qu'à des sommets vertigineux d'où ils me nargueront, la cafetière lévitant dans l'armoire du haut, le sucre ricanant au-dessus du frigo, le papier hygiénique suspendu à un lustre [...] (H-135).

La focalisation du corps handicapé crée un « effet de liste » des objets maintenant situés à la distance du monde debout. Le mouvement semble d'ailleurs transféré aux objets eux-mêmes qui « narguent » le narrateur et « ricanent », se rient de lui à des hauteurs impossibles à atteindre. Souvent, le monde debout constitue un obstacle à la mobilité de Max. C'est le cas lors d'une fête pendant laquelle le peintre évite « d'être piétiné par les géants debout » (H-135) :

D'ici bas où je me tiens, les corps ont la propriété magique de disparaître et de surgir avec une vélocité extraordinaire [...]
Admiratifs et à demi asphyxiés, nous écrasons des pieds durs et emboutissons des fesses tendres dans notre avancée inexorable vers l'oxygène, Fidèle Rossinante et moi (H-140).

Figurant le mouvement et la mobilité, les corps sont décrits au moyen de synecdoques (« pieds », « fesses »), la partie pour le tout corporel, la seule facilement perçue par le narrateur en position assise. Dans ce passage, le processus de personnalisation de Rossinante, dont l'existence en symbiose avec celle du personnage forme un tout mobile, est marqué par le « nous ». La mobilité imaginaire met en scène non seulement Rossinante, mais également Mortimer.

Sculpteur d'animaux innommables, de monstruosités, Gérard Mortimer est d'abord présenté par le premier narrateur par rapport à son apparence : « C'est un homme grand et mince, noir de la tête aux pieds, avec des îlots de chair pâle qui émergent parcimonieusement des ténèbres » (H-11). Le narrateur second, Max, reprend sans cesse le lexique de la « noirceur » comme caractéristique de ce personnage « noir et satanique » (H-88) au « visage méphistophélique » (H-90). Dans les descriptions du personnage de Mortimer vu par Max, c'est une petite veine trahissant les émotions inavouées du sculpteur qui est le focalisé :

Il se plante finalement devant une étude de Maggie, la dernière. Je vois en contre-plongée battre une veine follette à sa tempe, tout le reste est de marbre (H-25).

Il s'assoit en face de moi. La petite veine de sa tempe s'affole (H-61).

Sur la tempe de Gérald Mortimer commence à battre la petite veine de la dévastation intérieure (H-89).

Il pâlit, si cela est encore possible. La veine de sa tempe se gonfle d'un coup, démesurément bleue au milieu de tout ce blême (H-161).

Au même titre que les muscles dorsaux de Julius Einhorne, cette veine temporale faisant partie d'une structure profonde du corps ne constitue cependant pas le seul moyen de représenter Mortimer. Ce dernier est un actant de la mobilité de Max :

Ressaisis-toi, Gérald Mortimer, je n'ai que faire de ces langueurs et de ces moiteurs de chevalier transi, je veux du service, christ, je veux de l'efficacité, je ne te tolère pas ici pour que tu te pétrifies sur place à l'instar de tes horribles sculptures, je n'endure pas que tu stagnes autour comme un imbécile d'estropié dans sa chaise roulante, je veux du mouvement, BOUGE !... (H-60).

D'abord, Mortimer ne subit pas de découpage textuel *ni* corporel autre que sa « petite veine de la dévastation intérieure ». Il est vu en entier à cause de sa mobilité. Lorsque Max lui téléphone, il lui demande de venir le voir « lui et son grand christ de corps entier » (H-125). En peinture, Mortimer apparaît en noir de la tête aux pieds. Nous verrons que le « découpage corporel » de Mortimer se trouve à un niveau beaucoup plus profond : le désir sexuel (et le pénis). L'étude des analepses expliquera la perte du corps et du sexe de Max et la

reconstruction corporelle toujours incomplète et toujours à compléter. Dans la seconde partie de notre travail, nous tenterons de mieux comprendre les relations que Max entretient avec Mortimer.

Découpage du temps : analepses

Les analepses – segments temporels antérieurs au récit premier – sont peu nombreuses dans ce roman et il est plutôt difficile d'en déterminer la portée et l'amplitude de façon explicite puisqu'il n'y a pratiquement aucune donnée temporelle précise pour situer le temps premier du récit : aucune date n'est mentionnée¹¹. Le roman semble s'étaler sur trois mois, depuis octobre (H-23) jusqu'à décembre (H-208), en passant par le vernissage de Gérard Mortimer qui se tiendrait à la fin de novembre (H-183). Quelques repères sont lancés ici et là, mais le lecteur obtient une vue d'ensemble plutôt approximative sur la chronologie des événements décrits. La fréquence narrative livre quelques indices de temporalité, sur le mode du récit itératif¹²

11. « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude* » (Genette, 1972 : 89 ; c'est l'auteur qui souligne).

12. Ce type de récit revient à « raconter en une seule fois ce qui s'est passé *n fois* ». C'est l'auteur qui souligne.

(Genette, 1972 : 147-148). Le narrateur rapporte les visites régulières de quelques-uns en une seule fois. Tel est le cas pour le docteur Pérusse qui rencontre Max une fois par année (« Portrait de médecin malgré lui ») et pour les fonctionnaires du ministère de la Santé qui importunent Max tous les deux mois (« Portrait de Laurel »). Nous évaluons le temps premier du récit à quelques jours avant l'entrée de Max dans sa dix-neuvième année d'immobilité, à un moment très précis de la journée cependant : « Il est huit heures du matin » (H-16). Max sort alors ses couleurs et se met à peindre jusqu'à l'irruption de Maggie dans son appartement. Au début du roman, le narrateur affirme : « J'ai eu dix-huit ans pour m'habituer aux regards et à la curiosité morbide [...] » (H-21) du debout. Plus tard, il se souhaite « bonne dix-neuvième année d'impotence » (H-173). Le Big Bang a donc eu lieu il y a dix-neuf ans environ. L'avant Big Bang doit également se référer à cette période.

Une fois, on courait. [...] on courait, je ne peux pas assassiner l'image [d'avant le Big Bang], mon amie Lady mon ami Purple de chaque côté de moi, on courait pour rien dans un champ labouré comme un vieux visage et tressautaient devant nous une bande octogonale de ciel mauve et les cimes grenues des épinettes tandis que nos pieds ailés avalaient le paysage, on courait sans réaliser à quel point il est extraordinaire de courir, la brûlure vivante des muscles, les pieds qui sonnent et l'ballali et tout le corps explose en état de grâce et d'apesanteur, de chaque côté de moi

mes deux amis, les jambes de Lady et celles de Purple et les miennes aussi bien sûr vociférant leur bonheur d'arracher des lambeaux de légèreté à l'attraction terrestre, on était trois lancés aux trousses de la vie à abaner et saliver et à courir, et la vie devant jeunette et frétilante nous voyait venir, la vie nous faisait lascivement bye-bye en cachant ses varices derrière les épinettes. Stop (H-32).

Cette analepse de l'avant Big Bang semble livrée rapidement, en une seule phrase, en monologue intérieur. Le focalisé relève du corps : le découpage lexical insiste sur les jambes et les pieds, les symboles de la mobilité. Le lecteur peut cependant difficilement situer l'événement sur l'axe chronologique de l'histoire. L'événement se produit sûrement avant le Big Bang, mais il est probable qu'il lui soit davantage antérieur : il pourrait avoir eu lieu plus de dix-neuf ans avant (« on courait, une fois parmi tant d'autres ») le temps premier que nous avons défini plus haut :

Une fois, on courait, une fois parmi tant d'autres, on courait parce que la lenteur freine l'intensité et que le bonheur donne des ailes de dragon aux rampants de cette planète, on était trois parmi tous ces uns complètement seuls dans leur ombre, mon amie Lady mon ami Purple de chaque côté de moi, moi Long Man en souvenir d'un mièvre western qui nous avait soutiré des fous rires, on serait trois comme les autres sont deux jusqu'aux jours lointains de notre impossible vieillesse, on courait avec absolument rien devant de sombre ni de menaçant à des années-

lumière car le bonheur donne aussi des œillères avec les ailes, on courait et quand on s'est arrêtés de courir on était dans les épinettes du boisé Duchesnay sur de la mousse hospitalière comme une couette tandis que se fomentait l'inimaginable, on s'adonnait à d'inoffensives explosions tandis que le grand, le supersonique Big Bang allumait clandestinement ses feux de départ cascadants de la grive et les jambes bronzées de Lady... (H-58).

Encore une fois, le mouvement caractérise ce passage. « On courait » inclut l'idée d'une action, dans un temps différent de la description (le plus souvent au présent) et de la narration du temps premier (le plus souvent au présent elle aussi). En parlant de la subjectivité du temps des verbes, Benveniste a été un des premiers à souligner l'importance des temps verbaux afin de déterminer l'antériorité ou l'ultériorité d'un événement par rapport à un autre et afin de distinguer le monde narré du monde commenté. Ici, l'imparfait (« courait », « s'adonnait », « allumait »), le conditionnel présent (« serait ») et le passé composé (« s'est arrêtés ») composent le temps antérieur (l'analepse), caractérisant ainsi le monde narré, tandis que les verbes au présent (« freine », « donne ») relèvent du monde commenté, sur un mode explicatif (introduit par « parce que »). S'il ne s'agit pas d'un récit répétitif, il complète cependant l'analepse précédente terminée en ellipse. La portée ne se détermine pas de façon concise. Ce qui est plus sûrement répété est le mouvement : « on courait », « on dansait ».

Souvent, on dansait. Si souvent, toutes les fois que la musique venait se cogner contre nous on dansait, des danses qui n'ont pas de nom, remplies d'ondulations qui n'ont pas de sens uniques, si souvent mon amie Lady mon ami Purple et moi nous emparant de l'espace pour trapper le corps et lui faire rendre son jus, et l'animal désencarcané, démuselé, recommençait à respirer dans ses muscles rouges et son cœur involontaire, oh le bel animal triple que nous étions quand nous dansions ensemble, Lady, Purple et moi, brassant l'air de toutes nos pattes pour monter vers la légèreté, hisser notre triple sexe dans les parages des anges (H-142).

Les « inoffensives explosions » font sans doute allusion à l'acte sexuel. La relation triadique entre Lady, Purple et Max, pour le moins suggérée dans le passage précédent, est ici plus explicite (« notre triple sexe »). Toujours aussi difficile à situer sur l'axe temporel de l'histoire, cette analepse raconte la fusion et la parfaite harmonie entre les trois personnages dans les mêmes temps de verbes, principalement à l'imparfait pour le narré et au présent pour les commentaires. L'importance du corps toujours en mouvement (danse, sexe) est aussi à souligner. L'analepse suivante dévoile le Big Bang. Elle relève davantage du récit d'événements que du récit descriptif – nombreux verbes au passé incluant une action (« courait », « roulait », « emportait », « béaient », etc.).

Une fois, on courait [...], on courait après celle qui aurait dû se trouver avec nous dans la

chaleur de notre triptyque et qui n'y était pas [...] on roulait après notre amour enfui déraciné coulant fantomatique [...], trois qu'on n'était pas et qu'il était si déchirant de ne plus être, dans ce camion du frère aîné de Purple [...], on roulait à la poursuite du rêve et de celle qui l'emportait avec elle et on les rattraperait tous fatalement [...] sans ça ce serait l'injustice et la désespérance, devant béaient la nuit et le gouffre de l'autoroute 91 happant vers les États-Unis notre Lady volée violente sans aucun doute par cet individu blême et inconnaissable à qui il faudrait l'arracher, et Purple avait les mains si blanches à force de serrer le volant comme une arme et je ne parlais pas non plus dans l'effondrement qui était descendu sur nous et qui m'empêchait de dire moins vite ! ou de penser à des choses raisonnables, la nuit et la glace déroulaient leur tapis traître et soudain devant il y avait eu des yeux phosphorescents de chien ou de raton laveur, des yeux d'animal qui allait mourir par notre faute ainsi que meurt tout ce à quoi on tient et Purple s'était jeté sur les freins tandis que le camion amorçait une danse longue longue sur le flanc et sur le dos, le camion pattes en l'air dessus dessous [...] (H-173-174).

Cette analepse fait référence au temps immédiatement précédant le Big Bang et à l'accident lui-même, donc à environ dix-neuf ans avant le temps premier du récit. Le lecteur peut ainsi comprendre cette analepse : aucun mot ne fait référence au monde des émotions – le narrateur a sûrement éprouvé de la peur pour sa vie – ou des craintes face à cet accident. La description du renversement

du camion – vu comme un corps roulant sur lui-même (sur le flanc et sur le dos) – rappelle le mouvement, tout comme les jambes, comparées à celles d'une bête, seront bientôt dotées d'une puissance autonome pour mieux prendre la fuite, métaphore du morcellement. Le récit relate ainsi les faits après la « désertion » (H-106) de Lady avec un autre homme, un Américain nommé Jerry. Lady semble indirectement responsable de l'immobilité de Max. Purple, lui, l'est directement :

Une fois, on roulait, mon ami Purple et moi, dans ce camion fou fonçant dans la nuit verglacée à la poursuite de notre amour, soudain les yeux d'un animal au milieu de nulle part et le pied de Purple à jamais trop tard et trop prompt sur les freins, et un moment après on ne roulait plus, dans le silence paisible du Big Bang on ne roulait plus, j'entendais Purple se lever des décombes et jurer de sa voix intacte et dire ça va, Max, est-ce que ça va ? je ne sentais plus rien, que l'immobilité de la nuit s'abattre sur moi sans douleur, ça va je disais ça va, je ne sentais rien, que mes jambes pulser au loin de plus en plus loin comme une bête familière qui a rompu sa laisse et s'enfuit (H-233).

À cause de cet animal qu'il n'a pu éviter sans perdre le contrôle du camion, Purple est rongé par la culpabilité. Elle est manifeste vis-à-vis de Max qui se demande : « Jusqu'où irais-tu, Gérald Mortimer, jusqu'à quels avilissements accepterais-tu de subir, si je les exigeais ? » (H-28). Purple et Gérald Mortimer se fondent en un seul et même personnage,

figure de la mobilité, mais surtout du sexe que Max-Long Man n'a plus.

LE MORCELLEMENT ET SES MÉTAPHORES
(ÉTUDE PSYCHANALYTIQUE)

*Le trauma
et la reconstruction imaginaire du corps*

Comme nous l'avons vu dans l'étude des analepses, le trauma est difficilement raconté, par bribes et sans affect. Avant le Big Bang, la figure du peintre se décrit comme un seul corps aux longues jambes :

[...] *j'avais dix-neuf ans comme un seul homme*
[...] (H-111).

[...] *cet âge précambrien où je portais des culottes
courtes par-dessus deux jambes longues* (H-123).

[...] *je vois je le jure Lady enlacer un homme, un
seul, tout en jambes et en espoirs dégingandés,
Long Man qui aimait tellement danser* (H-142).

Le Big Bang a rompu la colonne vertébrale ; « [...] en plein début de la moelle épinière, aux troisième et quatrième vertèbres les escaliers ont été sectionnés [...] » (H-113). Synonyme de l'éclatement du cosmos à l'origine de l'univers, le Big Bang, l'éparpillement corporel nommé tel quel, correspond au morcellement du corps et au réel de l'accident pendant lequel les jambes ont littéralement pris la fuite (H-233). Les descriptions que le personnage donne de son corps témoignent de ce morcellement et surtout de la perte des jambes :

[...] ce bas du corps que j'ai à jamais éteint sous la ceinture, jambes mollassonnes et maigrelettes, même bandelettées dans de coûteux vêtements, sexe flasque et frileux, à jamais inopérant entre mes cuisses, à jamais (H-35-36).

Pour Max, les jambes sont les « piliers » du corps, les figurants mêmes de la base du corps, de la mobilité à reconquérir. Les jambes ne sont-elles pas les principaux morceaux manquants de cet handicapé qui les a perdues ? « J'aurais aimé disposer [...] de jambes autocollantes » (H-94, 95), dit Max. « Il ne reste alors au sujet qu'à inventer un autre ailleurs, un autre *transport* pour être sauvé : celui de la métaphore [...] » (Picard, 1994 : 263 ; c'est l'auteure qui souligne). La mobilité est signifiée par Fidèle Rossinante, appellation que Max donne à son fauteuil roulant :

Les miroirs réduisent Fidèle Rossinante à ce qu'elle n'est que si peu, une chaise droite en acier inoxydable à roues motrices et freins à disques, alors que Fidèle Rossinante est d'abord et avant tout un cabri au regard tiède et affectueux, un coursier valeureux que ne rebute aucune de mes crises d'humeur, un hippocampe ailé qui me précède au lieu de me suivre (H-35).

Cette mobilité imaginaire se *présentifie* également dans les « portraits » de Laurel où ne sont représentées que ses jambes. Mais lorsque Max affirme avoir « déchiré toutes les études de Laurel et assassiné ces jambes rouges » (H-125), la destruction des jambes imaginaires n'est pas sans évoquer la perte

initiale. L'« antiquité maximilienne », l'homme entier qu'il a été, le peintre veut l'oublier :

Il faut survivre. Et la survie, ce n'est pas d'accepter ce que l'on est, mais d'oublier ce que l'on était.

Je dis que je suis né ainsi sur Fidèle Rossinante, avec cette main difforme et ce corps mort (H-66).

Le trauma et l'affect de l'accident qui rappellent la différence sont déniés. Le personnage exprime ainsi son in-différence : habitué aux regards du debout, « [...] j'y suis maintenant totalement imperméable, sorte de tôle galvanisée sur laquelle ricochent les balles » (H-21), dit-il. Il ajoute :

Ce que j'ai été n'a plus cours ici. Les gluantes reminiscences peuvent bien tenter de se lover contre moi, elles glissent, elles s'éboulent dans un grand flouch de bêtes mouillées. Je suis un velcro non adhésif, un Sahara sans cesse purifié par le vent, sans cesse (H-41).

Cependant, les miroirs réveillent la différence et l'exclusion de Max, ils s'entêtent à faire voir au peintre un corps qui ne correspond pas à l'image de son corps imaginaire :

Mes rapports avec les miroirs sont conflictuels. Je tolère pourtant leur existence ; ce sont eux qui tolèrent difficilement la mienne.

Ils insistent pour me représenter assis, toujours, sorte de cloporte à roulettes rapetissé par le milieu. C'est vexant. Je sais bien, moi, que je suis debout, qu'en dedans je me tiens inexorablement debout (H-34-35).

Pour reprendre le point de vue de Lemieux, l'exclusion est ici projetée sur le miroir, le trauma et la différence imaginaires reniés. Si le déni du trauma – et de tout ce qui lui est relié – constitue un mécanisme de défense contre le morcellement, ce mécanisme s'avérera déficitaire dans certaines situations, particulièrement face aux figures du passé que Max voudrait franchement « éliminer » : « Comment éliminer tout à fait ces témoins gênants d'avant le Big Bang, comment transformer sa vie en film de gangsters ? » (H-31). Le refus de la remémoration de l'accident et de tout ce qui le précède est donc un mécanisme de défense, un évitement imaginaire du réel. Mais le trauma est inévitablement revécu lorsque le souvenir ressurgit, tel le réel, cet ordre de l'impossible, comme la réapparition de Lady :

Il est impossible que le passé me rattrape jusqu'ici, et s'il en a l'impudence, il faut lui montrer qu'il n'en est rien, une abstraction nébuleuse, un terreau de cadavres en poussière. Il faut immédiatement lui tourner le dos (H-30).

Mais tandis que Lady raccroche le téléphone après leur première conversation, « C'est à ce moment-là que je me suis aperçu qu'avec mon exacto je m'étais machinalement (machinalement ?) entaillé la main, la moins valide, la un peu tordue, et que ça saignait sur ma table » (H-57-58), constate Max. Le réel du trauma se répète, la mise en mots étant impossible pour la figure du peintre, il rouvre

littéralement la plaie, à même l'écriture de la blessure sur le corps. Max veut être

celui qui marche à [la] rencontre [de Lady] du haut de ses six pieds invincibles, dressé dans sa tête [...], celui avec lequel elle court et danse et entremêle son sexe et état immortel de jeunesse euphorique, Long Man à jamais pour elle (H-190).

Mais il a peur de Lady – l'affect réapparaît ici –, peur qu'elle le voie tel qu'il est aujourd'hui. Lady, écrivaine, lui raconte leur histoire d'amour, au passé, une « histoire de trio amoureux et haineux et indissoluble comme il n'en existe que dans la fiction [...] » (H-188) et, au présent, tandis qu'ils se parlent au téléphone :

— [...] *toute l'histoire est contenue là, dans ces moments où ils sont ensemble, à se parler au téléphone* [dit Lady].

— *Ils ne se voient pas.*

— *Non.*

— *Ils ne se rencontrent jamais.*

— *Non* (H-129).

Dans cette pièce de théâtre relatant les conversations téléphoniques entre deux amoureux, Lady met en scène sa propre histoire : « lui s'appellera Max, c'est vrai, et elle bon, disons qu'elle s'appellera L. comme dans Lady...¹³ » (H-107). Cette histoire, nous pouvons la considérer comme une

13. L. désigne sans doute Elle, traduction possible de Lady.

mise en abyme de celle qui se déroule dans le roman, car, effectivement, Lady et Max ne se reverront jamais. L'histoire au passé, Lady tente d'en faire une mise en mots pour Max qui semble incapable de parler de lui et de Rossinante. Elle le fait presque pour lui :

— [...] *Les premières conversations qu'ils ont ensemble, j'entends sa voix à elle, un peu trop basse pour une voix de femme, c'est à cause de ce très long voyage où elle a perdu l'habitude de parler français, mais sa voix à lui, je n'arrive pas à l'entendre du tout... Peut-être parce qu'il est un peu réticent, au début, ça ne fait pas une belle voix, la réticence, ça installe de petites mesquineries dans les silences, ça gaspille la communication... Je ne sais pas pourquoi il est réticent comme ça... Qu'est-ce que tu en penses ?* [demande Lady].

— ... (H-131).

Lady ne parvient pas à entendre Max qui est occupé à écouter, comme il le fait avec tous les autres personnages. Ses nombreux silences (marqués par « — ... ») dans leurs dialogues montrent bien sa « réticence »¹⁴. Lorsque Max répond, il le fait souvent avec ironie (« petites mesquineries »). Alors

14. Notons également toutes les fois où la conversation est interrompue par les allées et venues des autres personnages qui viennent voir Max. Particulièrement dérangeants sont Maggie et Mortimer qui entrent toujours sans frapper, ainsi que Pauline et Laurel qui viennent la nuit, ce qui exaspère Lady : « Quelqu'un vient d'entrer chez toi, en pleine

que Lady articule son imaginaire dans l'ordre du symbolique au moyen de l'écriture et de la parole dite symbolique, Max demeure dans l'ordre de l'imaginaire, lui, qui répète le trauma (non symbolisé) par ses toiles et qui le revit chaque fois qu'il se retrouve dans des situations de « mendicité corporelle », position qui lui rappelle immanquablement le Big Bang et ce qu'il a perdu. Plus ou moins responsable de l'accident, « [...] Lady si forte qui m'a arraché des pans de corps [...] » (H-204), celle que le peintre surnomme la « criminelle du hit-and-run » (H-151) provoque la béance, le trou du désir sexuel. Lady « a été la dernière avec qui [il a] pu exploser » (H-155). Impossible à réaliser, le désir sexuel existe pourtant pour Max, mais ses « [...] zones érogènes, maintenant, sont éparpillées en haut de la ceinture [...] » (H-155). Son désir constitue littéralement une béance : « Je reste là, le désir comme un trou au milieu du corps » (H-154) et « [...] maintenant le désir est condamné à rester sur sa faim, fiché comme un trou au milieu de [son] corps » (H-155).

Comme le sexe, le handicap est une inscription, dans le corps, de la rupture, de la discontinuité, de la différence. Inscription obligée, elle résiste au discours. Là où ce dernier met l'unité, la similitude, en représentation, elle manifeste, elle, l'impossible unité. Elle fait voir ce qui échappe

nuît, c'est insensé, jette-les dehors, for Christ's sake, ferme l'auberge une fois pour toutes, comment veux-tu qu'on arrive enfin quelque part?... » (H-205).

au discours et qui, de lui échapper, en devient ainsi le référent nécessaire, ailleurs. Signifiant de la différence, ce corps-sexe devient ainsi la scène privilégiée où se joue le rapport à l'autre (Le-mieux, 1987 : 5-6 ; c'est l'auteur qui souligne).

La figure du créateur d'images connaît donc l'inscription obligée de l'accident, la castration réelle et non symbolique, à même son corps et son sexe. Cette castration vient briser le schéma corporel initial et c'est sur le mode de la représentation du corps de l'autre que Max instaure son rapport à l'autre, ne cessant pas de ne pas re-présenter sa différence, son corps désormais morcelé. Il est presque impossible pour Max de représenter le corps autrement que par le morcellement :

Si d'aventure un corps surgissait dans mes dessins, c'était comme malgré moi, c'était une sorte de perturbation atmosphérique qu'il fallait dématérialiser au plus vite, muer en créature étirée et théorique, une idée d'être humain, aussi froidement esthétique qu'un portique d'immeuble moderne.

Il fallait que je me rende jusqu'ici, que je réapprivoise le corps humain, pour cautériser cette partie de moi qui saignait sans discontinuer, qui pleurnichait dans l'obscurité (H-93-94).

Après le Big Bang, Max peint rarement un corps entier, sauf en cas d'exclusion aiguë, lorsque le personnage ressent vraiment sa différence. Tel est le cas quand des figures du passé réapparaissent, comme Lady, et lui enlèvent l'espace de survie nécessaire pour oublier ce qu'il était :

Je me répands dans l'appartement en pièces détachées, je me désagrège en particules élémentaires comme après le passage d'une bombe. Lorsque le téléphone sonnera plus tard et que ce sera elle, je ne pourrai répondre pour cause de morcellement irréversible (H-124).

Ce corps entier, il le dessinera pourtant, alors qu'un représentant du ministère de la Santé le visite, un M. Quirion, faisant partie de ceux qui « [...] souhaiteraient sincèrement, avec une belle unanimité, que je me normalisasse, que je m'intégrasse un tantinet davantage » (H-72), comme le dit Max, non sans une pointe d'ironie. Il ajoute que, comme lui, son « logis ne satisfait pas aux normes [...] » (H-73), ce qui souligne la double exclusion du personnage. Après le départ du fonctionnaire, Max se déclare malade :

Je suis malade comme je le suis toujours après le départ de ceux-là qui ont pour tâche rémunérée de me vouloir du bien, nauséeux au-delà du haut-le-cœur, enseveli sous une noirceur totale où je voudrais tuer, je voudrais hurler. D'ailleurs, je hurle (H-75).

Le trauma revécu échappe ici au discours, au symbolique, et les seuls moyens dont Max dispose pour l'exprimer semblent être le symptôme et le cri. Ici, le personnage ose cependant énoncer son affect : « [...] je souffre incurablement d'inaptitude à me tenir droit parmi les humains [...] » (H-76), mais il se met aussitôt à peindre (une mise en images qui remplace la mise en mots) et là apparaît le

corps idéal de l'homme invisible, l'homme sans corps, ce qu'il appelle sa « non-toile », sans doute parce qu'elle ne complète pas imaginativement son corps, comme les autres tableaux. Figure du déni, cette non-représentation annule et le corps et le réel traumatique. Elle est la métaphore de l'oubli systématique.

Le corps imaginaire, lui, ne cesse pas de ne pas se représenter. Morcelé en son corps, la figure du peintre ne peut représenter que le corps morcelé de l'autre car le morcellement oblige ce seul mode de rapport à l'autre : la représentation de ce morcellement, de ce manque. « Cette conception de quelque chose qui manque assigne inévitablement à ce qui est supposé manquer un lieu qui est le seul possible : le registre de l'imaginaire » (Dor, 1985 : 95). Le procédé de reconstruction du corps du peintre relève de ce registre, par l'imagination :

Les miroirs, surtout, ne disent rien des alchimies qui sprintent à l'intérieur de moi, des désirs fastueux qui mêlent leurs bouillons au reflux du sang, de tous les corps magnifiques et puissants qui prennent forme dans ma tête, qui digèrent le bonheur d'appartenir à l'admirable mécanique humaine avant de tenter de se hisser jusqu'à ma toile (H-35).

ou par des rêveries éveillées : « [...] je ferme les yeux et je donne vie à des corps qui se lèvent, je vois des vivants terre de cassel qui s'allument partout où la noirceur est à combattre » (H-224). Si le corps apparaît entier, il s'agit presque d'un

accident de parcours, un « corps blanc en filigrane » (H-77), une similitude de corps, invisible. Morcelé dans son corps, Max voit Maggie, Julius, Pauline, Laurel et Julienne à leur tour morcelés dans un rapport à l'autre subjectivisé. Une seule partie corporelle de chacun est sans cesse dessinée, représentant la partie corporelle idéale, selon l'artiste. Maggie et Pauline expriment d'ailleurs leur désir d'être représentées autrement :

— *Peins-moi, Max. Je veux dire au complet, dans mes parties les plus secrètes, est-ce que je ne mérite pas pour une fois d'être étalée en entier sur ta toile au lieu de n'être qu'une maudite tête blonde ?...* (H-156), demande Maggie.

— *Des bras, soupire-t-elle. Pourquoi tu ne dessines toujours que mes bras, des bras, comme si c'était tout ce que j'avais ?...* (H-53), s'enquiert Pauline.

Volées à chacun des actants de la mobilité, ces parties corporelles sont fixes car elles correspondent au corps idéal reconstruit par l'imaginaire.

Je tente de travailler : tous ces membres répandus dans mon atelier – les bras au fusain noir de Pauline, les jambes rougeoyantes de Laurel, les têtes ensoleillées de Maggie... – m'apparaissent soudain comme des morceaux épars qui ne retrouveront jamais leur destination, des Osiris mutilés que j'ai cruellement spoliés de leur condition divine (H-119).

Toutes ces représentations corporelles imaginaires restent donc isolées ; la similitude n'exprime

bien que l'illusion de l'impossible unité. La comparaison de la double castration de la vie et du pénis d'Osiris évoque précisément la mort du corps de Max (ce qu'il nomme son « corps mort », celui de l'immobilité) et l'impossible reconstruction¹⁵... En effet, Max considère le Big Bang comme une première mort, une double castration en réalité, celle de son corps réduit à l'immobilité et celle de son pénis qui remplit uniquement la fonction de miction. Craignant que Lady ne s'installe dans l'appartement attendant, Max a « peur de mourir une deuxième fois » (H-104), lui « [...] qui [est] mort une fois et qui n'en [est] revenu qu'avec la conscience du sursis » (H-104). La résurrection du corps mort et la réunification des parties corporelles passent par la peinture. De l'ordre du réel traumatique, ces images picturales semblent tout à coup étrangères (« Osiris mutilés ») au personnage, car

15. Dans la mythologie égyptienne, Osiris est un dieu anthropomorphe. La légende attribue la mort d'Osiris à son frère jaloux, Seth, qui le tue et met son cadavre dans un cercueil sur le Nil. Mais Isis, femme d'Osiris, retrouve le mort et le cache. Seth découvre la cachette, dépèce le corps et en disperse les morceaux. Isis les rassemble, mais le pénis demeure perdu à tout jamais, mangé par un poisson. De là à considérer ce récit comme une mise en abyme du morcellement de Max, il n'y a qu'un pas. Quant à l'anthropomorphisme du dieu, il n'est pas sans évoquer les fameuses sculptures de Gérald Mortimer qui poursuit « depuis une dizaine d'années une très passionnante exploration de l'anthropomorphisme géostationnaire des formes animales » (H-89).

[L]e réel de l'hallucination vient faire irruption dans le champ de la réalité. Il n'est nullement pacifié et se présente sous la forme d'une image totalement étrangère au sujet. Elle manifeste la présence de cette chose réelle dont le sujet ne s'est pas détaché pour avoir évité la sanction du symbolique (Chemama, 1993 : 238).

Cette reconstruction est donc un leurre. Le corps imaginaire est une hallucination et la « chose réelle » – le corps morcelé – sans cesse répétée. Le personnage se représentant en pièces détachées répète ainsi le trauma. Les toiles vendues ou exposées causent un morcellement supplémentaire : « L'exposition fait perdre des morceaux : comment savoir si d'autres, neufs, pourront les remplacer, que je ne resterai pas une fois de plus criblé de trous béants, doublement amputé?... » (H-167). La reconstruction imaginaire comme compulsion de répétition d'un réel qui ne se résorbe pas est donc toujours à refaire :

Quand on vit seul, les gens qui surviennent ébranlent l'édifice de silence qu'on avait laborieusement érigé. Après, quand ils repartent, il manque des morceaux, ils laissent des béances, et tout ce qui s'imbriquait harmonieusement vacille sur ses bases. Il faut se dépêcher de colmater les brèches, il faut reconstruire. Cela n'est jamais acquis (H-63).

Le trauma est inévitablement revécu parce que non symbolisé dans la parole. C'est dans l'ordre de l'imaginaire que le personnage du peintre se réfugie croyant éviter le morcellement en rejetant le

plus possible les émotions et les situations rappelant le trauma de même que les témoins de l'avant Big Bang. L'imaginaire compensant l'immobilité du personnage (Fidèle Rossinante), il contribue aussi à l'œuvre picturale. Mais cette représentation toujours morcelée du corps est un leurre de la reconstruction.

Si l'on s'approche du centre du tableau, on se trouve devant une toile immense, qui est l'aboutissement de toutes les précédentes : elle a rassemblé les membres dispersés et leur a donné un corps total, triomphant. Aux pieds de la toile immense, il y a un homme assis que les autres cachent, un accroc statique dans la polyphonie des mouvements, une chose sur une chaise qui pourrait être moi. Pourtant, je ne suis pas cette chaise. Je suis debout dans la toile immense, j'ai la tête de Maggie sur le torse impeccablement pur de Julius Einborne, j'ai le sexe de Mortimer qui ne faiblit jamais, les mains noueuses de Julienne et les bras de Pauline, j'ai les jambes puissantes de Laurel. Je regarde vers la fenêtre où quelqu'un qu'on ne voit pas a disparu, et tout à coup je me détache de la toile, par-dessus les verres, les rires, les corps qui remuent et les choses qui ne bougent pas, je me mets à courir, sur mes jambes rouges invulnérables je cours pour échapper à ceux qui m'aiment, je cours je cours (H-237-238).

La « disparition » de Lady et la fuite dans l'imaginaire compensent le morcellement et l'immobilité et procèdent à la réunification toujours imaginaire des parties corporelles élues par la figure du peintre. Les toiles ici réunies en un seul tableau

composent le corps idéal de Max qui réalise fantasmatiquement son désir dans une course sans fin pour tenter d'en finir avec la mendicité corporelle. Ce corps d'Osiris mutilé est sinon anthropomorphe, du moins androgyne : le haut du corps comprend des parties corporelles essentiellement féminines dont les bras de Pauline, les mains de Julienne et le torse de Julius Einhor(m)e – actant de la mobilité mais aussi de l'exclusion tellement il est gros – vaste et large, et avec si « peu de poils » (H-148), nous pouvons l'imaginer avec un semblant de poitrine, imitation des seins d'une femme ; le bas du corps comprenant les jambes et le sexe masculin est emprunté aux corps de Laurel et de Mortimer. N'est-ce pas là le prototype même de l'androgyne, mythe du corps idéal et de la parfaite complétude ?

Sujet désirant, corps réel et corps social

Comme Max le dit lui-même, il fait souvent preuve de méchanceté envers Mortimer alias Purple, le responsable de l'accident et de l'état actuel du peintre.

Parfois, je n'exige de lui que des brouilles, fixer la toile sur des cadres, suspendre ou décrocher des tableaux, nettoyer mes pinceaux. Parfois, il faut corser les requêtes pour qu'elles atteignent cet exact ampérage d'humiliation qui lui permet de survivre jusqu'au lendemain. Laver mes urinoirs portatifs. Poser les fenêtres doubles au prix d'acrobaties suicidaires – et aussitôt après les

enlever, à cause d'un changement d'humeur ou de température.

Parfois, je refuse péremptoirement son aide, même s'il insiste en rugissant. Mais c'est là une cruauté perverse dont je n'abuse pas (H-26).

La culpabilité de Mortimer est mortifère... Il est prêt à tout pour Max : « — Tes désirs sont des ordres [...] » (H-229). Afin de ne plus « être livré en pâture pendant qu[e Max se] concentre sur [son] travail » (H-60), Mortimer confectionne une toile afin de bloquer cette fenêtre qui donne directement sur l'appartement de Lady : « Il travaille sans s'en douter à éteindre les derniers soubresauts de Lady dans [la] mémoire » (H-61) de Max allant jusqu'à « peindre sur la toile une sorte d'hyène aux dents phosphorescentes qui vit dans la pénombre » (H-68). Désormais, l'animal ayant causé l'accident et la paralysie de Max se retrouve entre le peintre et Lady, rappelant ainsi tout ce qui les sépare dans le *hic et nunc*. La fenêtre ne sera désignée d'ailleurs bientôt que par ce qui la recouvre (H-113, 129, 132) : la hyène, l'animal que Mortimer tente sans cesse de saisir.

« J'ai [...] les yeux perçants » (H-15), affirme Max. La petite veine de Mortimer trahit ses sentiments pour Maggie. Max le voit figé, « frappé par la foudre » (H-59) en apercevant Maggie et il révèle ainsi ses pensées : « Je sais ce qu'il a. Il a l'amour cancérigène, il a la fièvre paniquante de l'amour » (H-59). Il n'ignore pas que Maggie, battue par son amant, est amoureuse de Mortimer. Mais pour ce

dernier l'histoire d'amour entre Maggie et lui n'est qu'une « histoire de cul » (H-61). Sachant que Maggie se retrouve souvent chez Max pour y coucher, Mortimer a déjà demandé à Max s'il aimait Maggie, mais sa réponse, négative, ne vient que beaucoup plus tard. Max exige de Mortimer qu'il en soit amoureux. Comme par le passé avec Lady que se partageaient Max et Mortimer, maintenant c'est Maggie qu'ils se partagent. Après cet « incident intensément épidermique » entre Maggie et Max, Mortimer avoue qu'il n'avait « pas pensé à [lui] offrir avant » (H-161). Il lui demande : « — Tu veux que je... qu'elle... tu veux qu'on... se la partage?... » (H-163). Max répond par la méchanceté devant « Mortimer, qui marche sur les débris de son propre cœur en s'excusant de laisser des traces rouges derrière lui [...] » (H-161). Cette deuxième triade, les trois « M », répète sans aucun doute celle d'avant le Big Bang. « Trois. C'est un chiffre maudit [...] » (H-152), comme le remarque Lady.

Max désigne bel et bien Mortimer comme le responsable de son morcellement, mais Mortimer demeure celui qui en porte les stigmates, « lui qui traîne mes vertèbres cassées comme un boulet, lui plus mutilé que je ne le serai jamais » (H-233), dit Max. Il le somme de ne jamais plus revenir, mais Mortimer mortifère, rongé par la culpabilité, refuse, prêt à se suicider sur place à la demande de Max : « [...] il est dans la cuisine avant que je le réalise, le couteau brille dans sa main droite, le sang coule de son poignet gauche [...] » (H-232). Le réel du

trauma de la figure de Mortimer est contenu dans cette bête qu'il pourchasse continuellement : « Même après quand nous sommes tout luisants de chaleur [...] il [Mortimer] ne ferme pas les yeux [...]. La nuit quand je me réveille je le vois qui regarde devant lui quelque chose on dirait de terrible [...] » (H-88), dit Maggie. Durant une interview à la télévision, l'animateur demande à Mortimer « — Pourquoi des animaux ? » (H-90), question à laquelle ce dernier ne répond pas vraiment. En réalité, cette « récurrence intéressante » est en effet « symptomatique d'une obsession très affirmée chez » (H-90) Mortimer, celle de saisir cet animal, cause du morcellement de Max, pour le détruire, comme il voudrait le faire avec ses sculptures : « Je sais ce que je vais faire, je vais empiler tout ce fatras de monstres et y foutre le feu [...] » (H-24). Mais Mortimer ne cesse pas de ne pas représenter le réel du trauma, voulant, lui, détruire la bête. Bientôt, il décide de sculpter de la matière morte, « la quintessence du périssable ». Il fabrique des sculptures faites en steaks, « du matériau qui bouge, qui change de couleur » (H-165), qui représente très bien la compulsion de répétition et la pulsion de mort de Mortimer, toujours de noir vêtu, Mort-timer, peut-être la mort du chronomètre, la mort du temps, à ce moment fatidique de l'accident où il tentait d'éviter l'animal responsable du morcellement de Max. Mortimer s'avère incapable de peindre des êtres humains. « Si j'étais assez pur et innocent et imbécile pour triper sur les

êtres humains comme tu le fais, je travaillerais vingt heures par jour au lieu de perdre les nuits à dormir comme toi » (H-166), dit-il à Max. Le réel revient toujours à la même place. Pour Mortimer, le réel du trauma, c'est cette bête qu'il représente sans cesse, pour tenter de la tuer :

Quand j'ai les deux mains dans le sang, dans la viande des bêtes que je suis en train de sculpter comme un malade, je pense à elle, toujours, je pense à l'animal qui était là en face du camion, je sais que c'était elle, déguisée en animal, en plein milieu de la route pour nous empêcher de la poursuivre. Je vais finir par lui faire la peau, si je peux le saisir, le sculpter en face de moi, ce christ d'animal-là, en viande, en fer, en papier mâché, en hologramme, en n'importe quoi, je vais lui régler son cas, il ne reviendra plus jamais la nuit dans mes cauchemars (H-234).

Mais cette représentation est un leurre. Comme Max, Mortimer use de l'imaginaire, de la création, reproduisant le trauma, encore et encore. Il cite également Lady comme responsable de l'accident et la fusion de Lady avec l'animal a le même résultat : il naît un désir de mort envers cet animal pour en finir avec le trauma ; mais sans symbolisation du trauma, en dehors du symbolique, la compulsion de répétition entre en jeu. « Ne sentiras-tu donc jamais que c'est fini, que tout glisse vers la sortie, même la culpabilité dévorante ? » (H-234), demande Max à Mortimer. Et pour prendre Mortimer, son sexe et sa mobilité, la figure du peintre vole imaginairement l'âme de son « exécré

Purple », son « plus que frère » en une tentative de mise en images définitive du trauma qui échappe toujours au discours et à la mise en mots.

Pour Anne-Marie Picard, le sujet désirant handicapé est le sujet constamment menacé par le morcellement. Le corps réel correspond au corps immobilisé. Quant au corps social, il est la masse corporelle vue, objet passivé de l'autre. Max décrit ainsi son corps :

Nous sommes plusieurs corps étendus sur le côté, ici, une manière de Trinité familiale qui joue du coude dans l'exiguïté de ma demeure. Il y a le corps mort, qu'il faut langer et bichonner comme un marmot irresponsable ; il y a le corps actif, sur qui a injustement dégringolé la totalité des besoins depuis que le premier fait le bellâtre-au-bois-dormant ; il y a le corps interne, l'inflexible état-major qui contrôle la situation et émet des diktats sans tolérer de questions ou de minuterie. La nuit, toutes les deux heures, le corps interne réveille le corps actif et lui intime l'ordre de tourner de côté le corps mort. C'est là une routine essentielle à la circulation des liquides et au bon fonctionnement de la quincaillerie. Nous obéissons à notre propre commandement, groggy et vaguement bougonneux, puis nous nous rendons jusqu'à la prochaine semonce. Nous sommes de dociles fantassins dévoués à notre cause (H-43-44).

Puis je nous tourne sur le côté, tous mes corps devenus boulets de galérien [...] (H-69).

Le sujet désirant est toujours morcelé, par le trauma lui-même ou par l'amour du « bel animal triple que nous étions » (H-142), mais qu'ils ne sont plus, Lady, Purple et Max. Pour ce dernier, il « serait si facile de ne plus pouvoir se passer de cette osmose, si facile de refuser d'être toujours tout seul dans son corps » (H-136). Imaginairement, il n'a jamais été seul dans son corps. Alors qu'il est handicapé et impuissant, il parle de ses trois corps, se désignant en « nous », se nommant également ainsi lui-même assis sur Rossinante. Le corps mort, le corps actif et le corps interne sont les composantes du corps réel, immobile, celui où s'est inscrit le réel du trauma. Le corps imaginaire, nous l'avons vu, se construit illusoirement durant le récit tandis que les descriptions témoignent du découpage corporel tant textuel que pictural : c'est le corps du sujet désirant, le corps entier retrouvé et reconstruit fantasmatiquement.

La figure du peintre passe par Mortimer alias Purple pour satisfaire son désir sexuel. Autre figure de l'altérité, Mortimer constitue « l'image de [Max] comme complétude mais aussi comme être sexué [...] » (Picard, 1994 : 252). Quant au mécène Julius Einhorne, il avouera au peintre sa vraie fonction :

— *Toutes les fois que j'ai acheté des tableaux, ce n'était pas avec mon argent, c'était l'argent de votre ami, le grand jack tout en noir, il me donne de l'argent pour vous et pour le loyer et me dit d'acheter et de payer des viandes et de ne pas dire que c'est lui* (H-193).

Ce n'est donc que beaucoup plus tard que Max comprend jusqu'où la culpabilité de Mortimer peut aller. Il lui dit :

Tant qu'à faire, tu m'achèteras ces toiles avant de partir, tu as bien acheté les autres qui doivent pourrir dans quelque recoin puant de ton atelier, tu m'as bien eu avec ce pauvre Julius que je prenais pour un mécène, tu m'as eu, Mortimer, mais tu ne m'auras plus jamais (H-230).

Le symbolique représenté par l'argent est à peine esquissé. S'il commençait à se dessiner, il devient barré. Il n'y a presque pas de rapport social.

Pour la figure du peintre Max, le corps réel parle dans l'immobilité. Le corps est re-présenté dans la peinture ; il s'agit d'une non-écriture du corps dans un discours symbolique. C'est un combat entre le corps et sa lettre : entre

d'une part la matérialité du corps (toujours) mourant, le désir du corps vivant, sexué, et d'autre part, l'arbitraire du signifiant qui ne renvoie qu'à son semblable, autre signifiant et qui, par convention, peut être utilisé par tous et n'appartient donc à personne (Picard, 1994 : 253).

D'où la difficulté pour un handicapé d'accéder à l'ordre symbolique en un corps social reconnu et valorisé.

La répétition du trauma, hésitante car le lecteur ne l'apprend que par bribes, s'avère nécessaire. Là « où le moi s'est perdu de vue, [la] scène primitive [est] reconstituée pour re-mettre le Tout à sa place, le Tout du corps » (Picard, 1994 : 261). Mais en

dehors du symbolique, le Tout ne se remplaçant que sur la toile, la douleur du trauma revient sans cesse. Ce que Max cherche à éviter fantasmatiquement avec la réunification imaginaire de tous ses corps, c'est la marque du temps et « l'inexorabilité en fuyant au devant, dans un au-delà potentiel, désormais barré » (Picard, 1994 : 262). Il court dans sa tête pour fuir le Tout corporel impossible à reconstruire, ce Tout que tous les autres possèdent. Sujet désirant souffrant, le corps réel immobilisé, le corps social toujours exclu, le « je » tente de se dire dans le langage de la création, en volant le corps de l'autre.

L'étude des descriptions a permis de démontrer le découpage textuel et lexical du corps, aussi découpage pictural, par le focalisateur. Ce découpage, témoin du morcellement de Max, s'applique aux personnages vus et représentés. La théorie de Mieke Bal a contribué à l'analyse du focalisé qui relève essentiellement de la position de l'« assise permanente », de l'exclusion ; le perceptible subit à son tour le morcellement dans un rapport du morcelé au morcelable. L'autre toujours morcelé devient à son tour victime imaginaire du Big Bang inscrit dans le corps du personnage du peintre.

Manifeste non seulement chez le peintre mais aussi chez le sculpteur, la compulsion de répétition pousse ces artistes à re-présenter le réel du trauma, soit l'impossible capture de l'animal responsable du renversement du camion pour Mortimer et la réunification imaginaire des parties corporelles

pour Max, sans oublier la mobilité imaginaire. Le refus de la remémorisation du trauma dont la mise en mots s'avère difficile expliquerait peut-être ce changement de nom de Purple en Mortimer et de Long Man en Max (pour Maximilien). Quoi qu'il en soit, l'advenue de l'handicapé dans l'ordre du symbolique semble difficile. Avec sa « culpabilité dévorante », Mortimer contribue à la « stagnation » de Max dans l'ordre imaginaire, en brisant les échanges d'argent (d'ordre symbolique) contre les œuvres maximiliennes, en faisant de Julius un faux mécène.

En outre, l'éparpillement du corps va plus loin encore, jusque dans l'ordre symbolique. La « non-toile » de Max (le portrait de l'homme invisible), Laurel l'a offerte à Lady. C'est en voulant montrer à quel genre d'art Lady s'intéresse qu'elle exhibe de sa fenêtre, devant Max, le portrait de ce que le peintre reconnaît comme sa « non-toile », la représentation en miroir de son manque à être. La criminelle du *hit-and-run* récidive. Cette « éparpil-leuse de chromosomes » est la mère biologique de Laurel dont Max serait – ou du moins pourrait être – le père. Lady est un ancien membre du triple sexe de l'« animal » Purple-Lady-Max. Les trios du présent (de Max) Mortimer-Maggie-Max et Laurel-Lady-Max re-présentent sans doute les mêmes triades impossibles du passé... Voilà sûrement pourquoi le peintre comme sujet désirant est toujours morcelé en ces trois corps : Laurel lui rappelant son immobilité, Maggie, l'objet désormais inaccessible

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

de son désir et Mortimer, ce qu'il possédait et qu'il n'a plus. En effet, cet Osiris mutilé portera toujours ce trou, cette castration comme réel du trauma inscrit sur le corps : le pénis manquant.

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, Mieke (1977), *Narratologie*, Paris, Klincksiek.
- BENVENISTE, Émile (1966 et 1974), *Problèmes de linguistique générale* (t. I, II), Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse, Sciences de l'homme ».)
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- DOLTO, Françoise (1984), *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points/Essais ».)
- DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan*, t. I : *L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël (Coll. « L'espace analytique ».)
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette. (Coll. « Classiques ».)
- HÉBERT, Pierre (1983), « Postérité de *Figures III* », *Recherches sémiotiques*, vol. 3, n° 3, p. 309-331.
- KAUFMANN, Pierre (dir.) (1993), *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas.

LITTÉRATURE ET EFFETS D'INCONSCIENT

- LACAN, Jacques (1973), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre XI*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Champ freudien ».)
- LACAN, Jacques (1975), *Les écrits techniques de Freud. Le Séminaire. Livre I*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Champ freudien ».)
- LACAN, Jacques (1994), *La relation d'objet. Le Séminaire, Livre IV*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Champ freudien ».)
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. PONTALIS [1967] (11^e édition, 1992), dans Daniel LAGACHE (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LEMIEUX, Raymond (1987), « Le corps handicapé », dans *Groupe et sexe 1*, Québec, GIFRIC.
- PICARD, Anne-Marie (1994), « L'Autre à Tu-tête : la lettre de *L'immobile* », *Voix et images*, vol. XIX, n^o 2 (56), p. 250-267.
- PROULX, Monique (1993), *Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal/Seuil.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| <i>Avant-propos. « Littérature et désir de savoir »</i> Christiane Kègle | 7 |
| <i>Jouissance et interdit : la chose d'Armance</i> Sandra Gonthier | 17 |
| <i>Le narcissisme de mort</i> <i>dans « Abdications » d'Émil Michel Cioran</i> Valérie St-Martin | 45 |
| <i>La dialectique des identifications</i> <i>dans L'invention de la mort d'Hubert Aquin</i> Mylène Tremblay | 83 |
| <i>Le bal masqué chez les honnêtes gens</i> André Lambert | 125 |
| <i>L'impossible retrouvaille de la chose</i> <i>dans Hiroshima mon amour</i> <i>de Marguerite Duras</i> Steven Morin | 159 |
| <i>Solitude et altérité</i> <i>dans Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> <i>de Michel Tournier</i> Valérie Lauriault | 207 |

- L'angoissante rencontre de l'autre du miroir
dans La vagabonde de Colette*
Brigitte Lessard 231
- Découpages textuels et corporels.
Étude narrative et psychanalytique
de Homme invisible à la fenêtre
de Monique Proulx*
Nadia Tangorra 257

Déjà publiés

- | | |
|---|--|
| <i>Jacques Blais (dir.)</i> | Analyse génétique d'un épisode de <i>Manaud maître-draveur</i> . La mort de Joson |
| <i>Jacques Blais (dir.)</i> | Le dossier épistolaire de <i>Maud maître-draveur</i> (1937-1938) |
| <i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur</i> | Louis Fréchette épistolier |
| <i>Lucie Bourassa Manon Brunet et al.</i> | La discoursivité Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au XIX ^e siècle |
| <i>Maurice Émond (dir.)</i> | Les voies du fantastique québécois |
| <i>Christiane Kêgle (dir.)</i> | Littérature et effets d'inconscient |
| <i>Louise Milot et François Dumont (dir.)</i> | Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise |
| <i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i> | Nouvelles tendances en théorie des genres |

Révision du manuscrit : Jocelyne Côté
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
289, boulevard Désaulniers, Saint-Lambert (Qc), J4P 1M8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 1998
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 1998
Bibliothèque nationale du Québec

*Sandra Gonthier, Christiane Kègle,
André Lambert, Valérie Lauriault,
Brigitte Lessard, Steven Morin,
Valérie St-Martin, Nadia Tangorra,
Mylène Tremblay*

COLLECTION « SÉMINAIRES »
No 9

ISBN 2-89518-007-5



9 782895 180074