



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

V

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, S.R.C. 1970, c. C-30.

Topologie du roman.
(Hubert Aquin, Réjean Ducharme)

par
Elaine Cliche
Département des Lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph. D.
Ottawa 1988

Elaine Cliche, Ottawa, Canada, 1988

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-46738-X



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à monsieur Jean-Louis Major qui a été un lecteur toujours très attentif et dont les remarques critiques m'ont été extrêmement précieuses. Je veux en particulier le remercier pour la confiance et le support qu'il m'a accordés tout au long de ce travail, en encourageant constamment l'affirmation d'un style et d'une écriture. Bref, je le remercie d'avoir contribué à donner à cette thèse le ton qu'elle cherchait.

Je remercie grandement Ginette Duclos à qui revient tout le mérite de la présentation.

Cette thèse a été réalisée grâce à une subvention du Conseil de Recherches en sciences humaines du Canada.

Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté
peut-être une constellation.

(Mallarmé)

Abréviations des œuvres du corpus

Hubert Aquin

- A L'Antiphonaire, CLF, 1969
BE Blocs erratiques, Quinze, 10/10, 1982
NN Neige noire, La Presse, 1974
Ob "Obombre", Liberté, vol. 23, no. 3, mai-juin 1981
PE Prochain épisode, CLF, 1965
PF Point de fuite, CLF, 1971
R "Les Rédempteurs", Écrits du Canada français, no. 5, 1959
TM Trou de mémoire, CLF, 1968

Réjean Ducharme

- AA L'Avalée des avalés, Gallimard, "Folio", 1966
E Les Enfantsômes, Gallimard, 1976
FCC La Fille de Christophe Colomb, Gallimard, 1969
HF L'Hiver de force, Gallimard, 1973
NV Le Nez qui voque, Gallimard, 1967
O L'Océantume, Gallimard, 1968

Hors-place

Et si parler de littérature était après tout une façon de la tenir à l'écart? une façon de parler d'autre chose, toujours et inmanquablement? Non pas qu'il soit impossible d'en parler, on ne fait au contraire que cela, mais parce que "dire le vrai" sur quelque chose — et une thèse est-elle autre chose que la mise en scène d'un dire vrai? — revient précisément à différer la vérité qui, elle, se joue toujours ailleurs, quelque part dans le rapport d'une voix à ce qu'elle "ne cesse pas de ne pas dire". En ce sens, la part de vérité ne reviendra jamais qu'à la littérature elle-même, comme sa part maudite. La théorie, elle, "ne cesse pas de s'écrire". C'est d'ailleurs en cela qu'elle est nécessaire. Mais il arrive qu'elle s'interroge sur son objet et qu'elle se trouve justifiée, soudain, d'en questionner l'objectalité, jusqu'à le vouer à la disparition. À ce moment précis, la théorie devient topologie. Disons qu'elle change de lieu.

Reprenons. Quelle est la place de la littérature dans la langue que je suis en train de parler? Ou encore: quelle est la place de la littérature dans une écriture en train de forcer la langue à changer de langue? La littérature est hors-place. Non pas hors de la langue, mais à cette place où la langue sort d'elle-même. D'où ses effets de vérité. D'où sa logique d'exception. D'où la nécessité, enfin, de la topologie qui prend en compte ces effets. La topologie se présente comme la logique de la place et du déplacement, l'analyse du parcours d'un objet qui ne se donne plus alors que dans sa fuite souveraine.

Résumons. La topologie du roman s'offre, délibérément, comme le dernier risque de l'universitaire.

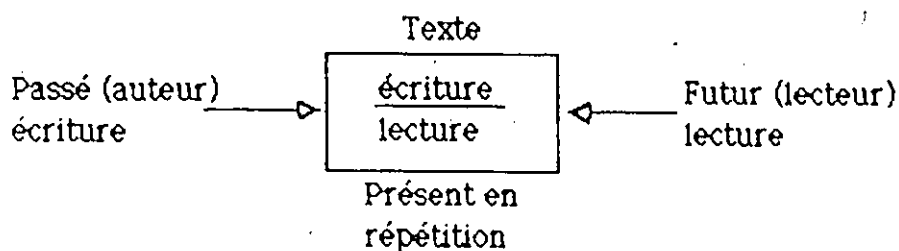
LIMINAIRE: Roman, lien social, topologie

Le roman dit dans sa propre langue un désir. Plus radicalement, il est l'affirmation d'un désir de la langue. Il semble que ce soit là, dans cette affirmation, qu'il faille reprendre la problématique du roman. Là, c'est-à-dire dans sa façon de traiter la langue, d'y reconnaître l'Autre dont il cherche à entendre l'appel. C'est donc du roman en tant que *sujet du désir de l'Autre* (avec la double implication qui s'y entend) qu'il s'agit de repartir, de ce lieu où la théorie du roman, lorsqu'elle fait du roman son *objet*, s'interrompt.

De quel lieu s'agit-il? De celui où la langue n'apparaît plus sous l'aspect d'une voie de circulation, là où la signification qu'elle ne cesse pourtant de constituer devient "sujette" à des effets singuliers. Comme si, plutôt que de s'écrire depuis un foyer d'énonciation vers un foyer de réception, la langue du roman se préoccupait de déployer ce pourquoi il y a de l'écrit. Comme si elle entreprenait de se jouer de ce qui cause cet écrit, en s'écartant radicalement du foyer qui l'énonce. Plus simplement, il s'agit de rendre au roman sa place, qui n'est pas celle d'un objet entre deux instances de discours (malgré qu'il puisse aussi s'y tenir), mais bien celle qui le constitue au champ de la lecture. Je pars donc de ce qui me semble être l'oubli fondateur des discours sur le roman, à savoir que le roman est le désir de la langue en tant que désir de lecture. De quelle lecture? Toute la question est là, de penser d'où le roman s'écrit et de

supposer ce "où", non plus dans l'écriture qui ramène inmanquablement au *qui* écrit — et que l'on s'empresse d'identifier au narrateur, à l'auteur, à l'écrivain, quand ce n'est pas à la société elle-même ou à l'idéologie qui la parle — mais dans la lecture. La lecture, si elle renvoie à un *qui* lit, oblige à replacer ce "qui" dans l'écriture, faute de quoi la question restera non avenue.

D'où s'écrit le roman? À se formuler ainsi, la question se déporte de l'objet à la place qu'il occupe, faisant du lieu l'élément essentiel de la fonction de l'écrit. De plus, la problématique du désir et du sujet implique que soit prise en compte l'altérité, à la fois dans sa relativité interlocutoire qui place l'énonciation dans son adresse à l'autre — au semblable — et dans sa radicalité qui fait de l'Autre l'hétérogénéité inassimilable, la différence en tant que différenciation. Penser le roman comme sujet ne peut alors se faire qu'en replaçant l'écrit dans son rapport à l'altérité, c'est-à-dire en reconnaissant sa logique comme étant celle d'une écriture-lecture dont la répétition constitue le statut fondamental. Cette logique introduit d'emblée une temporalité particulière, en ce qu'elle instaure un devenir écriture dans la lecture. On peut dès lors recourir à l'évidence que, du point de vue de l'écrit, l'écriture ne peut se concevoir que dans une antériorité "en procès" dans la lecture, elle-même concevable en tant qu'elle est postérieure à l'écrit. La lecture actualise par conséquent une répétition de l'antériorité dans la postériorité selon une simultanéité logique. Tout texte fonctionne selon un double procès dont la successivité est annulée par l'acte même de la lecture.



Tout texte peut donc être envisagé depuis la temporalité particulière d'un présent en répétition. Ce temps qu'offre à l'évidence toute expérience de lecture a pourtant très peu retenu l'attention des analystes qui refoulent systématiquement l'altérité du lire pour ne retenir que le dit du texte, le discours ou la référence qui l'occupe. Il importe à présent de constater que l'altérité oubliée, lorsqu'on s'oblige à la considérer, fracture l'écrit au lieu même où il se produit. Lieu dont il sera montré qu'il n'a plus rien de référentiel.

La coupure de l'objet-texte par la lecture amène à poser un sujet d'écriture clivé, dont la maîtrise, quant à la constitution du sens et du savoir sur le texte, se trouve catégoriquement mise en cause. Par sa pratique de la répétition, l'écrit permet ainsi de formaliser la logique de tout sujet de langage en tant qu'il est un sujet clivé par une altérité incontournable: celle-là même de la langue en ce qu'elle le nomme et l'appelle depuis une extériorité originaire. L'écrit a ceci de révélateur qu'il met au jour une structure où peut se repérer le primat du langage sur le sujet qui le parle. L'écrit force à reconsidérer le sujet comme un *effet de langage* et non une cause, puisque ce qui nous parvient dans l'écrit est un dire dont le "moi" demeure secondaire, non pas inopérant ou inopportun, mais délibérément in-scriptible et assujetti à ce qui s'inscrit.

À cela s'ajoute que le roman a structure de fiction. C'est là sa définition essentielle, voire unique, pour autant que la fiction soit une structuration spécifique de l'écrit, et rien d'autre. Puisque le roman est d'abord un écrit et qu'il est livré, comme tout écrit, au clivage "subjectal" de la lecture, c'est à reprendre rapidement le parcours de la constitution du sujet de langage qu'on pourra le penser comme procès de fictionnalisation et désir de la langue.

Longtemps dans la philosophie (et encore maintenant dans certaines positions discursives), le moi a représenté la conscience individuelle et empirique dans le sujet. Quelque chose comme un invariant déterminant les conditions de possibilité de la pensée dans le temps. Moi pensant qui, dans la philosophie cartésienne et post-cartésienne, constitue le fondement de la "subjectivité" présentée dans son autonomie par rapport à la langue. De là a pu se maintenir une polarité entre sujet et objet, radicalement séparés par les paramètres de l'intériorité et de l'extériorité.

Avec Freud, l'autonomie du sujet est sapée par une étrangeté radicale qui place l'Autre, en tant qu'inconscient, dans le champ même du sujet. Dès lors, le moi n'est plus séparé de l'altérité mais s'en trouve traversé, travaillé et, du même coup, l'opposition entre intérieur et extérieur devient inopérante. L'Autre n'est ni un autre sujet, ni une autre conscience. Il est plutôt l'opérateur d'un réseau mouvant et complexe qui structure la parole de celui qui dit "je". Le passage de l'extérieur dans l'intérieur fonde toute la logique du sujet puisqu'il est le temps de la *transmission* de la langue et, avec elle, du désir. C'est en découvrant le

langage au fondement du sujet et du désir qui l'habite que Freud élabore une théorie du sujet comme "sujet de l'inconscient". Jacques Lacan le formalisera d'une façon particulièrement opératoire en constituant, à partir de l'œuvre freudienne, trois registres qui permettent de le cerner dans ses différents rapports à l'altérité. Les trois registres établis par Lacan sont dénommés réel, symbolique et imaginaire.

À partir de l'axiome freudien, posant qu'"il y a de l'Autre", Lacan refait la théorie du sujet dans la forme de ce qu'il appellera lui-même une "logique du signifiant". La constitution du sujet parlant s'effectue en deux temps selon une répétition structurante. Dès sa naissance — et même avant, du fait qu'on lui suppose déjà un nom — l'enfant est plongé dans le champ de la langue et doit exprimer ses besoins dans une demande adressée à autrui. La demande, dont tout son corps prend acte, rencontre inéluctablement *du* langage lui indiquant déjà la voie par où il aura à passer. Rencontre qui imprime sur son corps le corps même de l'Autre* en ce qu'il répond à la demande.

Le moi est avant tout (à l'origine) un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface.¹

Le corps à corps avec l'Autre est pourtant rendu complexe, voire problématique, du fait que cet Autre parle et qu'ainsi, en plus des soins

* La majuscule marque la différenciation irréductible d'où l'être devient signifiant. C'est ici l'Autre primordial.

¹ - S. Freud, "Le Moi et le ça", Essais de psychanalyse, Payot, 1981, p. 238.

qu'il prodigue à l'enfant, il profère de son lieu une demande. Demande d'amour qui revient à l'enfant sous la forme d'une question. C'est parce que "quelque chose" reste en deça ou au-delà de ce qui s'énonce au champ de l'Autre que surgit un manque où l'enfant s'érige en question: "Que veut l'Autre? Que me veut-il?"¹ De là se constitue l'aliénation imaginaire par laquelle l'enfant conjoint le champ des signifiants à la vision de l'Autre, et dans laquelle il se prend lui-même pour le signifiant manquant. Cette relation duelle est *imaginaire* en ce qu'elle suppose le comblement du manque dans l'Autre et qu'elle se joue tout entière dans les objets de la pulsion que sont le sein, l'excrément, le regard et la voix.

Dans ce premier temps du sujet, non encore marqué par la reconnaissance du symbolique de la langue, s'opère l'évanouissement de l'être total et indifférencié qui se trouve remplacé par le un (premier "moi") du sens qu'il prend pour l'autre. Moment où l'enfant est entièrement pris par être dans la langue, au point de suturer les manques que creusent la parole de l'Autre selon un pulsionnel qui s'organise suivant l'alternative: avaler-être avalé, expulser-être expulsé, voir-être vu, entendre-être entendu. Ce qu'il importe de souligner, c'est que la chute de l'être dans le un n'est "originnaire" qu'à se répéter, qu'à se rejouer dans l'Autre, revenant à l'enfant comme le signifiant — la réminiscence — de son propre effacement.

¹ - Question dont le corps de l'enfant est la formulation et qui pourrait s'entendre ainsi: "Que veux-tu de moi? Que je le sache enfin, que je sache ce que je suis *pour* toi". Voir Philippe Julien, Le Retour à Freud de Jacques Lacan, Paris, Erès, "Littoral", 1985, p. 121.

La répétition au champ de l'Autre de l'effraction qui a inauguré la relation imaginaire, est signifiée à l'enfant comme son propre manque, sa propre effraction vécue antérieurement mais non marquée pour lui. Le second temps de la naissance du sujet est en vérité le premier, puisqu'il est celui où l'enfant est forcé de reconnaître le manque dans ce qu'il a d'incomblable. Le manque est radicalisé du fait que l'enfant s'y est déjà érigé au moment où il le rencontre à nouveau sous la forme d'un détournement — du regard, de la voix — vers un tiers-lieu d'où il est, lui, expulsé. Un silence, un cri, un mot ou une question fait tout à coup dans la langue de l'Autre comme un trou qui "ne cesse pas de ne pas dire"¹ ce qui pourrait le combler. Un tel irreprésentable est ressenti chez l'enfant comme le manque à dire, le manque à combler, une pure extériorité qui dit NON à la plénitude du sujet².

En reconnaissant la béance insurable de l'Autre, l'enfant se remémore sa propre effraction non encore marquée, intériorisant le désir de l'Autre — en tant que demande incomblable et détournée de lui — comme le trait de son propre désir. En d'autres termes, les objets de la pulsion (sein, excréments, voix, regard) se détachent de l'imaginaire corporel et sont replacés dans l'ordre symbolique comme objets impossibles et par là même, causes du désir.

¹ - Le "ne cesse pas de ne pas" que j'emprunte à Lacan désigne la fonction de l'impossible, en tant que fonction logique (*Séminaire, Livre XX*, Paris, Seuil, 1975, p. 55).

² - Freud appelait cette structuration le complexe d'Œdipe. On peut l'appeler simplement castration ou coupure. Le grand Autre advient donc à la fois comme violence d'arrachement et objet "perdu" de la plénitude fantasmée.

L'ordre symbolique est reconnu lorsque l'imaginaire est fracturé d'un tiers-lieu qui le rend à son incomplétude. On peut dès lors définir le désir par le trait qui se marque d'une effraction où l'extériorité radicale est *transmise*, c'est-à-dire intériorisée en tant que coupure qui nomme le sujet. Le désir se distingue du besoin à ce moment précis où la "particularité de la satisfaction est abolie et reparaît au-delà de la demande"¹ en conservant la structure que recèle l'inconditionné de la demande d'amour. Passage de l'imaginaire au symbolique qui constitue l'entrée du sujet dans le champ de la langue en tant qu'il en est l'effet. Moment de la séparation symbolique qui fait l'origine du sujet non pas une mais double².

L'être est donc régi par la loi du désir dans l'unique mesure et dans le temps même où il devient sujet, c'est-à-dire non plus origine absolue du sens (sujet de la phénoménologie) mais "assujéti au signifiant". Le signifiant "unaire"³ est cette coupure aussitôt refermée, le temps où tout objet est transmué en preuve d'amour, révélant le manque réel d'objet à l'origine du désir et relançant infiniment celui-ci dans un mouvement métonymique barré à toute saturation. En répondant à la demande du nourrisson, l'Autre va bien au-delà de la simple satisfaction du besoin. Il manifeste son consentement et par là même, sa propre demande d'amour.

1- Jacques Lacan "La Signification du phallus", Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 691.

2- Voir la dialectique de l'aliénation et de la séparation formulée par Lacan dans Le Séminaire, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 185-221.

3- Lacan traduit ainsi l'expression de Freud "einen einzigen zug", "un seul trait" qui désigne l'inscription, le marquage du manque par sa répétition. Trait qui en est à la fois la reconnaissance et l'obturation signifiante.

C'est ainsi qu'il laisse, en plus de l'objet de satisfaction, la trace de son propre désir.

Le surgissement répété du manque dans l'Autre et la forme qu'il prend constituent la "scène originaire" du sujet, son arrachement à une plénitude qui n'existera au passé qu'après-coup. L'objet imaginaire du désir est ainsi perdu depuis toujours puisque, lorsqu'il y était — comme présence absolue du maternel — aucun sujet n'était là pour en jouir. Un sujet se constitue de la *négarion* de cette plénitude. Et c'est là que s'inscrit l'interdit de l'inceste en tant que fonction logique, avant même de revenir, comme tel ou transposé, dans le code social. Ainsi, l'objet particulier du besoin (nourriture, etc.) creuse sur le corps, du lieu de l'Autre, la trace ou la lettre du désir.

Le désir n'est ni l'appétit de satisfaction, ni la demande d'amour, mais la différence qui résulte de la soustraction du premier à la seconde.¹

Ce qui *cause* le désir est donc cet "objet" irrepérable parce qu'il manque à sa place et n'esquisse son bord qu'en tant que reste, déchet de tout objet. L'objet-cause est ce rien qui creuse tout objet, s'en détache et se signale en restant insaisissable et donc impossible à donner. Il est le don lui-même. Freud le désignait, venant de l'Autre, comme le don de ce qu'il n'a pas et qui est don de la castration. L'Inconscient est structuré de ce "barrage" de la cause. En ce sens, il n'est pas un ensemble de signifiés refoulés mais un réseau de signifiants polarisés autour d'un *sau*

¹ - Jacques Lacan, *Écrits*, p. 691.

signifiant primordial. Le signifiant lacanien est alors le représentant non d'un représenté mais d'un sujet pour un autre signifiant, refoulé depuis toujours et à jamais absent, puisqu'il est la première effraction non marquée qui ouvre la relation imaginaire et pulsionnelle du sujet à l'Autre.

Le signifiant primordial du désir vient à la place de la béance pour y représenter le sujet. Le signifiant unaire est ce trait fondamental de l'être, son nom, sa néantisation telle que, reconnue dans l'Autre, elle lui revient comme l'irreprésentable qui l'appelle au langage. La logique de l'inconscient oblige à reconnaître qu'il n'y a pas d'origine mais le trait d'une impossible origine comme trait de la répétition.

Le sujet naît en retrouvant l'évanouissement de son être, il apparaît en accédant à sa propre disparition dans et pour l'Autre. Un sujet advient dans la coupure entre deux signifiants dont l'un manque à sa place et enclenche le déroulement d'une chaîne substitutive de signifiants. Ces signifiants ne sont pas linguistiques, bien qu'ils se constituent dans la langue. Ils sont à entendre depuis la place qu'ils occupent dans la chaîne et non dans leurs sens littéraux. La lettre y fait bord à ce qu'elle représente, la signification borde la signifiante qui est la forme de la répétition originaire, la configuration qu'a prise le trait du désir pour un sujet. Désir de l'Autre qui l'appelle par son nom.

L'inconscient est l'effet de langage — effet de sujet — par lequel se transmet la coupure qu'est la castration. Et c'est à cette faille irrecevable en ce qu'elle inter-dit la jouissance, que le sujet se re-connaît et accède au signifiant de son désir. La transmission d'un signifiant qui

fonctionne comme interdiction de jouissance est justement ce qui la permet, dans la mesure où c'est le "battement" lui-même de l'ouverture-fermeture du trait, jouant l'apparition-disparition du sujet, qui sera reçu comme jouissance. Le paradoxe, c'est qu'un sujet ne jouisse qu'en s'évanouissant comme sujet.

Ce long détour par la constitution du sujet de l'inconscient vient finalement mettre en place une temporalité particulière. Celle de l'après-coup¹ qui se manifeste formellement dans l'écriture-lecture. La répétition donne naissance au sujet. Avant la symbolisation de l'effraction, avant le second temps, il n'y a pas de sujet de l'inconscient, il n'y a qu'un aller-retour pulsionnel du corps à corps sur lequel s'inscrivent des traces qui ne deviendront signifiantes qu'après-coup, au moment de leur répétition. Donc, pas plus de plénitude avant qu'après, sauf qu'après l'entrée de l'Autre comme manque dans le champ des pulsions, survient l'étrange impression qu'une totalité, une saturation préexistait à la coupure. Seul le redoublement de l'effraction nous force à *imaginer* que "ça tenait". Or, rien ne préexiste à ce coup qui suscite un "temps perdu".

Le sujet de l'inconscient est une pure scansion, au sens musical d'une battue entre deux temps. La scansion n'est pas, en soi, le rythme. Elle est ce qui supporte le rythme, lui permet de se constituer en tant qu'il se répète. La scansion ponctue la répétition, elle est la *nomination*,

1 - "Terme employé par Freud en relation avec sa conception de la temporalité et de la causalité psychiques: des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré de développement. Elles peuvent alors se voir conféré en même temps qu'un nouveau sens, une efficacité psychique." (J. Laplanche et J. B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1978). Cette définition élémentaire connaîtra ici plusieurs développements.

au sujet, de son désir. Désir qu'il re-connaît comme sa première mort¹. Le sujet surgit là où sa mort (en tant qu'être plein) était, et où il aura pour toujours à advenir. La répétition fait advenir l'imparfait au futur et fait de toute énonciation le dire de ce trait du désir.

L'écriture-lecture a pour fonction de rejouer ce naître (n'être) du sujet, le déportant dans une singularité qui n'est pas l'identité mais le temps de la scansion, la nomination de rien sinon du Nom en tant qu'il est le signifiant du désir². On retrouve ici le sens de la formule freudienne "Wo es war soll Ich werden" (Là où c'était je dois advenir). La répétition originaire fait apparaître le "là où c'était" depuis le devenir-je du sujet, et marque ainsi la castration comme une coupure à double bord, au bord clivé par l'après-coup. Coupure paradoxale qui demeure formellement impossible, radicalement inscriptible dans l'espace géométrique euclidien. En cela, elle est ~~réelle~~. Le réel ne se définit que de cet impossible à écrire³.

Les trois registres du réel, de l'imaginaire et du symbolique permettent d'entrevoir trois rapports à l'Autre qui sont en fait trois positions dans la langue, que révèle la naissance du sujet comme sujet de désir. Ainsi, dans l'axiome "il y a de l'Autre", il est possible d'entendre

-
- 1- Lorsque l'enfant est confronté à l'inassouvissement ou l'appel — le cri, l'absence — de l'Autre, il se souvient de^{ce} qui l'a arraché à une "plénitude" qu'il ne peut que fantasmer, puisqu'avant l'arrachement il n'y avait pas de sujet. La plénitude est sans sujet.
 - 2- La logique et le statut du Nom seront longuement développés dans les chapitres de cet essai.
 - 3- L'aphorisme "le réel c'est l'impossible" revient dans presque tous les textes de Lacan. On le trouve aussi sous d'autres formes comme dans ces phrases: "Le réel ne saurait s'inscrire que d'une impasse de la formalisation"; "Le réel (l'impossible) est ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire" (Séminaire XX, p. 85, 87).

trois suppositions. L'une d'entre elles est qu'il y a. "Proposition thétique"¹ qui ne pose que l'effraction, et sans laquelle rien ne peut être; proposition coupure qui marque *l'advenir* de ce qu'il y a, du seul fait qu'elle donne le temps de l'axiome: hors-temps. "Il y a" n'est qu'une scansion.

Une autre proposition est qu'il y a du semblable et donc du dissemblable. Cette supposition se fonde du rapport au double — au deux — de la réciprocité et du lien.

(...) il suffit que deux termes soient tenus pour semblables ou dissemblables, pour qu'entre eux un rapport soit définissable. On conclura ensuite qu'il y a des propriétés, puisqu'il suffit qu'entre deux termes un rapport existe, pour qu'une propriété commune² puisse par abstraction être construite. On conclura également qu'il y a des classes (...) qu'il y a des tous et qu'ils ont une limite, chaque tout se suspendant au point où surgit un dissemblable. On conclura enfin qu'il y a du représentable puisque la représentation ne suppose rien sinon la similitude et le rapport.²

Ce registre est celui de la réalité, de la communauté, de la communication, bref de tout ce qui tend à lier, associer, regrouper.

La dernière supposition est qu'il y a de la langue, c'est-à-dire du manque, du trou, de l'incomplétude et donc du discernable. On suppose

1- Jean-Claude Milner, Les Noms indistincts, Paris, Seuil, 1983, p. 7. J'emprunte à Milner l'aspect synthétique de sa présentation des trois registres dont l'élaboration traverse toute l'œuvre de Lacan, de 1953, où il invente les trois dénominations, jusqu'à sa mort en 1980.

2- Ibidem, p. 7-8.

ainsi qu'il y a des noms et que leur combinatoire inscrit des places d'où peut se repérer l'un, signifiant du désir, le nom propre. Le registre de l'Autre en tant qu'il est la langue est celui où s'écrit la logique du signifiant, celui qui reconnaît la coupure dans sa condition logique insurable.

Le un marque l'ordre du symbolique, le deux, celui de l'imaginaire¹ et le trois, le tiers, l'entre-deux axiomatique qui supporte et superpose les deux autres, le réel. Ces trois ordres sont distincts et pourtant fondés sur une triplicité de structure². Le réel est ce qui résiste à la symbolisation et à la pensée. Il n'est jamais le référent ou l'objet car celui-ci est du registre de l'imaginaire, de l'ordre de la réalité en tant qu'il est représentation, signe, discours. Le réel est bien plutôt le surgir, le naître, le mourir, en ce qu'ils demeurent impossible à dire. L'impossible est axiomatique parce ce qu'il ne cesse d'appeler la symbolisation qui en trace le contour mais ne peut le recouvrir. Le symbolique est ainsi la logique qui prend en compte la coupure et qui, énonçant qu'il y a de la langue (écrivant ainsi l'enjeu *réel* du symbolique) dit en même temps qu'il n'y a pas de savoir sur l'Autre, que l'Autre est l'avoir lieu toujours hors-savoir. De là on peut concevoir deux modes de rapports au réel de

1- À distinguer de l'imagination, puisque l'imaginaire se prend aux représentations, en fait son nouage, tandis que l'imagination peut très bien être une activité de symbolisation. D'où le verbe "imaginariser" qui désigne le fait de porter l'Autre au registre imaginaire, de le prendre pour la Mère ou l'Origine.

2- Le nœud borroméen (dont la caractéristique est qu'il noue deux anneaux par un troisième impliquant que la rupture d'un quelconque des trois anneaux libère les deux autres) a servi de représentant à la logique des trois registres. Voir entre autres Jacques Lacan, Les Non duppes errant, Séminaire ronéotypé, Paris, 1981.

l'Autre: le rapport symbolique, qui fait bord au trou et en reçoit les effets de structuration, et le rapport imaginaire qui suture, remplit, bouche la béance de la langue en la prenant pour objet d'adhésion et de nomination. L'imaginaire confond le signifiant du désir et du sujet — le trou de la langue — avec le signifiant linguistique. On pourra donc dire qu'il n'y a de savoir sur l'Autre qu'imaginaire¹.

La logique du signifiant permet enfin de déclarer qu'en posant qu'il y a de la langue, le registre symbolique y repère l'Autre en tant qu'il manque à sa place, faisant de tout sujet parlant l'effet de la langue. Ainsi, faire de sa langue maternelle l'enjeu d'une castration symbolique revient à s'en déprendre pour la faire jouer et la porter à ses effets de coupure; autant dire pour la travailler afin que s'y marque l'impossible adhérence des sujets qui la parlent. "Il y a de la langue" ne fait que rappeler que la langue n'est pas, qu'elle n'est pas de l'être, de l'objet, de la substance, et que ses signifiants linguistiques tracent le contour d'un vide qui ne cesse de les travailler². "Il y a de la langue" s'oppose à

1- S'il n'y a pas réellement de savoir sur l'Autre, il n'y a pas non plus de savoir possible sur la langue. C'est donc dire qu'il n'y a pas de métalangage" (J. Lacan, Écrits, p. 867) ou, plus justement, qu'il n'y a de métalangage qu'imaginaire.

2- La langue, en tant qu'elle fait sujet, en tant qu'elle fonde le sujet, n'est donc pas du même ordre que la langue saussurienne. Saussure, en rompant avec la tradition essentialiste, a défini la langue en termes de signes formellement organisés en un système d'oppositions. La structure différentielle du CLG a posé le signe dans l'algorithme sa/sé comme unité à double face, autonome par rapport au référent. Dans la circulation constante impliquée par le système saussurien, la signification apparaît dans un rapport de différences, lequel ne permet aucun "en soi" possible: Le sujet ne peut donc y avoir lieu puisque la signification n'est produite qu'à partir de différenciations entre les éléments d'un même ordre que sont les signes linguistiques. La reconnaissance-lacănienne d'un manque à être, d'un lieu de l'Autre, oblige à reconsidérer la signification comme une ponctualité, une suture temporelle *nécessaire* à la constitution du sens, mais dont la logique différentielle s'appuie sur une différence radicale qui rend toute saturation impossible. Tout cet aspect sera ici longuement développé.

l'affirmation soutenant que la langue est et dans laquelle ne se retrouve plus le temps axiomatique de la scansion. L'être de la langue et du maternel qui la "détient" constitue le leurre du registre imaginaire qui ne cesse de faire consister l'Autre dans la matière linguistique avec l'espoir de se l'approprier.

Le sujet qui entretient un rapport duel avec la langue dont il fait son objet se voue à méconnaître la castration et, par conséquent, à méconnaître son désir et la jouissance qu'il inter-dit. La méconnaissance est au fondement du lien social puisque, pour faire lien, les sujets doivent se supposer semblables. Le lien social se noue de la ressemblance et du semblant. Le lien n'est possible que par la suture, c'est-à-dire par l'oubli de ce qui le cause. La communauté comme ensemble reconnu et identifié n'existe que par le 'discours' qui, dans la logique du signifiant-sujet, est le procès syntaxique-dialectique qui prétend à la communication. Le discours suppose et impose l'existence de la communication. La société, dans son statut d'ensemble, est d'abord un ensemble de discours. C'est là seulement que l'on peut commencer à penser le roman, à penser sa place et l'enjeu de son désir dans la collectivité.

Si, comme on l'a vu, le roman ramène dans sa forme l'oubli constitutif du lien social, à savoir le temps axiomatique d'une répétition au présent, c'est à l'oublier à nouveau qu'a pu s'instaurer un discours du roman, le remettant ainsi dans le circuit de la communication. En

1 - "(...) cette notion de discours est à prendre comme lien social, fondé sur le langage, et semble donc n'être pas sans rapport avec ce qui, dans la linguistique se spécifie comme grammaire (...)" (Jacques Lacan, Séminaire XX, p. 21).

s'interrogeant sur ce que peut le roman, on ne saurait plus répondre en le renvoyant simplement aux réseaux discursifs qui le traversent. En tant que discours, le roman ne peut ni plus ni moins que tout autre discours: il ne peut que supporter et renforcer l'imaginaire du lien.

Si tout ensemble humain est d'abord et avant tout un ensemble symbolique travaillé par la langue, c'est à dénier la logique de la langue qu'il se tient et se contient dans l'enfermement spéculaire dont la limite est le dissemblable. De là, l'ensemble ne cherche qu'à se retrouver dans les figures et les représentations qu'il produit. La collectivité et le lien qui la constitue impliquent un principe de relations et de différences d'où elle pourra se saisir comme corps distinct et spécifique. C'est dire que tout ensemble se prend pour tel à partir d'un acte de négation que la frontière, la limite (linguistique, géographique ou autre) tend à radicaliser en acte de clôture, soumettant l'ensemble ainsi cerné (identifié) aux effets de la fermeture.

En se coupant de son acte d'émergence, en méconnaissant la fonction logique de la négation¹, le groupe aspire à l'homogénéité. Le bord imaginaire de l'ensemble est linéaire et circulaire, et oblige tout élément qu'il contient à se prendre au leurre du semblable². Dans un tel rapport à la limite, le collectif ne désigne plus qu'un ensemble de représentations

1 - Le NON du tiers-lieu qui vient interdire la plénitude du sujet avec l'objet maternel et avec la langue.

2 - Au sujet de la fonction de coupure dans le lien social et dans la culture, il faut lire l'excellent travail de Michel Morin et de Claude Bertrand, Le Territoire imaginaire de la culture, Montréal, HMH, "Brèches", 1979 ainsi que Michel Morin, L'Amérique du Nord et la culture, Montréal, HMH, "Brèches", 1982.

dont la multiplicité (plutôt, en ce cas, la multiplication) ne fait jamais que masquer l'identique sur lequel repose, pour chaque sujet, le procès identificatoire. Les effets de fermeture s'enregistrent alors dans les manifestations mortifères (nostalgie, compulsion) par lesquelles un groupe est voué à se réduire au silence d'une parole tautologique.

Toutes ces caractéristiques du lien social se jouent au Québec depuis toujours sur un mode dramatique. Au sens où l'enjeu du lien a lui-même été — et continue d'être — dramatisé. La langue est non seulement ce qui lie les sujets qui l'habitent, mais elle est ce sur quoi la nostalgie et la compulsion ne cessent de se manifester. Le déni de la castration se fait au Québec à même la représentation de la langue maternelle. Cette identité par la langue a donné des effets aphasiques enregistrés entre autres par Hubert Aquin dans le "joual refuge", effets repérables encore aujourd'hui sous toutes les formes de l'anti-intellectualisme (des intellectuels en particulier), dernier refuge contre une langue avec laquelle l'identification devient trop problématique.

Le refus de la castration est une façon de supposer et de croire en une jouissance non différée, non coupée par la répétition qui ne peut la dire. Il souligne la croyance en une jouissance immédiate qui n'est jamais qu'un désir de plénitude avec l'objet-langue. Jean Larose a bien analysé cette prise au corps national de la langue, au Québec.

Peut-être cette dégainée, l'apparente adéquation à elle-même d'une culture non divisée, ou d'un Sujet-Nation pleinement présent à sa propre unité, est-elle le nerf de la colonisation idéologique.(...) Cela a pris la forme d'une exaltation à caractère anti-

intellectuel, anti-théorique et même anti-langagier de l'irrationnel, du "spontané", de l'organique, de l'enfantin, du "sauvage" et du "naturel". (...) une constellation d'équivalents: la France (...), la Mère, l'Origine, le Manque – toutes instances imaginaires partiellement symbolisées, mais symboliquement inépuisables, posant au Sujet-Nation l'impératif paradoxal de se rappeler et d'oublier, de traduire et de parler de source, de naître et de ne pas être. Obviant à ce nœud d'un saut, d'un évitement, le Sujet-Nation se satisfera, un temps, d'un leurre: son Manque sera comblé par un "plein", présumément octroyé par la Mère-France-Origine-Manque. Il suffit de lui emprunter ce qu'elle ne peut pas donner.¹

La question identitaire se constitue en barrant l'accès à la castration. Celle-ci n'est donc pas l'opération qui consiste à "enlever" ou à trancher l'"en trop" dans la régularité des formes pleines, mais désigne plutôt la négation de la forme pleine dans laquelle il n'y aurait ni sujet, ni langage. La castration est la fonction *symbolique* par laquelle le manque *réel* (mort, vide, rien) fait irruption en tant que trait, en tant que signifiant qui répète le retrait impossible à dire du sujet². La castration

¹ - Jean Larose, Le Mûre de Malligan, Montréal, Quinze, 1981, p. 15-16, 20-21. Voir aussi, du même auteur, La Petite noirceur, Montréal, Boréal, 1987.

² - "(...) la castration c'est le théorème fondamental dans la mathématique de l'inconscient, du corps humain vivant en tant qu'il produit et qu'il est plongé dans un champ symbolique, qui en extrait et qui y trace des déterminations réelles, au moyen de la parole." (Daniel Sibony, "L'Infini et la castration", Le Nom et le corps, Paris, Seuil, 1974, p. 208). Lorsque la fonction en est née, voire systématiquement méconnue, c'est l'angoisse de la séparation qui domine avec tout ce qu'elle implique d'inaptitude à inscrire dans les jeux du discours l'altérité qui en est le trait originaire.

est un bord clivé, un trait scandé par une ouverture-fermeture, une apparition-disparition. Un tel bord d'extériorité-intériorité n'est pas représentable, il ne peut être identifié ou communiqué. La castration ne saurait être littéralisée par la langue bien qu'elle soit la condition même du littéral. Elle est de l'ordre d'une transmission, c'est-à-dire d'un passage de l'extérieur dans l'intérieur, du dehors au dedans. Elle ne peut être "empruntée" pour reprendre le terme de Jean Larose, sauf à s'imaginer en Manque, à s'objectaliser en objet manquant. La transmission est toujours transmission de temps, puisqu'elle est l'irruption de l'Autre radical en tant qu'il nomme mon désir et scande l'imparfait dans l'avenir.

Un bord en répétition n'est pas pensable selon les lois de la géométrie (qui sous-tend, comme on sait, la géographie et toute la logique aristotélicienne qui nous confine aux entités et à leur fractionnement). C'est ici qu'apparaît la nécessité d'une logique, non plus des surfaces mais de leur espacement, d'une "logique du lieu" ou d'une "étude de la place"¹ qui permette, non pas de mesurer mais de transformer (plier, trouer, découper, recoller, tordre) les surfaces, de les soumettre aux effets logiques de la coupure et de la répétition. La topologie est la mathématique qui prend en compte la loi de la castration. Elle apparaît comme la seule logique (avec les formalisations qui en découlent) qui puisse rendre compte du sujet de l'inconscient en ce qu'il est un bord d'extériorité-intériorité en répétition.

¹ - Leibnitz définissait ainsi, en 1679, une nouvelle branche des mathématiques par le terme latin d'"analysis situs".

La topologie est une logique du sujet en ceci qu'elle est *sans objet* et qu'elle démontre l'irreprésentable au champ de la représentation¹. La topologie ne s'intéresse qu'aux réseaux des déplacements et n'analyse l'espace que dans le temps où il se donne en disparaissant comme objet.

Une expérience très simple permet d'aborder un tel espace². Si l'on suspend une petite cuiller à un ruban plat dont la partie supérieure est fixe, on peut dire que le ruban matérialise la place de la cuiller dans l'espace et son lien avec lui. En faisant faire à la cuiller un tour complet sur elle-même, elle revient à sa position initiale alors que le ruban accuse une torsion qui marque le mouvement effectué. À deux tours de la cuiller correspondra une double torsion et ainsi de suite. C'est ce mouvement de translation et de torsion en tant qu'il structure l'espace qui intéresse la topologie.

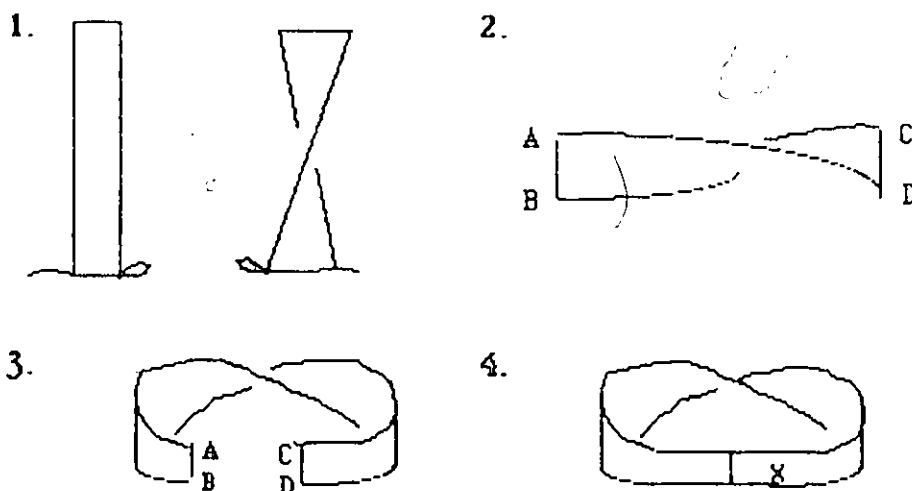
C'est dans cette mesure que la topologie concerne la psychanalyse. Elle est, en effet, une étude de la structure débarrassée d'un objet psychique unique substantivé. (...) Le sujet n'est pas l'objet de la psychanalyse, au même titre que la (...) cuiller n'est pas l'objet de l'étude des topologues. Ces derniers ne s'intéressent qu'à leurs apparitions [celles des objets] leurs trajets et aux possibilités que permet de décrire un espace particulier.

¹ - Ce qui n'est pas la même chose que de représenter mais signale plutôt une démarche qui vise à actualiser dans le champ du savoir les effets de réel, c'est-à-dire la vérité de la castration en tant qu'effet de structuration.

² - Je l'emprunte à Jeanne Granon-Lafont dans son livre, La topologie ordinaire de Jacques Lacan, Paris, Point Hors Ligne, 1986. Voir aussi Nicolas Bourbaki "Architecture des mathématiques", Les Grands courants de la pensée mathématique, présentés par F. Le Lionnais, Paris, Albert Blanchard, 1962.

(...) l'étude (...) ne met en jeu, pour un topologue que des questions de parcours dans un espace.¹

Le bord clivé de la castration est topologique en ce qu'il ne peut s'écrire que du mouvement qui transmet l'extériorité à l'intériorité sans qu'il y ait abolition de l'une ou de l'autre. L'espace qui conjoint l'extérieur et l'intérieur est aussi constructible à partir d'un ruban. En effet, si l'on ne fait subir à la petite cuiller qu'une demi torsion et que l'on recolle les deux bouts du ruban, on obtient une surface dont l'envers et l'endroit se trouvent en continuité. Le ruban n'a plus qu'un seul bord, clivé par un effet de double tour:



¹ - *Ibidem*, p. 18-19. La topologie implique directement une problématique du sujet dans son rapport à l'altérité. Quelle que soit la logique de cette problématique (de Hegel à Freud, de Heidegger à Lacan), le sujet n'y existe d'abord qu'à occuper une place, qu'à s'inscrire dans un espace qu'il fait advenir dans le temps même de son apparition. La logique hégélienne rend effective cette donnée fondamentale qu'entre le "quelque chose" et le "rien" s'insère le *lieu*, l'*il y a* ou encore *l'avoir lieu du lieu* (Mallarmé) qui met au fondement de toute logique le temps non mesurable de son suryissement à une place. Fondement qui pose qu'en dehors du temps il n'y a pas d'espace.

Le doigt qui parcourt la surface depuis un point x se retrouve après un tour complet sur le versant opposé à ce point, sans avoir eu à traverser le bord séparant l'envers de l'endroit. Il ne reviendra à sa position initiale qu'au prix d'un second tour. Cette figure constructible porte le nom de son inventeur: Moebius. La fonction topologique du bord, en tant qu'il engendre une surface en répétition continue, actualise en direct la logique de la castration.

On peut à présent rapprocher les deux questions qui sous-tendent toutes les élaborations de ce liminaire et poser qu'il est impossible de dire ce que peut le roman, sans dire d'où il s'écrit. Or, en situant le roman dans les circuits discursifs du lien social, en le faisant discours — idéologique, narratif, historique, sociologique — on doit se rendre à l'évidence de son peu de pouvoir. Par contre, en posant à l'évidence que le roman s'écrit et ne s'écrit que de la répétition, qu'il est la répétition mise en acte et mise en œuvre, il est possible de repenser plus justement l'enjeu de cet "acte" dans le lien social.

Le roman, dans sa scansion d'écriture-lecture, a le même statut d'"objet" constructible ou de *sujet objectal* que le ruban de Moebius. Il marque ainsi le primat du symbolique sur l'imaginaire, et l'on peut penser que son procès fictionnel consiste à faire de la répétition l'occasion d'une formalisation du réel¹ en tant que vérité du roman.

¹ - Et non de la réalité. Les trois registres (imaginaire, symbolique, réel) permettent de distinguer la réalité, qui est l'ensemble des représentations et des discours, du réel hors discours: "(...) le réel est à distinguer fermement de la réalité en ce sens qu'il désigne le défaut constitutif du fait structural, alors que la réalité est faite des constructions propres à couvrir le manque réel, voire à le sceller" (Serge Leclaire, "Le Réel dans le texte", Littérature, no. 3, octobre 1971, p. 30).

D'autre part, le statut de la topologie n'est pas ici celui d'un métalangage. Le ruban de Möbius ne sert pas de métaphore et ne "représente" pas le roman. Son statut est celui de la formalisation mathématique en ce qu'elle ne recourt à aucune représentabilité. Le ruban de Möbius manifeste une structure différente de la spatialisation euclidienne qui supporte toutes les représentations et qui fonde l'imaginaire. Le ruban est un ensemble relationnel, un ensemble de relations dont la logique est symbolique, c'est-à-dire opératoire: il s'agit d'un objet analytique.

Le statut de la topologie est particulier en ce qu'il est double, puisque la constructibilité du roman est doublement du côté de l'écriture et du côté de la lecture: deux versants qui n'en font qu'un. La topologie est une pratique qui ne cesse de prendre en compte les effets de coupure — effets de réel — de les travailler et de les symboliser selon la logique de la répétition. L'interprétation que constitue la lecture analytique est déjà formellement incluse dans la doublure de l'écrit. Elle sera donc, en tant que pratique, non pas la constitution — imaginaire — d'un contenu de sens mais la transformation de la surface du texte selon des coupures opérées sur sa double bande, qui, sans jamais détruire ou scinder l'objet moebien, le transforme en libérant des temps de structuration. Ces temps sont la vérité de la structure.

Reste à dire ce qu'est une lecture-coupure ou une interprétation-scansion. Les romans eux-mêmes en seront les révélateurs, et le présent essai a pour but de proposer une telle lecture comme fondement éthique

du roman. On doit dès lors préciser ce qu'il faudra entendre par "vérité" du roman.

La logique du sujet de l'inconscient implique un statut de la vérité radicalement distinct du statut que lui confère depuis toujours la pensée classique analytico-référentielle. Cette dernière fait de la vérité une donnée vérifiable dans la logique des causalités qui la repèrent aussi bien à partir du concept de vérité référentielle — expérimentale — qu'à partir des lois logiques entièrement objectalisées en tant que lois scriptibles. Frege résume bien cette position:

§
[La logique] a trait à la vérité un peu comme la physique a trait à la pesanteur ou à la chaleur. Découvrir des vérités est la tâche de toutes les sciences: mais c'est à la logique qu'il appartient de connaître les lois de l'être vrai.¹

Une telle vérité est de l'ordre du savoir qui se fonde sur la dyade vrai/faux liée à la loi du tiers exclu de la contradiction.

La vérité du roman est celle du sujet de l'inconscient; elle est la place laissée vide par le signifiant qui fait défaut au champ de l'Autre. Elle est le surgissement d'un mal fondateur, à savoir qu'il n'y a aucun signifiant dans l'Autre qui puisse répondre de ce que je suis. C'est une vérité sans figure, une vérité sans vérité, puisqu'elle révèle qu'il n'y a pas d'"être vrai". "La vérité ne sert à rien qu'à faire la place où se dénonce ce

¹ - Gottlob Frege, écrits logiques et philosophiques, trad. et introd. de Claude Imbert, Paris, Seuil, 1971, p. 170.

savoir"¹. La vérité du roman est le lieu de sa profération comme foyer de fictionnalisation illocalisable. Lieu du tiers, inclus d'être la cause irrépétable de la répétition. Elle est la place d'où la langue s'inscrit comme désir².

À la suite du travail d'Eugène Enriquez³ il est difficile de contourner la logique du signifiant-sujet lorsqu'on aborde le lien social. Si l'inconscient est, de par sa structure, un champ singulier, il trouve son tenant lieu dans l'imaginaire qui, lui, est toujours collectif⁴. La méconnaissance du lien quant à l'altérité qui le constitue fait retour dans la collectivité, comme *symptôme*, c'est-à-dire, littéralement, comme "ce qui choit ensemble".

(...) l'important de notre société ne réside sans doute pas dans la consommation à outrance ou dans la puissance des firmes multinationales, mais plutôt dans l'angoisse diffuse et parfois même la crainte exprimée (et la réalisation) de l'apocalypse, dans la corruption généralisée, dans la montée du racisme, dans le génocide utilisé comme moyen de gouvernement, dans les accès de terrorisme. La référence à la psychanalyse

1- Jacques Lacan, "Note italienne", Ornicar?, no. 25, 1982, p. 10.

2- La problématique du tiers inclus a donné lieu à un article fort intéressant quant à la place d'entre-deux que pourrait assumer le Québec. Voir Gilles Therrien, "La Littérature québécoise, une littérature du Tiers-monde?", Voix et images, no 34, automne 1986, p. 12-20.

3- Eugène Enriquez, De la horde à l'état. Essai de psychanalyse du lien social, Paris, Gallimard, 1983.

4- Voir à ce sujet Daniel Sibony, Le Groupe inconscient. Le lien et la peur, Paris, Christian Bourgois, 1980.

nous oblige à percevoir ce qui nous gêne le plus: la possibilité constante de dissociation du socius.¹

Freud a souligné le caractère homosexuel des groupes humains. Ce lien libidinal, comme amour du même, recherche de la collusion et de la confortation, composition réitérée de l'homogénéité, semble être la condition de toute formation collective. De plus, la tendance à la massification de nos sociétés dites post-modernes ne paraît pas indépendante de la recrudescence des nationalismes et de la montée des fascismes qui se manifestent de plus en plus visiblement. Le symptôme vient de ce que les représentations qui soutiennent la communauté sont toujours envisagées dans le statisme de leur fonction significative, dans la ponctualité figée du signifié dans le signifiant, du représenté dans le représentant.

Le symptôme est toujours celui d'une incapacité d'accéder à l'émergence de l'ordre symbolique en tant qu'elle exige une fission de la représentation et l'ouverture vers un tiers-lieu inassimilable. Le¹ ratage de la représentation, la logique de l'impossible qui la déclenche, devient la rature même qui fait lien. En effet, tout ensemble, tout groupe se constitue d'un ratage qu'il s'efforce d'oblitérer par un "objet" — l'objet du groupe qui est sa raison d'être — et à la remorque duquel il se met par tous les fils de la gestion. L'homogénéité qu'il pose et impose est toujours le symptôme de son impossibilité.

¹ - Eugène Enriquez, op.cit., p. 35.

Le lien du groupe c'est l'ensemble des différences qu'il échoue à effacer; dont il répète par conséquent l'effacement, répétition sans doute "vaine", mais où se célèbre et se tend le lien du groupe (...). Il n'y a rien de tel pour lier un groupe que ce qui astreint ses membres à se casser les dents sur la même chose.¹

Qu'arrive-t-il lorsque cet objet particulier du lien est la langue? Dans la mesure où une collectivité cherche à "posséder sa langue", comme le dit si bien l'expression courante, c'est qu'elle n'arrive pas à s'en couper pour la suspendre (la mettre en suspens dans le jeu des langues), et la collectivité se retrouve bientôt *pendue* à sa langue. Façon douloureuse, sinon mortelle, de faire lien.

La topologie du roman met au jour un sujet de l'écriture en tant qu'il est une *place* dans la langue, et d'où la langue se fait désir de langue. De là, le roman peut peut-être quelque chose. Non pas en termes de représentation du groupe, ce que suppose toujours l'ordre du discours, mais en termes de révélation, celle d'un savoir hors-savoir. Une analyse de la place du sujet-roman peut ouvrir sur une distinction essentielle entre l'enseignement et la transmission. Le premier étant la ponctuation d'un signifiant (roman) dans un signifié (le savoir sur le roman), la deuxième étant le passage continu d'un signifiant (roman) dans un autre signifiant (lecture) avec un reste qui serait la vérité du roman.

Le temps de l'écriture-lecture posé comme point de départ d'une théorie du roman conduit au postulat d'une "mathématique" de la fiction

¹ - Daniel Sibony, op.cit., p. 91-92.

qui permet de la penser dans sa constructibilité. De là, la logique de l'écriture-lecture n'est plus fonction du temps de la *génération*, impliquant la successivité et la production d'une lignée d'écrivains, de textes et de lecteurs, mais bien d'un temps *générique*¹.

« Générique » et « indiscernable » sont des concepts à peu près substituables. Pourquoi jouer d'une synonymie? C'est que « indiscernable » conserve une connotation négative, qui indique seulement par la non-discernabilité, que ce dont il s'agit est sous-trait au savoir, ou à la nomination exacte. « Générique » met en évidence la fonction de vérité de l'indiscernable. La négation impliquée dans « indiscernable » retient cependant ceci d'essentiel, qu'une vérité est toujours ce qui fait trou dans le savoir.²

Le générique se révèle de ce qu'il y a un signifiant manquant dont tous les autres se constituent.

Faire au Québec une topologie du roman exige de tenir compte de la particularité du lien social, de cette particularité québécoise qui réside dans la peur structurante de manquer... de langue. Les symptômes de l'aphasie ou de l'identification à l'Autre-texte (français), la recherche d'une identité linguistique par identification à la langue, scellent l'imaginaire collectif. Peu d'écrivains sont arrivés à faire du ratage

¹ - Terme emprunté au mathématicien Paul Cohen et repris par le mathématicien philosophe Alain Badiou, dans un ouvrage récent: *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

² - *Ibidem*, p. 361.

québécois le lieu d'une réelle structuration et l'occasion d'un traitement par l'écriture¹.

Ducharme et Aquin sont les deux seuls romanciers dont l'œuvre entière s'instaure depuis une négation radicale, celle du refus d'écrire². Ces deux œuvres entreprennent donc de fictionnaliser l'enjeu même de la collectivité et donnent ses repères à la constitution d'une topologie générale du roman. Ducharme et Aquin sont aussi les noms antinomiques d'une même négation et c'est en cela qu'ils se retrouvent ici côte à côte comme les scripteurs d'un trait limite d'où ils font, un à un, exception.

1- Les thèmes de l'écrivain raté en quête de son génie, qui traversent notre littérature, ne constituent pas un traitement puisqu'ils ne travaillent en aucune façon la forme du roman et ne sont que les représentations nostalgiques d'une incapacité et non d'une impossibilité logiquement reconnue.

2- Ducharme : "Je ne veux pas être pris pour un écrivain." (MacLean, septembre 1966, p. 57). Aquin : "Je suis déterminé à ma non-écriture (...) Je condamne d'avance ce que j'écris à n'être qu'une expression infidèle de mon refus d'écrire." ("Profession écrivain", PE p. 48, 56).

Première partie

LE "DEVENIR-ESPACE" DU TEMPS. LOGIQUE DU ROMAN

Chapitre I

LE TEMPS DE LA FICTION : INFINI ET RÉPÉTITION

D'où viennent les romans?

Commençons par la question qui appelle toutes les autres, par la question des questions: celle qui pose l'originare de toute origine. Question sans réponse mais non sans effet, puisqu'elle rappelle constamment le lieu irreparable d'où chutent les corps aussi bien que les romans, le lieu d'où ils tombent pour être saisis dans les rêts de l'histoire qui, comme on sait, ne s'intéresse qu'au "déchu". Ce n'est donc pas à l'histoire du roman que ramène cette question mais au temps pré-historique d'un "où" présidant à toute chute.

Calquée sur le "d'où viennent les enfants?", la question oblige à penser l'espace à partir du temps. L'originare du roman reprend donc l'énigme du temps qui traverse tout sujet en proie au mystère de sa propre apparition puisque la question des questions est toujours celle du "là où c'était" avant que "je" n'advienne, celle du temps immémorial qui fonde la mémoire dont prend acte toute narration ¹. Comment un roman

¹ - On reconnaît là le processus romanesque dont Proust a déployé les effets dans sa "recherche du temps perdu" où "le temps retrouvé" n'est pas le passé mais advient dans l'instant insaisissable d'une répétition-réminiscence, dans la fracture entre deux temporalités, dans un battement qui est le temps lui-même. Chez Proust, cette fracture est à la fois ce qui cause la narration et ce qui la rend impossible, ce qui la met à cette place où elle est à la fois achevée (lue) et toujours à venir (non encore écrite par le narrateur).

en vient-il à se proférer de ce lieu excentré, atopique ou utopique, pour frayer sa textualité dans la texture du symbolique où il choit? Question de la voix ou de ce qui ouvre le passage (la voie) à l'originnaire illocalisable. Question du père, si l'on reprend l'énigme de la naissance en ce qu'elle garde d'insuturable pour tout sujet aux prises avec la castration maternelle, c'est-à-dire confronté à l'interdit d'une origine purement matricielle et à l'impossibilité de s'y repérer en tant que sujet nommé. Si l'originnaire du roman repose la question des origines¹, c'est précisément parce que le roman interroge le corps qui le produit, non comme sa substance causale (psychique, biographique) mais comme son effet, comme la profération qui fait bord à la surface textuelle. Or, naître, c'est entendre une profération qui est aussi bien la voix (le rien) qui m'appelle que le Nom même d'un "je" qui en est la *retombée*.

La fonction du père trouve sa part maternelle dans cette profération lancée vers un lieu tiers, (appel, cri qui, dans la scène originnaire, peut n'être qu'un moment d'attention portée "ailleurs", tendue vers Autre part que l'enfant). L'enfant est alors expulsé de l'attention ou de l'axe maternel. En désignant un tiers qui pointe son désir à elle, la mère brise la réciprocité dont l'enfant saturait sa relation au monde. Dans l'instant immémorial de cette expulsion, il se coupe du Même et se fracture, reconnaissant l'irréductibilité d'un manque comme sa propre

¹ - Et c'est ce que démontre Marthes Robert dans Roman des origines et origine du roman, Paris, Gallimard, "Tel", 1972.

disparition où il doit advenir. Moment du "stade du miroir" ¹ où l'Autre me fait naître au je comme corps de langage.

Le roman est aussi un corps de langage mais son énonciation n'est pas purement celle d'un sujet nommé. La voix du roman ne s'énonce qu'en maintenant l'indécidable, qu'en aménageant la place du vide, qu'en rappelant dans sa forme le "où" original. Toute narration romanesque s'amorce en réponse (impossible) à cette inconnue qu'est le tiers; disons qu'elle tente d'écrire ce qu'il en est de la fonction paternelle. La psychanalyse appelle fonction paternelle l'action structurante de la rupture, du trou opéré dans la plénitude imaginaire, et la nécessité du "saut qualitatif" qu'elle implique (d'où suis-je venu dans le corps de ma mère?). Elle est au départ du comblement symbolique que tout sujet est appelé à effectuer². La topologie du roman diffère de la structuration du sujet nommé, en ceci que le sujet du roman est un pur procès, jamais

¹ - Jacques Lecan, "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", Écrits, p. 93-100.

² - Dans "Le Roman familial des névrosés", Freud révèle l'élaboration chez tout être humain, à un moment de son histoire, d'une "fiction" visant à transformer son enfance réelle en enfance mythique. Au désir de sa mère dont la réalité charnelle ne peut être mise en doute, il invente un répondant plus "distingué" dans lequel il souhaite reconnaître son père. Le roman familial est donc cette construction narcissique du désir fondé sur l'énigme de la paternité. Cette dernière, en effet, apparaît comme improuvable, ne se soutenant alors que du nom dont l'appelle le désir maternel. Ce "nom-du-père" (qui s'écrit d'un seul syntagme pour désigner la fonction logique de cette trouée dans l'Autre qu'est la mère) secrète donc un versant innommable ou incertain, que l'enfant pour un temps comble de ses fantasmes. (Névrose, psychose et perversion, Paris, PUF, 1985, P. 157). On peut soulever ici la limite de toute "psycho-analyse" du roman, qui ne s'intéresse à la fiction que pour la restreindre à l'élaboration d'un fantasme, c'est-à-dire pour la rendre équivalente à toute énonciation. Une telle lecture retourne toujours à l'écrivain (sa vie, son œuvre) en tant que producteur de fantasmes.

constitué mais en train de parcourir les dédales de sa constitution ¹. Le roman ne peut s'écrire que s'il choisit de traverser à la fois toutes les positions de la filiation d'où son nom lui revient. Il occupe à la fois la place du nommé (fils ou fille), du nommant (père et mère) et de la nomination comme passage du père dans la mère qui, en tant qu'elle y devient femme, marque la différence irréductible des sexes.

La narration qui tisse le roman se constitue en mettant en place le point invisible de toute vision, le hors-lieu originaire de la nomination en tant qu'inénarrable qui la cause. C'est par cette constitution en procès que la logique du roman se distingue du sujet d'énonciation et qu'elle amène à penser la littérature en retrait des "productions humaines". Malgré l'effet paradoxal de cette affirmation, il reste que l'écriture a quelque chose d'"inhumain", d'a-subjectif, et qu'elle ne peut être analysée au même titre qu'une parole. Le sujet de l'écriture n'est pas uniquement celui qui prend nom de l'ordre symbolique. Ce sujet de désir, s'il passe à l'écriture du roman, se double du sillage de son nom qu'il ne cesse de parcourir. Le roman est ainsi un sujet de désir en tant que désir de nom.

Le roman est inhumain dans le rapport qu'il maintient avec sa chute originaire et avec toute chute, dans sa façon aussi de dire le Mal radical² sur fond duquel se nouent les fantasmes. Inhumain, enfin, par sa

1 - Cette conception du roman comme procès doit beaucoup à Julia Kristeva, en particulier à deux articles portant le même titre et consacrés respectivement à Artaud et à Céline: "Le Sujet en procès", *Artaud*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE, 10/18, 1973, p. 43-133; "Le Sujet en procès: le langage poétique", *L'Identité*, Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, "Quadrige", 1977, p. 223-256.

2 - Au sens où il ne cesse de dire l'absence d'un souverain bien en révélant l'absence d'origine une et pleine.

façon de mettre en acte le procès de la répétition et l'effraction (du sens) qui président à toute naissance. Son scandale provient de ce qu'il creuse l'écart par où s'inocule la mort originaires. Le roman est ainsi un corps de langage qui ne cesse de dire d'où il tombe et qui place dans les jeux sériels de sa narration le temps imparfait de sa naissance. Il est donc toujours en train d'advenir (comme futur actualisé) dans le "là où c'était", autrement dit, dans sa mort même. L'irréductible du roman — que tout ensemble social s'*attache* à ignorer — se situe dans cette "mort à l'œuvre" qui est, d'une certaine façon, folle. L'intégration de la mort conduit la mise en procès d'un sujet déjà exclu de la parole. L'écriture se détache ainsi de la parole par une sorte de décollement qui laisse l'empreinte de sa matière. Mais elle n'est plus ce qui se profère d'oublier, d'oblitérer le temps double du *surgir*. Au contraire, elle le rejoue, le reporte dans la langue d'un texte où s'éclipse le sujet d'un renom ou d'une signature.

La fonction logique de la répétition reste l'impensé des nombreuses théories du roman mais devient nécessairement la base de tout travail topologique, puisque la topologie du roman est bien la logique du parcours qui va du nom au re-nom. La répétition oblige à concevoir l'espace sous l'aspect d'un "espacement du temps" ou, comme on verra, d'un redoublement du nom.

Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé
ailleurs, en un sens difficile de ce mot,
espacement: (...) devenir-espace du temps.¹

¹ - Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", L'écriture et la différence, Paris, Seuil, "Points", 1979, p. 321.

Avant même de faire des romans de Ducharme et d'Aquin les dispositifs singuliers de cet espace fictionnel, on doit insister sur ce qui pourrait s'appeler l'*effet de base de la narration romanesque*. Cela revient à analyser la nature du lieu d'où "ça" narre et les relais narratifs qui le bordent. La narration est ce qui fonde l'espace romanesque et permet la singularisation du "sujet" de l'écriture dont Aquin et Ducharme signent différemment le procès.

Le concept de "narrateur" et la problématique de la narration ont préoccupé grandement le champ théorique littéraire¹. Pourtant, très peu des théoriciens qui se sont penchés sur la question ont tenu compte d'une théorie du sujet, c'est-à-dire des effets de coupure qu'elle implique. Narrateur et narration se présentent la plupart du temps selon une équivalence fonctionnelle implicite, à moins qu'on ne les distingue à partir des catégories linguistiques que sont l'énoncé et l'énonciation². Cette distinction est alors purement technique et ne considère pas plus que le structuralisme le désir toujours en travail dans la langue. Or, c'est le *trajet* de la narration qui concerne la topologie, et non les stases dans

1- Il suffit de penser aux travaux de Gérard Genette, de Tzvetan Todorov, de Käte Hamburger, de Paul Ricœur, de Wayne Booth et de Greimas.

2- Il faut noter aussi la distinction que fait Käte Hamburger entre fiction et feintise, départageant la narration comme fonction, du narrateur comme énonciation spatio-temporelle (*Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986).

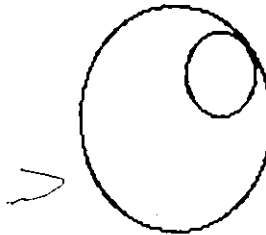
lesquelles l'analyse structuraliste et formelle la saisit en tant que "moment" ou "point de vue" du discours. La théorie formaliste, développée surtout par Gérard Genette à partir des catégories de narrateurs homo-, hétéro-, extra- et intra- diégitiques, n'aura pas ici de pertinence fondamentale, puisque ce type d'analyse considère le texte comme un champ plus ou moins clos de concepts formels.

Ce qu'on peut bien appeler, en le redéfinissant, le "temps de la narration" est à reprendre à partir d'une conception du texte entièrement repensée. Le trajet de la narration implique à la fois le temps et l'espace tracé d'un parcours. Il est clair qu'aucune représentation structurale n'arrive à rendre compte de la dimension temporelle. De plus, toute structure sous-entend étudier un objet concret à trois dimensions, lorsqu'elle n'introduit pas directement dans la lecture la dichotomie traditionnelle profondeur-surface. Un trajet se définit comme pure surface et c'est en cela qu'il faut penser le roman comme un objet impossible et paradoxal, constructible (mathématique) et entièrement formalisable. Le roman est un impensable construit: il est un ruban de Möbius ¹.

Le ruban de Möbius a cette caractéristique particulière d'être une bande à une seule face et donc à un seul bord. Mais ce paradoxe n'est saisissable que si l'on parcourt la bande du doigt de façon continue. Le temps est nécessaire pour rendre compte de la bande. Seul un

¹ - " Il s'agit d'un objet physique qui peut être facilement construit. Il suffit de prendre une bande de papier et de la recoller sur elle-même en lui imprimant un mouvement de torsion. On obtient ainsi, à partir de la surface d'un rectangle ordinaire, une surface qui présente plusieurs phénomènes paradoxaux." (Jeanne Granon-Lafont, op.cit., p. 29).

événement temporel permet de différencier l'envers de l'endroit, séparés par le temps requis pour faire un tour supplémentaire. En fait, la bande de Moebius actualise une loi selon laquelle le temps seul fait intervenir la dichotomie envers-endroit, et ce, au prix d'une répétition. La répétition est rendue lisible dans la "mise à plat" du ruban moebien, c'est-à-dire du bord unique qui génère la bande. Le tracé est celui d'un huit intérieur décrivant le redoublement d'un circuit qui vient se boucler sur lui-même au second tour. La torsion de la bande apparaît au trait que fait le recouplement des lignes.



La scription extrêmement simple du bord moebien actualise pourtant très bien "l'espacement" d'une répétition avec ce qu'elle implique de différence d'une boucle à l'autre, tout en marquant l'élément non mesurable (la torsion) qui sert d'appui structural à cette différence. La répétition se supporte toujours d'un irrépérable qui fait trait (ici le "dessus-dessous" de la ligne) et relance le mouvement dans le temps qui, par là même, passse, et s'espace. Entre le répété et le répétant, il y a un recouplement qui *diffère*. Le double tour (re-tour) exclut la sphère, la plénitude du tour unique, et la spirale qui est sans fermeture.

De cet objet paradoxal, constructible et pourtant non représentable¹, on peut commencer à comprendre le temps de la narration d'une façon foncièrement différente. Puisque la narration du roman est une narration en procès, il va sans dire que l'on doit considérer le texte comme le parcours d'une seule surface en répétition. Le texte du roman se constitue à partir d'un sujet déjà travaillé par la langue de son Nom et qui passe à l'écriture en tentant d'occuper tous les noms de la fiction qu'il compose. Il s'agit toujours de l'itération d'un "je" (écrivain) dans tous les "je" qui font sa signature. Cette itération ne se repère qu'à partir d'une temporalité continue, en acte dans l'écriture et dans la lecture. Itération qui n'est possible que dans le double temps de l'écriture-lecture, double temps actualisé des deux côtés du texte: côté écrivain qui intègre la lecture à venir supportant l'avancée du texte, côté lecteur qui reprend l'écriture en la supposant déjà finie dans le temps même où elle s'entreprend.

L'écriture-lecture est un temps moebien comme répétition en présence d'un passé et d'un avenir. Pure surface où le pli est l'in_énarrable, l'impossible qui forme la répétition et fait fonction de "narrant"². Le sujet de l'écriture est toujours un sujet clivé en écriture-

1- Le huit intérieur n'est pas une représentation mais plutôt ce que la mathématique appelle une épure et qui fait fonction d'écriture; l'objet lui-même reste "invisible" puisque seul le trajet du doigt en donne l'absence de dimension alors que l'œil et même la main qui tient l'objet perçoivent la double surface. Cette perception est due au fait que, hors d'un temps continu, ponctuellement ou localement, la bande a deux faces. C'est dire à quel point il y a là subversion de la géométrie puisque les parties sont totalement hétérogènes au tout.

2- Le phénomène de la répétition est toujours marqué d'un manque. On n'a qu'à reprendre l'exemple de Jeanne Granon-Léfont: " (...) dans la phrase "un homme est un homme", il est sensible qu'entre les deux mots "homme" il n'y a pas partage d'un signifié identique. (...) Une signification de la phrase s'impose: soit qu'il s'agisse d'une tautologie, soit qu'il s'agisse de différencier à propos du terme "homme" le concept général et l'individu isolé. (...) Entre

lecture. Il ne peut donc être le "vivant" en tant qu'il prend la plume ou qu'il couvre le livre de son nom. Il est la forme du temps lui-même. Une surface pliée sans revers et toujours déjà répétante constitue le procès de la narration, à savoir la narrativisation toujours en cours de l'écriture-lecture.

Les romans d'Aquin et de Ducharme organisent de façons distinctes un système de narration qui prend le relais d'une figure subjective traversant les réseaux d'un "je" dont l'intrication est le lieu de singularisation du texte. Ducharme et Aquin emploient, de façon générale, une vocalisation subjective de la narration, mais il reste indéniable que le "je" aquinien et le "je" ducharmien demeurent totalement inassimilables l'un par l'autre. Les narrateurs sont dans le deux cas des figures de la narrativisation, puisqu'ils incarnent la vocalisation du texte romanesque lui-même. Mais chacun des romanciers entretient un rapport particulier avec la temporalité continue de l'écriture-lecture.

C'est dans cette temporalité que les romans d'Aquin et de Ducharme semblent jouer l'in-scription de leur signature. Le statut de la doublure vocale (narrativisation/narration) particularise le "foyer" de l'écriture-lecture des systèmes narratifs romanesques singuliers. En effet, si tout texte romanesque peut se définir par une structure moebienne, la singularité des romans découle, elle, du travail effectué sur cette

les deux, s'inscrit nécessairement une différence, un espace. (...) Le mot se répète, la boucle se referme sur elle-même, mais (...) on trouve, au centre de ces deux cercles, un vide "(op. cit., p. 37). Le "narrant" devient ici le point-pli irréparable qui engendre la double narration. Il est l'impossible, le ratage empêchant la boucle de se refermer au premier tour. Le narrant est l'entre-deux-tours comme scansion de la répétition. À cela peut s'ajouter la fonction structurante que Lacan donne à l'impossible comme "ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire".

structure et visant à révéler un sujet qui n'est autre que le foyer d'énonciation. Ce foyer ne sera donc jamais un moi formé, narrativisé ou reconstitué, mais plutôt le lieu d'émergence de la narrativisation en ce qu'il permet la répétition en acte qu'est l'écriture. Un tel foyer (le narrant) n'est pensable qu'à partir des effets de la narration. On peut déjà le désigner comme l'effet-temps de la narration, ou encore, la *forme-temps*.

Le temps de la narration est ici radicalement distinct d'une temporalité narrative telle que la conçoit un Paul Ricœur, par exemple¹.

1 - Dans les trois volumes qui composent son analyse intitulée Temps et récit, Paul Ricœur a abordé et approfondi dans une optique philosophique et herméneutique le problème du temps de la narration, entreprenant de répondre à l'aporétique du temps (soulevée par Aristote et reprise de Saint Augustin à Hegel, Husserl et Heidegger) par une poétique du récit dont Aristote est aussi l'initiateur. On peut dire en passant que toute la philosophie occidentale a centré la question du temps autour de cette aporie qui se résume généralement par la formule "le temps est ce qui du mouvement n'est pas le mouvement" ou "le temps est ce qui n'est pas". Toute l'analyse de Ricœur se construit à partir du postulat d'une médiation entre temps (du vivant) et récit, dont le rôle revient au processus mimétique de la mise en intrigue. Ce processus comprenant trois phases et constituant l'élément privilégié de l'investigation de Ricœur. Chacun des tomes de l'ouvrage est placé sous le signe d'une phase de cette triple mimésis (mimésis I, II, III, établies dans les premiers chapitres du tome I). La mimésis I désigne ce que Ricœur appelle la compréhension (sémantique, symbolique, temporelle) précédant la représentation et fondée sur l'intra-temporalité heideggerienne, soit sur la dimension existentielle du temps dans l'expérience humaine dite "vulgaire". En d'autres termes, l'expérience de réalité est donnée ici dans une antériorité à la fiction situant l'herméneutique de la temporalité du récit (dans une référence croisée entre l'historiographie et le récit de fiction) dans le pur enjeu de la référentialité. Ainsi, la mimésis II reprend et développe les critères narratologiques (Propp, Greimas, Genette, Hamburger) pour faire du temps narratif la configuration d'une "expérience fictive du temps", toutes les subtilités de l'analyse n'avançant jamais au-delà du critère de référentialité. De là, la mimésis III ne peut que désigner la répétition ou plutôt la refiguration de l'expérience temporelle dans laquelle s'achève, par la lecture, toute configuration narrative. "Je distinguerai (...) trois sens (...) du terme mimésis: renvoi à la pré-compréhension familière que nous avons de l'ordre de l'action, entrée dans le royaume de la fiction, enfin configuration nouvelle par le moyen de la fiction de l'ordre pré-compris de l'action. (...) C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue" (Temps et récit I, Paris, Seuil, 1983, p. 13. Voir

En effet, l'herméneutique se situe à l'opposé de la topologie et, en ce sens, elle permet de préciser davantage ce qu'il en est du temps de l'écriture-lecture. Si, à l'instar de l'herméneutique de Ricoeur, la topologie recourt au temps comme fondement de la narration, c'est dans la mesure où ce temps est *cause* de la narration et demeure non-narrativisable. C'est le temps qui fait la structure moebienne bien qu'il en reste entièrement distinct. Le temps n'est donc pas l'objet de l'interprétation comme dans l'herméneutique de Ricoeur, mais le sujet, l'interprétation en tant qu'elle est écriture-lecture. Ce temps non psychique et non existentiel est celui-là même du surgir du "temps humain". Toute la réflexion qui suit tente de mettre en jeu la logique de ce hors-temps du temps, de ce "pli temporel" qui marque la répétition. De plus, la fiction ne saurait se donner topologiquement comme "secondaire" ou consécutive-conséquentielle à la réalité, toute réalité étant toujours par avance narrativisée, puisqu'elle s'élabore du langage et ne se manifeste qu'en termes de représentations¹.

Il est certain que la référentialité herméneutique ne peut se réduire de façon simpliste à un recours à la "réalité" prise pour référent

aussi La Configuration du temps dans la fiction (Temps et récit II) et Le temps raconté (Temps et récit III), Paris, Seuil, 1984, 1985).

1- Je me détache donc également de l'approche de Wladimir Kryszinski qui recourt aussi à la topologie pour lire le roman contemporain comme un "carrefour de signes", c'est-à-dire comme le point de rencontre de deux "régimes discursifs différenciés" qui sont d'une part, le texte du roman et, d'autre part, le texte des discours extra-romanesques. Pour Kryszinski, la topologie sert de métaphore à une réécriture de la référentialité et n'a pas pour but de reconnaître à la fiction ses effets logiques particuliers. Sa lecture est ainsi directement "branchée" sur le vecteur idéologique qui éclaire d'ailleurs très brillamment le champ d'action du roman d'aujourd'hui. Mon travail se situe davantage dans l'exigence d'un démarquage de l'idéologie pour rendre à la fiction son fondement logique qu'il ne saurait, comme on verra, se retrancher des enjeux du lien social. (Voir Wladimir Kryszinski, Carrefour de signes. Essai sur le roman moderne, La Haye, Mouton, 1981.)

inquestionnable. Les théories constructivistes¹ de même que les analyses sémiotiques qui se fondent sur des concepts tels que méta-réalité et méta-fiction, font appel à une notion de réalité entièrement reconsidérée et pensée comme système "construit" de représentations. Ce qui me sépare de ces théories et, pour situer le débat dans le champ épistémologique contemporain, ce qui sépare la psychanalyse (sujet topologique) de l'herméneutique (sujet scientifique), est le rapport que chacune de ces disciplines entretient avec la notion centrale d'interprétation.

L'herméneutique contemporaine se place dans la lignée nietzschienne² d'une philosophie du langage qui vise à déconstruire la métaphysique d'une réalité préexistante donnée, en la reportant dans l'espace de la perception et du cognitif, la rendant ainsi à sa construction. La réalité se définit alors comme interprétation, d'où toute interprétation devient le second degré d'une autre interprétation, ouvrant sur l'idée d'un "sans-fond" à partir duquel la vérité est le savoir sur sa propre relativité. Les concepts "méta" signalent toutefois un travail d'analyse qui recourt à l'objectalité du sujet analysé. Cette théorie du langage, tout en prétendant détruire le fond métaphysique de la philosophie, maintient avec lui un rapport étroit en transférant à l'interprétation ce qui a été enlevé à l'objet-réalité, à savoir: l'objectalité même ou encore, le contenu.

1- Voir L'invention de la réalité. Contribution au constructivisme, dirigé par Paul Watzlawick, Paris, Seuil, 1988.

2- Au sens où cette philosophie basée sur la fonction métaphorique du langage reste tributaire de l'apport fondamental de Nietzsche.

Pour l'herméneutique, l'interprétation est l'objet alors que le sujet de l'interprétation demeure foncièrement cognitif: sujet du savoir sur la fuite du savoir. Le référent est donc l'interprétation elle-même conférant au sujet le statut d'"opérateur sémiotique" et "synecdotique" (Krysinski).

La psychanalyse (et la littérature) entretient un tout autre rapport à l'interprétation. L'interprétation dans l'analyse¹ n'intervient pas dans le but de "construire" la réalité ou le sens du vécu de l'analysant, bien qu'elle passe par cette construction. L'analyste compose une interprétation qui apparaît improbable, impossible à admettre par l'analysant et ce, dans le but de produire un effet sur lui, de couper sa parole et d'ouvrir l'espace de son désir jusqu'alors masqué par son propre dit. L'interprétation réussie n'est donc pas celle qui construit une réalité plus ou moins acceptable mais celle qui déclenche une symbolisation qui pourrait se définir comme une transformation de la structure topologique analysée. L'interprétation est l'acte, l'opération qui ouvre, coupe, fracture le construit pour en révéler le support en creux. L'axiome lacanien "l'interprétation c'est la coupure" fait de la vérité non plus un savoir sur le non savoir mais la forme même du savoir.

En ramenant cette vérité de l'interprétation dans le champ du roman, c'est à la notion de lecture qu'on accède, lecture qui pourrait alors se définir comme re-trajet de la narrativisation en tant que coupure ou trait d'absence libérant la forme de la narrativisation. Lire serait alors défaire en suivant le fil, découdre pour re-narrativiser en creux, accéder

¹ - Voir S. Freud, "Construction dans l'analyse", Résultats, idées, problèmes II, Paris, PUF, 1985, p. 269-282.

à la narrativisation de la narrativisation. On dira donc que la lecture est interprétation lorsqu'elle opère cette coupure singulière qui produit des effets de vérité.

De là, il est possible de donner les trois registres de l'interprétation. Celui, imaginaire, de l'herméneutique qui vise l'interprété comme stase, objet de l'interprétation; celui, symbolique, de l'interprétant qui marque l'acte interprétatif de l'analyste et du lecteur comme construction irrecevable ou mise en forme de l'Autre ininterprétable; et celui, réel, de l'interprétation comme effet de coupure dans le sujet (texte) qui la reçoit. La vérité est le réel en tant qu'effet d'effraction d'où un sujet aura à dire autre chose que ce qu'il avait dit jusqu'ici. La vérité est cette modification de la forme du désir, qui nécessite une coupure.

La lecture se présente toujours comme un acte d'interprétation. C'est en la supposant au fondement de l'écriture que l'on peut rendre au roman sa structure topologique, supposant par là même que tout roman aura à traiter son propre rapport à l'interprétation qu'il appelle.

Pour résumer, la narrativisation est la fonction symbolique qui règle la composition d'un texte — littéraire, corporel ou social — et le constitue en une forme qui implique la torsion paradoxale du désir (écriture-lecture, moi-Autre, singularité-ensemble). Elle est le trajet des représentations "imaginarisées" du sujet. Dans le roman, la narrativisation est la forme que prend le circuit des représentations, forme toujours en cours de formation puisque livrée au temps continu d'un double parcours.

La mise en texte comme répétition simultanée est une énonciation qui suppose l'existence d'un "pli" irréparable dans la structure, d'un point de recouplement non positif et exotopique dont seul l'effet (la répétition) demeure analysable. La narration romanesque, comme effet de redoublement d'une voix dans toutes les voix du récit, inscrit ses relais narratifs toujours saisissables dans la ponctualité fragmentée de la surface. La narration se donne plutôt comme l'"objet" narrativisé. Le narrant est, lui, le foyer immatériel et opératoire entre narrativisation et narration.

On rejoint ici, d'une certaine façon, la fonction narrative telle qu'énoncée par Käte Hamburger, dans une logique qui fait de la narration (fonction narrative) le paramètre déterminant de la fiction¹. Le concept philosophique de "Je-origine" (sujet d'énonciation) est à la base de la réflexion, entièrement commandée par la distinction entre fiction et feintise ou, si l'on veut, par la non coïncidence entre la vérité de la fiction et le mensonge du semblant. Distinction qui tente de faire une fois encore la lumière sur les genres et en particulier sur ce qui sépare le roman de l'autobiographie. La réflexion de Hamburger aboutit au constat que la narration à la troisième personne reste la seule qui puisse appartenir au registre de la fiction, puisque le "Je-origine" réel (référentiel) y cède la place à des "Je-origines" fictifs, l'obligeant ainsi à disparaître comme référent énonciatif. L'opposition entre narration (pure fonction logique)

¹ - Käte Hamburger, Logique des genres littéraires, Paris, Seuil, 1986.

et narrateur (foyer d'énonciation marqué) devient ainsi le critère essentiel d'une fiction définie par l'absence de focalisation subjectale.

L'absence de Je-origine réel et le caractère fonctionnel de la narration sont un seul et même phénomène. (...) Parler de fictionnalisation c'est dire qu'on décrit (les figures humaines) non au titre d'objets, mais au titre de sujets, de "Je-origine". (...)

La fiction épique est le seul espace cognitif où le Je-origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel.¹

Ce qu'il faut retenir de cette logique, c'est le procès de fictionnalisation et le critère fictionnel déterminé par la perte ou l'évidement du foyer d'énonciation. Mais, contrairement à ce que soutient Hamburger, on peut avancer que le versant irrepérable du "Je-origine" ne saurait exclure l'énonciation à la première personne, celle-ci pouvant se fictionnaliser en se produisant comme coupure entre deux temps, c'est-à-dire en perdant toute fonction référentielle². De Käte Hamburger, il importe de conserver, uniquement mais dans toute sa portée, cette notion de fictivité comme "seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle"³. La fiction serait donc cette façon de faire revenir dans la voix narrative le non-lieu d'où elle s'énonce, non-lieu qui

¹ - Ibid., p. 127 et 88.

² - Voir d'ailleurs à ce sujet l'analyse de Robert Richard sur les pulsions scopiques et invocantes dans l'œuvre d'Hubert Aquin: "La Transmission du roman", Revue de l'Université d'Ottawa. Hubert Aquin dix ans après, Vol. 57 no 2, avril-juin 1987, p. 9-28.

³ - Ibid., p. 128. Je souligne.

revient comme sujet de l'écriture en tant que *tiers inclus*. C'est un certain travail de la répétition dans l'acte de narrativisation qui est susceptible de faire naître cette "non-personne".

En contrevenant aux principes de Hamburger et en réintégrant le "je" narratif dans le champ de la fiction, on accède à une complexification du système fictionnel qui travaille alors dans le sens d'une théorie du sujet et, semble mieux répondre aux problèmes que pose le roman moderne¹.

La question "d'où viennent les romans?" peut servir à remonter de la narration à la narrativisation et à ce qu'elle enserme de vide dans la boucle que trace la répétition de son parcours. La doublure narrative s'exprime ainsi par une subjectivité toujours déjà nommée en train d'advenir comme signature, traçant l'écart d'un irrépérable qui a pour fonction d'"infiniter" ou de sérialiser le trait du narrant. C'est l'aporie du temps qui fait ici retour, non plus comme problème à résoudre mais comme paradoxe obligeant l'écriture à se repenser ailleurs que dans les formes du discours ou dans les catégories du récit.

Le temps n'est pas (étant) en tant qu'il n'est pas (présent). Cela signifie que si, en apparence, on peut démontrer que le temps est néant (non-étant) c'est qu'on a déjà déterminé l'origine et l'essence du néant

¹ - Hamburger évite en effet la problématique d'un sujet stratifié ou clivé en ne faisant intervenir qu'un sujet d'énonciation purement phénoménologique (sinon tout bonnement linguistique), défini par le seul critère spatio-temporel de la logique qu'est le "hic et nunc", et à partir duquel se conçoit la validité référentielle d'un énoncé.

comme temps, comme non présent en
l'espèce du "pas-encore" ou du "déjà plus".¹

L'espace, c'est la narrativisation en répétition marquant la rencontre clivée d'un "pas encore" lu et d'un "déjà" écrit. En cela, il formalise le temps originaire et générique du "là où c'était", y faisant advenir un "je" qui n'est plus un nom simple mais un nom en cours de nomination.

Frontières de la nomination

S'il était nécessaire d'insister sur la distinction entre le rapport à l'originaire comme structuration d'un espace non euclidien et le désir d'"originalité" qui signale, chez plusieurs écrivains, la croyance en une parole originelle arrachée au néant et prétendant exprimer l'inexprimable, on n'aurait qu'à rappeler ce qu'énonçait Barthes dans sa préface aux Essais critiques ²:

L'écrivain [a] (...) à détacher une parole seconde de l'engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste (...) : toute la tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable (...).

¹ - Jacques Derrida, "Usio et Gramma. Note sur une note de Sein und Zeit", in Marques de la philosophie, Paris, Minuit, 1972, p. 57.

² - Roland Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, "Points", 1964 (1981), p. 15

L'innommable ou l'ineffable, dont toute une littérature voudrait faire sa matière première, doit être reconsidéré à partir du nommé lui-même — du toujours déjà nommé dans lequel toute écriture a à se tracer — et doit être repris à partir de la logique incontournable du nom. Qu'est-ce qu'un nom? Qu'est-ce que nommer? Il semble bien que ce soit là les questions qui traversent tout corps de langage.

L'inscription la plus élémentaire du nom est le trait de la castration qui, du lieu de l'Autre — c'est-à-dire au moment où l'Autre, de se creuser d'un manque, se donne comme pure exterritorialité — indique au sujet sa propre fracture. Cette fracture est le Nom* comme forme du désir, Nom qui revient au sujet comme ce qui l'appelle à la jouissance: elle est son signifiant. Autrement dit, un Nom émerge du champ de tous les noms en coupant un sujet du champ de l'Autre. L'inscription élémentaire du Nom révèle ce qu'il en est de toute nomination, à savoir qu'elle est l'acte double de rupture et de franchissement entre un ailleurs (nommant) et un ici (nommé), puisqu'un nom ne peut avoir lieu qu'en s'excluant de ce qu'il nomme pour le rejoindre.

Il y a donc dans le Nom l'écart d'un inter-dit, d'un *non* au franchissement qui en est en même temps la transgression en acte. La fonction du Nom est celle-là même qui supporte le langage comme "interdit de l'inceste" ou empêchement des corps à fusionner avec l'objet impossible du désir, avec cet objet qui "tombe" du langage même. Du

* La majuscule désigne le nom dit "propre", non pas au sens où il est propriété du sujet mais où il est propre au sujet, propre à nommer ce qui le cause. Le Nom renvoie à la fonction de nomination.

nommant au nommé s'ouvre immanquablement une brèche qui est l'innommable du Nom, le trou du Nom, tracé d'un double bord, et pourtant "un", comme le bord clivé de la bande de Moebius. Ce qui revient à dire qu'un Nom nomme toujours autre chose que lui-même, qu'il nomme toujours un autre nom. L'effet d'exclusion du Nom a trouvé sa mathématique dans la logique des "transfinis" de Cantor, qui devient directement opératoire dans l'écriture romanesque entièrement travaillée par une nomination (un sujet) et des effets d'infini. C'est du nom que se creuse l'innommable, le re-plaçant dans une nomination infinie et attestant qu'il n'y a de hors la langue que *dans* la langue.

Le travail de Cantor¹ s'élabore à partir d'une distinction essentielle entre deux infinis qui distingue par le fait même deux rapports à la limite. L'infini mathématique, qui préoccupait déjà les Grecs dans la philosophie des nombres, a les caractéristiques d'un infini *potentiel*, c'est-à-dire qu'il est conçu sur un principe d'engendrement par addition récurrente d'une unité à tout nombre fini déjà formé. On reconnaît alors la série des nombres n tel que ($N = 1, 2, 3, \dots, n, \dots$) qui est une succession potentiellement infinie de nombres finis. Dans cette logique, la limite est un point inaccessible et variable dont l'énoncé est parfaitement constructible: "pour tout x , $x < y$ " (le signe $<$ se lit "plus petit que"). y est la lettre qui marque cette place inoccupée. C'est le même infini potentiel

¹- Voir à ce sujet, en particulier: G. Cantor, "Fondements d'une théorie générale des ensembles" (1883), Cahiers pour l'Analyse, no 10, hiver 1969, p. 35-52; Alain Badiou, "La Subversion infinitésimale", Ibidem, p. 118-137; Jean-Louis Houdabina, "L'Expérience de Cantor", L'Infini, no 4, automne 1983, p. 87-110; Daniel Sibony, "Le Transfini et la castration", op.cit.

que l'on retrouve dans les nombres infinitésimaux, divisibles à l'infini à l'instar du nombre π dont on peut approcher toujours davantage la valeur (3.14159....) sans jamais en atteindre le terme exact. Pour l'infini potentiel, la limite est un lieu vide, une place où tout nombre est appelé à manquer. Un tel infini ne se pense que du fini, par addition ou division.

La démonstration de Cantor vise, à l'encontre de la raison mathématique dominante, un infini *actuel*, "in actu", transcendant l'ordre de la puissance, soit, réellement, un *impensable*:

(...) il n'y a pas de nombre infini; *infinitum actu non datur*: un infini actuel, en acte (in actu), ou comme dit Cantor: un infini proprement dit ne saurait être considéré comme réel; il ne peut y avoir d'infini qu'en puissance (*in potentia*) (...)¹.

C'est en enregistrant les effets réels d'un tel impensable que Cantor en vient à le poser à l'aide d'un nouveau nombre dont le statut est d'être nommé "premier nombre infini". Cantor procède selon la théorie des ensembles qui s'appuie sur une série de paradoxes dont le principal est formulé par le théorème d'appartenance². Selon ce théorème, aucun

¹ - Jean-Louis Houdebine, *op.cit.*, p. 97.

² - On peut brièvement recomposer ce théorème qui vise à démontrer que la collection de tous les ensembles n'est pas un ensemble, ce qui reviendrait, si cela était, à constituer un système clos, vérifiable de l'intérieur. Donc: si E = tous les ensembles, considérons F (une partie de E) définie comme l'*ensemble des ensembles* X de E qui ne s'appartiennent pas, c'est-à-dire tel que x ne soit pas un élément de X , puisque $X \in$ ("appartient à") E . Cette supposition permet de vérifier la possibilité de F -comme ensemble de tous les ensembles.

a) Si $F \in F$ (c'est-à-dire si F est un ensemble vérifiable par F , ce que la mathématique formule dans l'expression "s'appartenir", alors il a la propriété des ensembles X qui lui appartiennent. Cette propriété est justement de "ne pas

ensemble ne peut s'appartenir, c'est-à-dire que nul ne peut se nommer lui-même. Tout ensemble ne se vérifie ou ne se démontre qu'à la condition de recourir à une extériorité qui, seule, fait acte de nomination. (On retrouve ici la base de la théorie des propositions indémontrables de Gödel). Le paradoxe qui est au fondement de la théorie des ensembles implique un mouvement d'exclusion, un point d'extériorité logique que démontre aussi le paradoxe du menteur. Disant "je mens", il s'excepte de la logique du vrai et du faux et parle d'un lieu où énoncé et énonciation transgressent cette logique.

Le geste radical de Cantor est de nommer, selon une logique incontournable, la succession des nombres entiers finis tout "entière", de la totaliser "en acte" par un nom qui permette de la penser simultanément. Ce nom est, au début la lettre oméga (ω) désignant un nouveau nombre, encore impensé et qui *n'appartient pas* à l'ensemble des nombres n . (S'il appartenait à cet ensemble il ne serait qu'un nombre fini qui, aussi "grand" qu'on puisse le penser, ne ferait que restaurer l'ordre de l'infini potentiel dont la limite reste indéterminable). Le nombre qui fait Nom a valeur axiomatique, puisqu'il pose qu'"il y a de l'infini", et ne peut nommer l'ensemble que dans la mesure où il en est exclu. Ce qu'il nomme précisément, c'est l'infini (actuel) de cet ensemble.

s'appartenir", puisqu'il a été démontré plus haut que $X \in E$. Donc si $F \in F$, alors $F \notin F$ (n'appartient pas à) F . D'autre part:

b) Si $F \notin F$, alors il ne se trouve pas parmi ses éléments et n'a pas leur propriété (qui est de ne pas s'appartenir puisque ses éléments $X \in E$). Donc si $F \notin F$, alors $F \in F$. C'est par ce paradoxe qu'on s'oblige à reconnaître que, quelque soit le bout par où l'on prend la question, la collection de tous les ensembles n'est pas un ensemble. La conséquence de ce théorème est que l'on doit toujours reconnaître une faille logique dans tout discours qui prétend totaliser sans reste un groupe de signifiants, de même que l'on doit reconnaître que le nom d'un ensemble n'appartient pas à l'ensemble.

Le Nom fait bord, il permet de boucler, sans la fermer, la série infinie comme totalité inachevée.

La nomination est un acte de coupure, un saut au-delà qui pose une nouvelle conception du bord ou de la limite advenant dans le temps de son franchissement même. ω est donc le premier nombre entier à être déclaré supérieur à tous les nombres n . Le premier, c'est-à-dire le plus petit des nombres d'un ordre nouveau que Cantor appelle l'ordre des transfinis^{*}. Cantor choisira plus tard de donner un autre nom à ce premier nombre: Aleph ($\aleph$), première lettre de l'alphabet hébraïque. Le "plus petit des nombres infinis" ou "premier transfini" trace donc la limite ~~extérieure~~ engendrant une série potentiellement infinie (comme celle des ordinaux finis) dont le saut de la nomination est à présent "constructible" à partir du premier aleph. Ainsi l'engendrement des transfinis comporte le tracé, dans la traversée, d'une frontière en tant qu'opération répétable de sauts d'un infini à l'autre¹.

Le principe d'exclusion du nom est l'effet d'une coupure en répétition inscrivant un double bord entre le nommé et le nommant. Il faut percevoir là une temporalité tout à fait particulière. Le temps de la nomination est celui-là même de la coupure, celui de l'effraction dont s'engendrent les infinis supérieurs ou transfinis. Temps non mesurable, non spatialisable, mais par où un autre temps se met à fuir, esquissant

* Les transfinis étant, si l'on veut, des infinis finis.

¹ - On peut en effet faire subir aux transfinis toute forme d'opération mathématique, puisqu'à chaque nombre n correspond un nombre transfini qui lui est immédiatement supérieur. Une fois le premier transfini ~~posé~~, nommé, la série s'engendre par voie mathématique (répétition).

son trajet sans fin dans lequel la répétition d'une effraction (nomination) produit d'autres "sauts au-delà", relançant le trajet à des niveaux différents. C'est de ce temps générateur — ou générique — que les déploiements d'espace s'engendrent et peuvent s'écrire. Il s'agit d'un temps "axiomatique" paradoxal, *en réserve*¹ dont tous les autres temps (historique, psychique, cyclique) découlent et s'écoulent d'en interdire le tracé. Le temps de la nomination ne souffre aucune écriture, il est scansion.

Une telle mathématique se vérifie partout où se lie un groupe — ensemble de sujets désirants — pour lequel il advient qu'il ne peut se "nommer" lui-même. Dans un groupe, aucun des membres ne détient le pouvoir de collusion qui les fait "tenir ensemble". Ce qui les tient est "ailleurs", soit dans la figure d'un père ou d'un "leader" — toujours "mort" d'être ainsi expulsé des corps en jeu ou, ce qui revient au même, d'être symbolisé par ces enjeux — soit dans une parole, un mot d'ordre, un signifiant qui, parce qu'il reste hors d'atteinte des interactions, les supporte. Lorsque le signifiant est atteint, lorsque le mot d'ordre est brisé, en d'autres termes lorsque l'inquestionnable est questionné et ramené dans le circuit des corps, le groupe se morcelle. À moins qu'il n'aille *se faire renommer*, ce qui revient parfois, pour lui, à effectuer un "saut qualitatif".

C'est d'ailleurs ce que Freud élabore, d'une certaine manière, dans son mythe de la horde primitive où il construit une logique du Nom —

¹ - L'expression est de Daniel Sibony, dans L'Autre incastrable, Paris, Seuil, 1978.

celui du Père symbolique — dont il n'a cessé de mesurer les effets de réel¹. Ainsi, nommer consiste à provoquer l'apparition non pas d'une présence ni non plus d'une absence mais d'un retrait, d'un dérobement tel qu'en lui-même il supporte le langage. Cette "mise en retrait" ou exclusion est le trou autour duquel se noue le lien social.

Les effets de langage représentés par le mythe freudien pourraient se résumer dans le fait que, par le crime, le chef de la horde prend nom de Père pour tracer la limite entre deux ordres étrangers l'un à l'autre: celui de l'ensemble symbolique créé et celui, réel, innommé, du chaos auquel cet ensemble s'arrache. Par la voie métaphorique — la dévoration du cadavre cède la place à un partage symbolique des pouvoirs — le mort peut alors faire retour dans l'ordre qui le reconnaît comme sa Loi. Le temps de la nomination est donc celui d'une métaphoricité "en acte", d'une fracture double, clivée. Le Nom désigne à la fois ce qui se tient hors

1- Selon ce mythe, la horde primitive, celle qui précède le véritable "socius", avait un chef qui pouvait jouir de tous les pouvoirs et de toutes les femmes. Le groupe des membres de la horde ne trouve sa cohésion signifiante que dans le projet et l'exécution du meurtre du chef. C'est en tant qu'il est mort que le chef accède à la fonction de Père, celui-ci étant toujours déjà métaphorisé. Il est le Nom du parricide qui fait *Lord* à la horde pour la constituer en corps symbolique, pour la faire entrer dans une différenciation régie par le désir. Freud place là la nécessité d'une instance d'interdiction (refoulante) qui, en donnant à chacun le désir de se mettre à la place du mort et de s'approprier ses pouvoirs, empêche et diffère la satisfaction de la pulsion dans l'immédiat, nouant ainsi inéluctablement le désir à la Loi dans les corps singuliers et dans le corps social. Le Nom est ainsi ce qui appelle le groupe depuis le lieu du mort, il désigne doublement ce lieu (à laisser vide) et le groupe. Nommer revient donc à produire simultanément une disparition, une effraction et un surglissement. C'est cet *effet du Nom* qui permet de faire l'économie de la vérification anthropologique du mythe de l'origine sociale raconté par Freud, ce mythe gardant toute sa pertinence dans la mesure où il donne une représentation à des effets réels. (S. Freud, Totem et tabou, Paris, Payot, 1977).

de l'ensemble et l'ensemble même qui "le porte"¹. Nommer (quelqu'un, quelque chose) revient à se produire (pour lui) comme mort, c'est-à-dire à s'extraire du déjà nommé pour le fracturer d'un appel (puisque c'est la fracture qui appelle). Nommer est d'une certaine façon l'acte d'impossibiliser le possible, rejoignant l'exigence barthésienne d'"inexprimer l'exprimable". Le possible étant ce qui est en tant que moi, en tant que narré ou dit, nommer signifie couper dans ce dit pour qu'advienne l'impossible à dire. Le roman renvoie le nom à la nomination en ramenant dans son corps la fissure originare ^{fait} qui fonction d'appel.

Le rapport de la singularité à l'ensemble peut trouver une nouvelle configuration dans la loi de la nomination qui oblige celui qui s'exclut pour se renommer "ailleurs" à nommer, en l'effractant, l'ensemble d'où il s'extrait. C'est alors dans la pratique de la nomination, en ce qu'elle renverse la position du fini par rapport à l'infini et en ce qu'elle engendre une logique sérielle dans ses effets de répétition, que l'on peut reconnaître une praxis au sens où Lacan l'entendait dans son séminaire de 1964 ², comme une "action concertée par l'homme (...) qui le met en mesure de traiter le réel par le symbolique". Le réel pouvant être entendu ici comme fracture originare, il semble qu'une praxis a lieu chaque fois qu'une action déploie un système signifiant pour aménager, disposer — et être à la disposition de — cette fracture. Travail qui n'est

1- Est-ce l'ensemble qui porte un nom ou le nom qui supporte l'ensemble? On sent toute la résonance étrange de l'expression "porter un nom", résonance qui rappelle la métaphoricité (au sens littéral de "porter au-delà") du nom.

2- Jacques Lacan, Séminaire Livres XI, p. 11.

plus celui d'une structuration pure et simple mais bien celui d'une déflagration en série dans laquelle *du* symbolique se recompose à même les lieux de ces coupures. Et c'est peut-être la sérialité du choc qui permettrait de faire du roman une *constellation*. La constellation est bien l'imagination d'une forme et le nom donné à une pulvérulence, elle est le lieu d'où le réel revient comme l'impossible amas d'étoiles insistant dans la langue qui l'a par avance raturé. Le roman ramène dans la langue l'avoir lieu du Nom. En cela il est la manifestation toujours renouvelée de la petite phrase de Mallarmé: "rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation".

Le Nom, en inscrivant l'interdit et en signant la mort de celui qui le porte, donne sa Loi à un ensemble, c'est-à-dire à ce qui (corps désirant, corps fictif, groupes-sujets) est toujours, par avance, divisé par la castration dont il est aussi l'effet. La coupure de la castration fait fonctionner la mort comme répétition et revient dans l'ensemble pour déporter, transporter et transmettre les dires.

Le temps de la nomination produit les temps "spatialisés" de l'histoire et du sujet. Le "devenir-espace" s'appuie donc immanquablement sur la coupure topologique où se "rencontrent" sans se rejoindre deux ordres hétérogènes, deux scènes séparées par le clivage qui fait frontière.

La nomination est la forme du nom, le Nom du nom, son procès. Topologiquement, elle reprend le trajet moebien de la narrativisation. La logique cantorienne du Nom est très proche de la logique fictionnelle du roman qui consiste à évider le nom de l'écrivain par le re-nom de

l'écriture qu'il signe. Le Nom est au fondement du temps de la fiction.

Reste à dire comment s'allient nomination et fictionnalisation.

Les romans de Ducharme et d'Aquin entretiennent avec la répétition des rapports fondamentalement différents, voire divergents. L'écart qui les sépare permet de voir en la topologie du roman un lieu de singularisation. Je donne d'emblée la formulation minimale de cet écart pour prévenir toute confusion qui tendrait à faire du sujet de l'écriture une essence ou un universel. Le sujet du roman est un Nom en train de chercher sa signature¹.

Le roman d'Aquin et le roman de Ducharme ne se rencontrent pas. Seule la "douleur du Nom", l'horreur de son effraction les force tous deux à se situer dans une position qui prend entièrement en compte le statut de la vérité du roman. Mais la "prise en compte" diffère totalement de l'un à l'autre. Pour Aquin, la vérité ne cesse de faire interprétation dans l'écrit; pour Ducharme, elle est violemment déniée, projetée impérativement hors de l'écrit quand le désir du roman tourne, pour rire, à la haine du désir dans la haine du roman.

Avec Ducharme et Aquin on peut parler de deux champs acoustiques, de deux ordres fantasmatiques pour répondre au Mal d'où s'incarnent tous les narrateurs: la dérision de l'horreur ou la jouissance; l'abjection ou le sacré; l'hystérique ou le théologique. Les deux systèmes romanesques s'énoncent de l'"espacement" de l'écriture pour traiter le

¹- Il s'agit donc d'un sujet logique (logique du Nom) et même, pourquoi pas, d'un sujet mathématique (sujet infinitiste) dont le mathématique ne cesse d'enregistrer la singularité du désir qui est désir d'écriture, désir du roman.

réel de la mort et du Nom. Ducharme, entièrement déterminé (secoué) par l'"horreur" même du roman; Aquin, constamment ramené à la naissance du roman, à ce fond sans fond qui le creuse et qu'une étymologie lointaine, constamment, rappelle et ressource: Rome. La topologie fait du roman une signature comme traitement de l'infini et de la répétition.

Chapitre II

LA DOUBLURE NARRATIVE

Atopie du Nom-du-Père

Tout roman met en place une répétition du seul fait que la narrativisation d'un récit se constitue dans le temps déjà double d'une écriture-lecture. La "doublure" qui s'expose aussi par l'acte d'énonciation d'un sujet déjà constitué (écrivain) dans celui d'un sujet — singulier ou pluriel — en cours de constitution, est au travail dans toute écriture romanesque. On peut même dire que ce qui fait signature dans un roman est à repérer dans le rapport de chaque texte à cette doublure. Si doubler renvoie à plusieurs actions dont celle de recouvrir le versant "irregardable" ou "irréversible" d'un tissu, ou encore celle de se mettre à la place d'un autre, au théâtre ou au cinéma, ou simplement, celle de reproduire (un objet, un geste), le roman peut alors se définir par sa façon de ramener toutes ses actions dans le seul acte d'écrire.

Or, la doublure du roman a cette particularité de ne posséder qu'une seule surface, d'être sans fond, sans profondeur. Particularité qui fait que seul le pli qu'opère la torsion du temps réalise la doublure avec le vide (entre-deux) qui la fonde. Ainsi, tout écrivain entre en rapport avec un temps particulier dans lequel son Nom (le signifiant qu'il

reconnaît comme celui de sa parole) se trouve projeté vers son inachèvement¹. Ce qu'on appelle sans trop y penser le "style" est peut-être une manière de tenir compte ou non de ce rapport particulier au temps, une certaine façon de le reconnaître et de l'interpréter dans la langue du texte, ou une forte tendance à l'empêcher de se produire, soit en le niant violemment (acte manqué de reconnaissance), soit en le méconnaissant.

Écrire une fiction revient toujours d'abord à écrire la fiction du nom propre, à faire en sorte que le nom (celui de *qui* écrit) trouve la voie (voix) d'un re-nom. C'est donc l'évidement du Nom qui supporte sa doublure. Les romans dominés par la quête de l'écrivain — on en trouve entre autres aux débuts de toute littérature, et le Québec n'en a pas manqué — ne peuvent échapper au temps linéaire de la filiation (ils restent fils de la tradition), dans la mesure où ils s'écrivent en cherchant le propre du Nom (l'identité personnelle, artistique ou nationale)².

Les romans de Ducharme et d'Aquin se caractérisent par la mise en scène — donc la prise en compte — de la doublure, dans l'autonarra-

1 - Roland Barthes, dans la préface aux Essais critiques, a exprimé la singularité du temps de l'écriture: "(...) le temps de l'écrivain est un temps opératoire et non un temps historique (...). Le temps de l'écriture est en effet un temps défectif: écrire c'est ou bien projeter ou bien terminer, mais jamais "exprimer"; entre le commencement et la fin il manque un maillon (...), celui de l'œuvre elle-même. (...) l'œuvre s'écrit en cherchant l'œuvre, et c'est lorsqu'elle commence fictivement, qu'elle est terminée pratiquement. (...) retorsion illogique du temps (...). C'est que le temps de l'écrivain n'est pas un temps diachronique mais un temps épique; sans présent et sans passé, il est tout entier livré à un *empor-tement*." p. 11.

2 - Je pense à tous les romans de Lemelin et de Victor Lévy-Beaulieu qui ont pour "héros" un écrivain en quête d'écriture, c'est-à-dire un sujet pour lequel la représentation, le fantasme d'écrire (toujours mythique ou métaphysico-idéologique) tient lieu de production.

tivisation d'un "je" qui rejoue le trait d'énonciation marquant l'embranchement de l'écriture même du roman. La répétition, non pas successive mais nécessairement en train de s'accomplir dans l'écriture et la lecture de la fiction comme clivage temporel, constitue leur topologie respective.

D'un point de vue logique, le clivage du nom en un déjà nommé et une re-nomination, actualisant la répétition creuse la place de ce qui, justement, ne peut être répété: place où s'avère l'insuffisance de toute nomination à nommer ce qui l'appelle (et ce qu'elle appelle), et où se trace le trait d'absence, le pli formé par l'impropriété radicale de tout nom propre. Entre le nommant et le nommé se marque la place d'un *tiers* (non pas troisième mais entre-deux) qui est néantisation du Nom. La topologie de la doublure ne se définit que de l'entre-deux qui la traverse et qui provoque l'effondrement de toute adéquation de soi à soi, du nom à ce qu'il nomme.

La fonction de tiers comme impossible à nommer "prend nom" du père dans la logique œdipienne. Elle survient lorsqu'un sujet replacé devant la défaillance maternelle, accède à la symbolisation alors qu'il ne peut plus se prendre lui-même pour l'objet manquant, et qu'il en appelle à un signifiant qui le coupe de sa plénitude illusoire. Ce signifiant est un nom qu'aucun corps ne saurait combler, puisqu'il désigne la place inoccupable du désir maternel. Le nom signe la *mort du père* en lui assignant sa fonction symbolique: son rôle de pur signifiant. Le "Père" est alors ce qui désigne le lieu auquel les corps ont à mourir* pour se

* De l'expression "mourir à" quelque chose: se séparer de, renoncer.

produire vivants: "Nom-du-Père" parce qu'il marque le trait, dans le maternel, du *ou* énigmatique de la naissance, énonçant de ce fait la trinité de la nomination. Cette atonie du Nom-du-père règle la transmission du désir dans la mesure où il fait doublement bord à l'impuissance de tout père réel à combler la béance maternelle, et au sujet qui se signifie de l'expulsion affirmée comme sa seule "origine". Un sujet accède à son Nom en souscrivant quelque part à ce qui l'"innomme".

Le roman n'a pas pour fonction de rapporter l'effet de cette nomination ou, en d'autres termes, de reproduire un sujet nommé en cherchant à se faire "porteur" d'un nom. Il se doit plutôt de *déporter* cet effet en le jouant. C'est ce qu'implique la doublure narrative que Ducharme et Aquin problématisent en mettant au jour l'acte même d'une énonciation en procès. Le sujet d'une telle énonciation n'est donc plus un sujet psychique, mais la voix d'une opération de vidage des représentations, sujet d'une néantisation qui se singularise de la temporalité qui le signe. C'est ici que s'impose la distinction fondamentale entre les deux textes: dans le traitement de cette temporalité.

L'écriture aquinienne s'entreprend directement à partir d'un savoir sur la néantisation, attestant que l'être (le sujet) n'accède à la différenciation (au langage) qu'en passant par une disparition qui, paradoxalement, est toujours en avance sur lui.

En fin de compte et somme toute, c'est le néant qui différencie l'être et non pas l'être le néant. La vie n'émerge vraiment que de son contraire absolu. Le néant distingue, tout comme la marge invente le texte. (BE p. 270)

Une telle logique révèle une dialectique qui fait de l'ensemble vide la vérité du Nom. Pour Aquin, elle viendra s'articuler à l'intérieur d'une structure de fiction, c'est-à-dire dans la narrativisation d'un sujet dont la principale fonction sera de dévoiler l'innommable en se renommant. La narrativisation, en tant qu'elle vise la fiction, autant dire en tant qu'elle se reconnaît au-delà de l'illusion qui la donne pour la "réalité" du sujet, implique un procès de fictionnalisation dans lequel doit revenir la vérité du pli, de la torsion. Chez Aquin, le roman trouve sa logique en cherchant la fiction du Nom, en cherchant l'innommable qui le supporte¹.

La structuration du roman aquinien élabore toute la complexité de ses ramifications à partir d'un facteur que j'ai appelé la métaphoricité du nom propre. Métaphoricité constitutive des réseaux de signifiants et de représentations, et déterminante du lieu même d'où ils se produisent, à savoir de ce qui, dans l'action métaphorique, se perd, s'exclut, s'arrache du champ des représentations. Le Nom propre est le signifiant de la métaphoricité qui fonde tout sujet de langage.

Chez Aquin, les relais nominaux que génère le procès par lequel se profère *un nom pour un autre* (procès métaphorique), lancent la narrativisation dans un parcours où le narrateur se trouve constamment re-nommé. On assiste alors à des redoublements narratifs qui apparaissent comme l'effet d'une projection de la narrativisation dans la narration. Le temps clivé de la narrativisation se trouve rejoué à même les réseaux du

¹ - Je renvoie ici à la phrase connue de Lacan: "La vérité a structure de fiction" qui traverse les écrits et à cette autre de Genette: "Si la fiction de la fiction est de n'être pas fiction sa vérité est d'être fiction" (Préface à Käte Hamburger Logique des genres littéraires, p. 14).

narré, au point où ce dernier en vient à se constituer dans la forme d'une énigme. En absorbant dans les représentations le parcours même qui les permet, le roman aquinien narrativise la narrativisation. Pour anticiper sur l'analyse, on peut dire tout de suite que la narration interprète la narrativisation au sens où elle opère une coupure qui fait advenir le narrant (la nomination) en creux. Cette coupure est celle-là même de la fiction en tant qu'elle est la production d'une énonciation dont le foyer n'est plus repérable dans le "Je-Origine" subjectif de l'auteur, et dans la mesure où elle implique une torsion qui redouble le "Je-Origine" en le perdant dans le repli du tissu textuel.

Chez Aquin, la fictionnalisation que réalise la narrativisation de l'écriture-lecture devient "l'objet" même de la narrativisation. La multiplication des doubles met le temps de l'écriture-lecture sur la scène, obligeant celle-ci à se faire le lieu de la disfocalisation. En d'autres termes, narrativiser la narrativisation c'est faire de la narrativisation le bord clivé de la structure moebienne pour la produire comme le trou irreparable d'où toutes les fictions s'engendrent.

Introduire dans le roman le vecteur d'une interprétation-coupure, rompant la constitution du sens par l'énigme, revient à couper sur sa longueur la structure moebienne. On peut donc rapprocher l'effet de cette coupure du découpage, le long de sa surface continue, d'un ruban de Möbius.

La coupure [de cette surface à un seul bord] crée un deuxième bord. [La bande reste entière mais acquiert une torsion qui défait sa composition paradoxale]. Cette disparition

de la structure moebienne par la coupure, sans pour autant détruire l'objet physique dans son unité, permet de réduire la bande à sa coupure.¹

En effet, dans le vide né de la coupure surgit une surface-trou moebienne. L'espace se donne en disparaissant. La forme est épurée de sa matière: c'est un vide clivé en répétition qui advient comme une place marquée. La coupure réelle qui subvertit la surface est la vérité du roman, vérité comme forme (Nom) de la coupure (castration).

Dans la pratique aquinienne, le "théâtre illuminé" de Neige noire devient la figure logico-onirique du lieu a-topique de fictionnalisation infinie. Figure infigurable d'une *place* par où passent toutes les "œuvres humaines", autant dire toutes les représentations du savoir.

Nicolas se souvient d'un théâtre illuminé, mais cette dimension réflexive demeure intraduisible en images (...).

Nicolas: Je jouais Hamlet (...) j'ai été pris de panique; je n'ai pu terminer la représentation... Je me souviens, avec tristesse, du théâtre illuminé...(....).

(L'entêtement onirique de Nicolas pourrait sembler aussi gratuit que ce théâtre illuminé dont il vient d'être question pour la deuxième fois et dont on ne sait pas si c'est l'extérieur ou l'intérieur qui est illuminé, s'il n'apportait au spectateur plus ou moins distrait une indication très nette de l'inexistence de l'archipel du Svalbard où Sylvie Dubuque et Nicolas Vanesse se sont rendus en voyage de noces.)

1 - Jeanne Granon-Lafont, op.cit., p. 34.

(Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées). (NN p. 118, 143-145 et 254)

L'archipel de Svalbard où se déroule le scénario de Nicolas qui redouble la "réalité fictive" du roman-scénario, donne à ce "théâtre illuminé" sa fonction de support irreprésentable des représentations. Tous les romans d'Aquin peuvent se relire depuis le "théâtre illuminé", dans la mesure où il fonctionne selon un *enchâssement* de temps en réserve ("toutes les œuvres humaines") qui est aussi le temps en creux du texte s'ouvrant alors, non pas à la résolution des impasses narratives (qui, comme on verra, l'organisent en réseaux énigmatiques), mais à la sérialisation de ces im-passes. Le roman aquinien est une composition qui se constitue de *faire passer* par tous les noms l'"impassable" du Nom.

Si "le néant différencie l'être" c'est aussi parce que le néant ne se repère qu'à partir de l'être ou encore, parce que le vide se perçoit du signifiant qui en est l'effet. Cela suggère la nécessité de ramener le vide (l'innommable) dans le Nom — dans l'ordre symbolique — pour accéder à la nomination. *Impossibiliser* le Nom serait précisément le rendre à sa fonction qui est de conférer l'existence à l'être en tant que signifiant, à partir de cela (ce *Is*) même qui reste à jamais en deça du signifiant. Soit: faire en sorte que de l'identité advienne mais à seule fin d'engendrer le désêtre du Nom. En fait, il s'agit de ramener le réel dans le symbolique via l'imaginaire.

La métaphoricité devient logique romanesque à partir du moment où un nom survient à la place d'un autre pour l'innommer, en le renommant. Du lieu de ce nouveau nom, l'autre nom retourne à l'atopie de la nomination. Puisqu'un nom est toujours une frontière, posée en même temps que franchie, entre ce qu'il nomme et le lieu de sa profération, le parcours aquinien, qui consiste à narrativiser la narrativisation en un circuit de noms, finit par inscrire dans la narration l'acte pur de sa profération. Le "théâtre illuminé" figure l'irreprésentable de cet acte qui permet de passer à travers tous les noms de l'histoire par un "enchâssement" qui n'est pas une poursuite identitaire (ce qui tiendrait du délire¹), mais l'opérateur de la fiction². Travail du texte qui ouvre la narrativisation au qui énigmatique du Nom. Nommer qui, quoi? Le Nom. Mais le Nom de qui, de quoi? De (ce) qui nomme dans toute nomination³. C'est ce qui motive le parcours mystifiant et mortuaire de la pratique aquinienne, mettant le discours en crise et le forçant à produire toutes les formes de la commotion. Cette logique implique d'emblée un rapport formel au roman:

1- Délire du sujet nommé Nietzsche qui proclamerait: "Tous les noms de l'histoire c'est moi", mais qui devient la vérité de la fictionnalisation. C'est l'occasion de redire que la folie du sujet (qui cherche à habiter son nom) fait la raison du roman (qui tend à infinitiser son nom).

2- On n'a qu'à songer au travail d'érudition qui traverse L'Antiphonaire, où théologiens, médecins, alchimistes, hérésiarques, philosophes et artistes forment un réseau onomastique envahissant. On trouve le même procédé, quoique moins insistant, dans Prochain Épisode et Trou de mémoire. Neige noire déplace ce travail du signifiant vers une rhétorique visuelle de l'enchâssement basée sur la superposition et l'accélération. Voir la suite de l'analyse.

3- Philippa Sollers, Paradis, Paris, Seuil, 1981, p. 336.

L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. Je ne cherche pas quoi dire, mais comment le dire. (...) Pour moi un romancier doit courir après des formes. Le contenu, il l'a en lui et il le sort dans la forme choisie. (PE p. 19)

Les personnages d'Aquin sont littéralement assujettis à la dialectique de la vérité et de la fiction, au point de s'affirmer comme sujet de vérité au moment où leur nom est mis à l'épreuve d'une fictionnalisation dont le roman ressaisit les effets d'écriture. Prochain épisode avoue l'acte de composition qui consiste à déporter la vérité de l'enfermement dans la fiction rythmée d'un temps non mesurable, en fuite, celui d'une "épellation" qui infinitise l'enfermement:

Écrire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de mon immobilité interminable et de ma chute ralentie dans cette fosse liquide. (...) je gagne du temps. Un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements, que je charge à bloc de tous mes atomes avoués (...) et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide. (...) Infini, je le serai à ma façon et au sens propre. Je ne sortirai plus d'un système que je crée dans le seul but de n'en jamais sortir. (PE p. 9, 18, 19)

Le temps est celui de la poursuite dont le roman d'espionnage représente le prototype. Poursuite qui ne peut aboutir, puisque le roman se présente comme la recherche actualisée mais toujours inachevée de sa propre forme. La nomination trouve sa forme dans un procès qui tend à

porter au-delà (hors d'elle-même) l'effet dont elle est la cause¹. Les narrateurs répercutent ainsi l'énigme non résolue d'une intrigue dont les clés ne seront jamais livrées. Dans sa poursuite effrénée et son inaboutissement, le récit devient lui-même énigmatique. Il est son incessante déportation au-delà.

A ce titre, le séjour du héros dans le château de H. de Heutz est très significatif. Ce séjour est en fait une attente prolongée qui devient l'hypostase de l'attente du narrateur dans sa prison de Montréal. Mais l'attente se constitue comme augmentation du coefficient de mystère. Elle est en fait une poursuite de plus en plus mystifiante, du fait qu'elle se produit sur place dans un temps insaisissable, symbolisé par l'absence d'horloge et l'arrêt de la montre du héros. Le temps fuit et pourtant il reste immobile. Ce temps est présent dans tous les romans d'Aquin. Temps en avance sur lui-même qui est la forme du temps. Le cryptogramme et l'ex-libris de l'exemplaire de L'Histoire de Jules César se présentent d'abord comme les signifiants générateurs du récit pour se faire immédiatement les représentants de la nomination en tant que retour de l'innommable dans le nommé.

(...) cette équation à multiples inconnues que je dois résoudre avant d'aller plus loin dans mon récit. (...) j'ai le sentiment de me trouver devant le mystère impénétrable par excellence. Plus je le cerne et le crible, plus il croît au-delà de mon étreinte, décuplant ma

¹ - " Le titre Prochain Épisode est la négation même du livre et la valorisation de ce qui vient après. (...) À la limite Prochain Épisode n'existe pas. C'est ce qui vient après qui existe. " (PE, p. 18-19)

propre énigme lors même que je multiplie les efforts pour la saisir. (...) J'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer. (PE, p. 21, 22)

La dialectique vérité-fiction apparaît dans le temps de la poursuite qui place les deux registres, non pas dans une successivité mais dans une simultanéité qui les met paradoxalement l'un à la poursuite de l'autre.

Les autres romans adoptent la "fausseté" autobiographique à prétention informelle opposant la vérité du dire à l'organisation narrative des faits. Mais ce dire vrai — qui est chaque fois dire l'horreur — se révèle toujours et inmanquablement être un dire fictif, devancé par la fictionnalisation. Le seul aveu avouable et expié dans la matière même du roman est l'aveu de fiction:

Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique. (...) Le roman d'ailleurs c'est moi (...). Écrire un roman parfaitement désarticulé, c'est ce que je peux faire de mieux dans mon état. (...) sa machination qu'il raconte dans un style cynétique (...) reproduit ce qu'il raconte. Note de l'éditeur.

(...) mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de prévenir le lecteur sur sa qualité non-fictive (...) de le situer hors littérature, hors fiction et tout à fait hors roman (...)

[Partie du texte signée RR dont la stratégie finit par s'avouer] (...) c'est en sorte un pseudonyme abrégé dont je me suis affublée et qui n'est pas sans exprimer ma volonté initiale de me situer d'emblée au niveau de la fiction. (TM p. 19, 22, 39, 73-74, 123)

Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique(...).

J'ai commencé ce livre sans raison (...) Puis la vie s'est insérée de force dans mon pauvre récit; et du coup, celui-ci s'est transformé en autobiographie (...).

Mais comment dire... , je n'ai pas tellement de style, j'écris sans style, ce qui probablement explique la sinistre spasmophilie graphique à laquelle je m'abandonne (...) j'ai fait d'abord de mon mieux pour décrire la vérité: je n'ai rien truqué, rien déformé, rien gonflé. (A p. 17, 44, 213)

En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet "ordre" imprévisible de l'existence (...).

La discontinuité du film n'est que le versant formel de celle de tout ce qui vit (...).

Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement (...).

Il n'est plus question pour Linda, de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité (...), cette fois, c'est la réalité qui est contaminée par une fiction encore plus frissonnante. Sylvie Dubuque s'est substituée à Sylvie Lewandowski comme le pareil au même, mais voilà que Sylvie retrouve son identité nominale (...) (NN p. 48, 49, 147, 243)

Les dernières citations révèlent une logique qui renverse l'idée reçue d'une fiction prétendant transposer ou re-produire la réalité. Les

romans d'Aquin mettent toujours en scène une réalité qui procède de la fiction et qui surgit en quelque sorte comme l'*après-coup* de la fictionnalisation. L'écriture des narrateurs se met ainsi à produire des effets dans le réel des scripteurs. La dernière phrase citée replace la dialectique vérité/fiction dans l'effet de doublure du Nom. Le Nom comme fonction de la sérialisation narrative a ceci de particulier que s'il donne au roman aquinien son "identité nominale", à savoir le temps clivé qui est (ce) qui nomme dans la nomination, il signe presque toujours la mort du personnage qui en est le "facteur". L'identité nominale, entendue ici non pas comme le "vrai" nom, mais comme la vérité du Nom, soit son retour dans la nomination, est précisément ce qui porte le "mourir" au cœur du symbolique.

Chez Aquin, le mourir comme moment de "véridiction" de la renomination en acte garde toujours le réel de sa fureur, oscillant entre les trois scènes du meurtre, de l'accident et du suicide¹. La mort de Sylvie (NN) est inextricablement liée au versant caché de son nom (nom du père entendu ici au sens familial du terme), nom que le scénario de Nicolas s'attache à révéler par le "redoublement antérieur" de la réalité (romanesque) des sujets. Le redoublement antérieur est un véritable retournement du temps qu'opère de façon systématique et variable la pratique de l'anamorphose.

Chez Aquin, l'anamorphose réalise la doublure narrative et donne au texte son temps logique, qui passe par une réversibilité effective.

¹ - Voir entre autres *Neige noire* p. 227: "(...) le meurtre se superpose au suicide, tout comme le faux accident du début avait été substitué au suicide (...)."

L'anamorphose, on le sait, a fait l'objet de très nombreuses analyses de l'œuvre romanesque d'Aquin¹. Il ne s'agit pas ici de reprendre ce qui a déjà été dit mais d'en rejouer les termes pour faire surgir un versant de l'œuvre resté impensé ou du moins, très souvent esquivé sinon inanalysé. Part ("maudite") que l'on pourrait bien appeler la "logique catholique aquinienne" et qui se définira plus précisément comme une *théo-logique*². Logique plus faulknérienne³ que chrétienne, celle du versant baroque si l'on veut bien reconnaître dans cette esthétique de l'excès une façon de faire passer la symbolique catholique à travers les jeux optiques ou verbaux de son annulation religieuse. Le sacré n'y est plus de l'ordre de la croyance mais de l'ordre de l'inversion, de la profanation ou de l'extase: "Dans le sacré rien n'est sacré: tout est corps, tout est pris dans ce matérialisme propre au christianisme"⁴. Moment où

1- Voir entre autres Wladimir Kryszinski, "Destin des pulsions, destin des narrations", *op.cit.*, p. 345-375; Sylvia Söderlund, "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose", *Voix et images*, vol IX, no 3, Printemps 1984, p. 103-111.

2- Une exception parmi quelques unes à souligner: la thèse de Robert Richard, La Voix de l'inceste dans l'œuvre d'Hubert Aquin, thèse de Ph.D. Université d'Ottawa, 1984. Robert Richard analyse en profondeur et d'une manière pénétrante la composante théologique de l'œuvre d'Aquin. La thèse prend ses paramètres dans la psychanalyse lacanienne pour mettre au jour une "écriture invocante" (travaillée par la "voix") dont l'effet et la portée sont analysés en fonction de l'enjeu qu'ils suscitent dans l'ensemble des œuvres occidentales. Mon travail, en ce qui concerne Aquin, se situe dans l'après coup de cette thèse. Voir aussi Josiane Leralu, "Hubert Aquin: entre le littéraire et le théologique", *Voix et images*, vol. XI, no. 3; printemps 1986, p. 495-506.

3- "(...) et je crois que je suis plus faulknérien que joycien. (...) j'ai été profondément perturbé par les livres de Faulkner et je reconnais qu'il y a eu beaucoup moins de distanciation", ("Aquin par Aquin", Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin, Montréal, Guérin, 1976, p. 133).

4- Christine Buci-Glucksmann, La Folie du voir. De l'esthétique baroque, Paris, Galilée, 1986, p. 52.

le sacré devient précisément un flambloiment du corps: " Sacré, je le suis, car je flambe sur place, aliéné dans mon incandescence pyrophorique" (TM, p. 21).

Le procès de renversement reporte l'invisible dans le visible, l'inaudible dans l'audible, l'infini dans le fini. Il ordonne le temps selon l'advenir d'un passé encore inarrivé et que Claude-Edmonde Magny a nommé "l'inversion théologique"¹. La logique catholique devenue forme romanesque peut être considérée comme l'acte visant à hausser le religieux au statut de pensée².

C'est au travail de la nomination qu'il revient d'articuler cette logique comme principe fondateur du texte aquinien. La position du scripteur (figure de l'écrivain) par rapport aux noms propres et à leur distribution dans le texte signe le temps de l'écriture. Seule cette opération et les nombreux recours du texte à la rhétorique catholique justifient le repère théologique.

1 - Claude-E. Magny, "Faulkner ou l'inversion théologique", L'Age du roman américain, Paris, Seuil, 1968.

2 - Ce qui signifie que le roman d'Aquin ne saurait être assimilé au magma idéologique de l'obscurantisme ou à l'inversion perverse du discours chrétien. L'inversion dont parle Magny est celle de la temporalité chronologique (sur laquelle se fonde l'idéologie social-catholique) par la temporalité ("freudienne") qui fait advenir la pensée théologique, à l'œuvre dans les dogmes par exemple. Le texte aquinien actualise le procès de symbolisation qui fonde le catholicisme. C'est en ce sens qu'il le *pense* au lieu d'en faire le pansément imaginaire d'une castration déniée ou de le refouler carrément jusqu'à s'en interdire le moindre recours. À ce titre, une remarque du philosophe et psychanalyste Jacques Lavigne reste pour le moins significative: "(...) ce n'est pas parce que notre pensée n'a toujours été que religieuse que nous sommes incapables de produire une littérature et un savoir profanes, mais parce que notre pensée religieuse n'a jamais eu lieu" (citée par Jean Larose, Le Mythe de Mallarmé, p.95).

La problématique du Nom permet de requestionner le double à l'œuvre dans les romans d'Aquin en échappant à la fonction identificatoire. La doublure narrative moebienne exige un changement de registre dans la lecture et fait passer les "personnages" au rang de voix incarnées dans le seul parcours évanouissant de leur(s) nom(s). C'est le parcours du nom vers sa re-nomination qui est repris par les doubles, et la répétition déplacée fait advenir un creux, un invisible où disparaît le proférateur du nom. Le roman d'Aquin met en "scène" la disparition du scripteur dans le nom, faisant ainsi passer à l'écrit cette vérité de l'écriture, à savoir qu'il n'y a d'écrivain que mort¹. L'anamorphose fait fonction de support de cette disparition. En effet, la sérialisation des énonciations ne s'accompagne jamais d'une multiplication de narrations², mais ne s'engendre qu'en passant à travers les relais "apocryphes" d'une

1- Comme il n'y a de père, disait Freud, que mort. Voir à ce sujet "La Mort de l'écrivain maudit", (BE p. 147-151), et "La Disparition illocutoire du poète (Mallarmé)": "La tonaison de tout écrit vers son terminus exerce une pression morale sur l'écrivain et l'incline à ce que Mallarmé appelle «l'omission de soi» (...). Je trouve que l'ego de l'écrivain doit évacuer au maximum l'écriture. (...) L'écrivain doit se sacrifier (...). J'en viens à préconiser une pratique de l'absence (...) " (BE p. 263-267).

2- J'insiste à nouveau sur la distinction entre *narrativisation* et *narration* qui marque la séparation entre deux registres d'un même procès. La narration est la constitution du récit tel qu'il se repère ponctuellement dans les fonctions narratives représentées (narrateur, personnages, espaces, point de vue, temps raconté). La narrativisation est ce qui génère et supporte la narration, ce qui la cause comme procès en cours. En d'autres termes, c'est l'acte de symbolisation tel qu'il demeure irreprésentable sauf à s'offrir en s'effaçant comme "représentant de la représentation". Elle est le temps de l'écriture-lecture. Seule cette distinction permet de penser la répétition au travail dans le système romanesque. Or, chez Aquin, la narrativisation revient dans la narration en plus de devenir l'événement central et polarisant du texte. Ceci a pour effet d'empêcher toute narration de trouver son achèvement et contribue à la produire comme décomposition, dissolution ou encore différence infinie. Le roman d'Aquin fait intervenir la narrativisation comme coupure de l'objet narration ramenant ainsi la cause dans l'effet. Pratique qui déclenche une réversibilité du temps.

seule narration en perpétuelle transformation. Seule la prise en charge d'un même acte autobiographique par des signataires différents — quant au statut ou quant au nom — déclenche la sérialisation du récit et sa fictionnalisation. Chaque roman rejoue de façon distincte la mathématique de cette signature qui s'infinittise du fait qu'elle produit en creux l'irrépérable de tout nom.

Prochain Episode déploie une double énonciation en une seule pro-fération, mettant ainsi en présence la double narrativisation simultanée d'un engloutissement irréversible et d'un roman d'espionnage entièrement construit sur une poursuite impossible. L'auto-narrativisation est d'emblée un double "j'écris":

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux nébuleuses du fleuve (...) j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots-clés qui ne me libéreront pas. (...) Nulle distraction ne peut donc se substituer à l'horlogerie de mon obsession, ni me faire dévier de mon parcours écrit. Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant: de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage? (...)

Emprisonné dans un sous-marin clinique, je m'engloutis sans heurt (...) J'assiste à ma solution. J'inspecte les remous, je surveille tout ce qui se passe ici; j'écoute aux portes du Lausanne Palace et je me méfie des Alpes. L'autre soir à Vevey, je me suis arrêté pour prendre une chope de bière au café Vaudois. (PE p. 7, 11)

Le sans-nom de la voix (je) est ici l'opérateur d'une doublure passant à travers un seul mouvement vocalique. Mais l'anonymat du narrateur ne saurait effacer le redoublement d'un sujet dans un autre, puisque chaque "je" participe de temporalités et de registres explicitement différents. Le même procédé est d'ailleurs présent dans L'Antiphonaire où le passage d'un registre à l'autre est cette fois assuré par une re-nomination de Christine Forrestier en Renata (re-née) Belmissleri:

À la limite, je serais tentée de transformer ma pauvre vie en paralysie épileptique (...). Je ne tourne pas quant je tombe, mais — oh, boy... — je tombe bêtement, sans prévenir, sur les carreaux, dans les escaliers, à San Diego et même sur le chemin vicinal entre Novara et Chivasso, ville absolue (cita absoluta) vers laquelle je me dirige pas à pas, porteuse artisanale d'un manuscrit précieux (...). Mon nom est Renata Belmissleri, italienne de naissance (...). (A p. 27-28)

L'engendrement des doubles est l'opérateur d'un dispositif en miroirs par lequel les sujets s'auto-réfléchissent, projetant la narration qui passe d'un "je" à l'autre, dans une sérialisation ou une mise en abyme "dé-focalisante". La discontinuité narrative de Prochain Épisode, perceptible dans la variabilité du ton allant de l'intensité lyrique à la spéculation formelle sur la fiction policière, et saisissable dans le changement fréquent et répété des registres, inscrit dans la textualité un rythme qui, dans L'Antiphonaire devient une pratique recherchée et systématique de la fragmentation. La narration de Christine Forrestier, en plus d'être

constamment détournée par des voies affabulatrices, discursives, herméneutiques, qui ne sont que les divers investissements d'une hésitation constante, reste inachevée.

Ce sont deux lettres signées, l'une par Suzanne, l'autre par Albert, qui terminent le roman d'ailleurs inauguré par une voix anonyme ou, à la limite, non identifiable. En fait les noms de ces deux signataires appartenaient déjà à la narration de Christine, qui fonctionne comme un dispositif auto-réfléchissant du sujet, mais dont les miroirs sont constitués par les sujets narrativisés (Renata, Chigi, J.C. Beausang, Jean-William, Albert, Suzanne, Paracelse, etc...) La specularité produit ainsi des séries parallèles avec cette particularité que le miroir ne reproduit que la déformation du sujet qui s'y projette. Les miroirs déformants supposent qu'entre les deux représentations se glisse une torsion à fonction topologique. D'autre part, le journal de Chigi-Beausang (déjà apocryphe) est en train de connaître sa réécriture dans le journal de Christine, lui-même mimétisant son objet, à savoir la crise épileptique de Jean-William.

J'ai le sentiment soudain que mes labiales s'enfoncent dans un épithalame ombrageux dont les divers personnages (Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin...) sont revêtus de costumes de nuit. Avez-vous lu les pages futilles dans lesquelles le grand Chigi (alias Jean-William, alias Beausang, alias Léonard de, alias Alfarabi...) (A p. 209)

La superposition des "alias" donne au texte ses palliers d'énonciation, celle-ci étant constamment recoupée et recomposée par l'itération, en sauts successifs, qui la fait passer d'un nom à l'autre.

C'est aussi ce que pratique Trou de mémoire, complexifiant le faux de l'apocryphe par de faux apocryphes dans lesquels se relaient un auteur-révolutionnaire, un éditeur et une lectrice-commentatrice du texte en cours d'édition et d'authentification. Cette dernière redouble le travail éditorial en le contestant, prenant finalement l'entière responsabilité du texte en s'en faisant la nouvelle signataire. En *sous-scrivant* ainsi après-coup au déjà écrit pour y incorporer une version inédite qui redouble la première en l'innommant¹, sa réécriture (qui est aussi désécriture) s'avère ineffaçable. Le procédé de mystification finit plutôt par provoquer l'effacement du nom même des signataires, causé par l'indétermination du sens qui ressort du décryptage des identités. La mort du scripteur P.X. Magnant permet la pseudonymie clandestine de l'éditeur Mullahy, qui, "re-tué", déclenche (dans la successivité narrative) la renomination de la troisième signataire. La renomination enchâssant le roman s'accompagne enfin d'une transmission des noms (P.X. Magnant, Joan X. Magnant) dans la chaîne des filiations.

Et j'ai signé: RR... tout cela n'a pas tellement de sens puisque, comme l'a fait l'assassin de ma sœur et le père de mon enfant, je vais moi aussi changer de nom. (...) Si c'est un

1 - "R.R. ne sont pas vraiment mes initiales; c'est en quelque sorte un pseudonyme abrégé dont je me suis affublée et qui n'est pas sans exprimer ma volonté initiale de me situer d'emblée au niveau de la fiction." (IM p. 123); " (...) cet être humain (...) non seulement ne s'appelle pas Pierre X. Magnant dans la réalité, mais c'est moi !" (IM p. 124); " (...) Joan (...) ne pratique pas dans la réalité la microbiologie (...) . Loin de là, Joan (j'emprunte au personnage fictif le prénom innommable de la vraie) est spécialiste en esthétique de théâtre (...) " (IM p. 126); "«Joan», comme je voudrais crier ton vrai nom (...) " (IM p. 133).

garçon, il portera le nom de son père si c'est une fille, je l'appellerai Joan... oui: Joan X. Magnant. (...) j'ai changé ma vie jusqu'à changer mon nom. (...) En lisant ce livre, je me suis transformée: j'ai perdu mon ancienne identité (...). J'ai changé de nom, je porte un enfant qui s'appellera Magnant- et jusqu'au bout je l'espère, et sans avoir peur de son nom. Et je veux que mon enfant (...) n'apprenne jamais (...) mon ancien nom. FIN.
(TM p. 203-204)

La transmission du nom, comme on verra, ne s'effectue que du parcours anamorphotique de la fiction. La fiction nomme le nom finalement expulsé hors du texte.

Le même redoublement simultané s'enregistre dans Neige noire, qui fonctionne selon une rhétorique entièrement différente tout en inscrivant dans le temps de la réalité romanesque le temps d'une fiction affirmée qui en est, au futur, l'exacte reproduction. C'est le futur en train d'avoir lieu dans la lecture qui, simultanément, cherche la doublure (théâtrale-cinématographique) de ces relais nominaux.

Sylvie: Tu n'aurais pas un rôle pour moi dans ton film?

Nicolas: Peut-être...

Sylvie: Quelle sorte de personnage?

Nicolas: Une femme... 22 ans, blonde, mariée depuis quelques jours.

Sylvie: Quel caractère?

Nicolas: Le tien...

Sylvie: C'est moi, le personnage III ? Tu me fais marcher...

Nicolas: C'est la vérité... (...)

Tu sais c'est à Linda que j'ai pensé pour interpréter le personnage de Sylvie (...)

Son nom est Linda Noble ... (...)

Eva: Il y a un autre rôle important dans ton scénario, en dépit de son absence, c'est celui de ... (...) Michel Lewandowski...

Nicolas: Je pensais... Eh bien! Je pensais contacter ce monsieur et le lui proposer carrément. Mais c'est de la folie.. Bien franchement d'ailleurs, je cherche encore le comédien à qui proposer le rôle... (NN p. 90-91, 170-171, 197-198)

On assiste, dans les romans d'Aquin, à une sérialisation du Nom dont la superposition structurante trouve sa formulation dans la série des Joan ("Joan I, Joan II, Joan III...") qu'élabore Trou de mémoire (p. 59), chaque Joan correspondant à un palier de narration qui infinitise le palier précédent en le renommant. On peut donc parler de doublure narrative dans la mesure où, en se redoublant, ce n'est pas une re-présentation de lui-même que le sujet scripteur met en œuvre mais une re-nomination qui finit toujours par lui revenir comme l'extériorité d'où il reçoit ses effets de vérité. La vérité est précisément ce qui, du Nom, supporte la disparition, à savoir la mort — toujours déjà advenue — du nommant dans la nomination. Il s'agit en l'occurrence de la fonction qui permet de tracer le bord d'un trou, autant dire, de la fonction du "nommer" au moment où il désigne l'innommable et met en présence du "là où c'était" qui se dérobe au nom.

Chez Aquin, la nomination effectue la "trouée" en tant qu'elle est fonction d'une rencontre *toujours ratée* entre un nommant et un nommé. Le trou, l'entre-deux de la doublure est à prendre comme le tiers innommable d'où peuvent surgir et se proférer les deux versants du nom.

En d'autres termes, c'est l'espace de jeu, la case vide reconnue comme espace topologique qui assure la transmission du Nom, hors du texte, dans le sujet lisant confronté à l'énigme que lui pose le roman.

La transmission du Nom est toujours manifestée par la filiation des corps comme procréation impossible¹. C'est ce qu'énonce la fin de Trou de mémoire. Dans la filiation, ce qui est transmis, c'est le nom du père. Mais pour avoir lieu, cette transmission exige que le père se coupe de son nom en passant par le corps de la mère, afin de parvenir au sujet comme le nom même de ce qui, du désir, reste en quête de Nom. Une transmission est réussie lorsque c'est la coupure qui parvient au sujet, lorsque lui-même rompt toute adéquation à l'appel du Nom. C'est à être expulsé ou à ne pouvoir oblitérer la jouissance innommable — parce que toujours innommée — de l'Autre (la mère en tant qu'elle devient femme), qu'un sujet accède au Nom et, du même coup, à la fracture qui le supporte. Jouissance innommable dont le viol de Trou de mémoire est précisément l'inénarrable de la transmission.

La topologie du Nom, tous les romans d'Aquin la mettent en jeu dans un procès qui fait intervenir à outrance l'effraction (viol, meurtre, suicide, crise). Cette entrée en scène de l'hors-scène ou, comme le disait Bataille, de l'"ob-scène" est justement ce que réalise l'anamorphose en tant que projection perforante de la perspective. En effet, il s'agit bien dans l'anamorphose d'un procédé optique de *néantisation* de la toile,

¹ - Représentées par Aquin en une série de "vierges enceintes" (HH, p. 149) que le roman figure par une fécondation au moment des règles (RR, Christine) ou par une interfécondation féminine (Eva-Linda).

puisque l'objet anamorphosé n'apparaît qu'à partir d'un déplacement latéral par rapport à la représentation donnée. Celle-ci perd alors ses repères optiques et devient de plus en plus floue au fur et à mesure que l'autre forme s'érige¹. On peut donc parler d'une "érection" dans le tableau, qui serait là en train de se produire sous le regard du spectateur (lecteur), permettant ainsi d'associer la disparition au signifiant de la jouissance. Érection non pas du tableau ou de la représentation mais de la perforation elle-même, sorte de trou concrétisé. D'ailleurs, chez Aquin, le transfert de l'énonciation est toujours intimement lié à un puissant investissement de la gestualité érotique.

Toute la narrativisation aquinienne procède d'un irréprésentable au cœur d'une surcharge de représentations érotiques dont la narration énonce tous les degrés (orgasme, impuissance, viols, inceste, relations sado-masochistes, coït, désir, jouissance). C'est justement le bord de l'irrépérable que les représentations ont pour charge de tracer, traitant ainsi le réel de la pulsion² par le travail de symbolisation de l'écriture. Le texte aquinien a cette particularité de porter l'écriture jusqu'à l'impossible que serait l'"inécriture", en utilisant la technique de l'anamorphose pour faire advenir dans le texte le signifiant fondamental du manque, de l'absence, du rien. Ce qui, en termes freudiens, revient à

1- Quant aux anamorphoses à miroirs, la représentation est d'emblée savamment détruite, liquéfiée, anéantie selon les données d'une mathématique visuelle que le miroir a pour fonction de redresser. Toiles dans lesquelles se marque un angle hors-image où doit se placer le miroir. Point d'ombre dans la toile, qui la borde comme son lieu de lecture.

2- Pulsion narrativisante pour reprendre une expression de Wladimir Krijnski, (op.cit.) et que je préfère désigner par le terme "narrant".

parler du versant symbolique du phallus à reconnaître par exemple dans l'invisible qui travaille la rhétorique filmique de Neige noire, dans le blanc narratif de Trou de mémoire, dans la désintégration épileptique de L'Antiphonaire, ou le "mot manquant" et la rencontre manquée de Prochain Épisode¹. Inécriture qui se joue comme une insistance structurante de l'impossible. Il est intéressant de rappeler ce que soulève Lacan dans son analyse de l'anamorphose s'inspirant de la toile Les Ambassadeurs d'Holbein, qui préoccupe à la même époque Hubert Aquin :

Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique? (...) tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé – néantisé sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée (...) de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs (...).²

¹ - "D'un instant à l'autre, je vais sûrement trouver le mot qui me manque pour tirer sur H. de Heutz" (PE, p. 165); "J'ai compris alors que ce n'est pas H. de Heutz que j'étais manqué mais qu'en le manquant, de peu, je venais de manquer mon rendez-vous et ma vie toute entière." (PE, p. 166); "Le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra" (PE, p. 172).

² - Jacques Lacan, Séminaire XI, p. 82-83.

Il n'est pas déplacé de recourir à cette interprétation de l'anamorphose, puisqu'elle agit directement dans l'écriture aquinienne. Le procédé optique trouve dans la "pratique de l'invisible" qu'est le texte sa fonction essentiellement logique qui, au-delà du regard, actualise le travail de la représentation. L'anamorphose scripturale nécessite de faire passer le visible dans une rhétorique qui devient celle du texte et du sujet qui en est l'effet. Le texte aquinien ne cesse d'investir l'activité libidinale, aussi bien dans la narration comme constituante du discours, que dans la narrativisation comme temporalité textuelle (rythme, fragmentation, coupures, viols narratifs, ratures, variabilités de tons). Celle-ci opère la déflagration, la disparition des relais discursifs, l'anéantissement des narrateurs. Une telle "incarnation de la castration" — redressement ou surgissement d'une perspective cachée qui est toujours celle de la mort, de l'anéantissement, de l'aphanisis — donne au texte son coefficient de jouissance¹ et devient le facteur de sa négativité active.

Tous les titres d'Hubert Aquin sont là pour désigner ce bord d'infini: Trou de mémoire, Point de fuite, Neige noire (le négatif filmique où se perd le texte), Prochain épisode (suite/poursuite de ce qui n'a pas encore eu lieu), L'Antiphonaire (signifiant liturgique d'une scansion, celle des psaumes "antiphonés"). Les deux textes de fiction parus en revues viennent donner les repères fondamentaux du traitement symbolique de l'infini. Les Rédempteurs inscrit la perspective théologique dans un récit

¹ - Au sens de Barthes: " Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (...), fait vaciller les assises historiques, culturelles et psychologiques du lecteur, (...) met en crise son rapport au langage. " (Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, p. 25-26).

auquel l'auteur est resté profondément attaché¹; Obombre, livre impossible et mise à l'épreuve finale et excédée de la problématique infinitiste qui supporte tous les autres romans, pousse à l'excès le baroque funèbre² en cédant au vertige de "cette surcharge de néant" (Ob p. 18):

L'auteur est absent, mais son ombre encre chaque caractère (...) l'ombre est là, tout près, qui m'envahira et brisera ce délicieux clavier sur lequel je suis en train de jouer la noèse des noèses. (Ob p. 18)

L'anamorphose, explicitement présente dans Trou de mémoire, travaille tous les romans d'Aquin. Elle est l'élément technique du procès de fictionnalisation consistant en un transfert métaphorique (un nom pour un autre) qui se boucle sur un mouvement circulaire, et produit un retour de l'autre nom sur le sujet scripteur originellement dédoublé, lui signifiant ce qu'il rate précisément à nommer. En se renommant par pseudonymie ou par dédoublement avec les personnages de son histoire, le scripteur est directement atteint, puisque l'autre nom revient nommer le réel de sa mort ou de ce qui en tient lieu sous toutes les formes d'évanouissements spasmodiques violents ou de "disparition illocutoire". Ainsi, si la doublure narrative est reprise par l'auto-narrativisation d'un sujet scripteur en proie à la reconstitution infernale de son nom, c'est

1- "Je crains de ne pouvoir écrire quoi que ce soit qui ne reprenne fatalement Les Rédempteurs. Prisonnier de ma propre histoire, cela me paraît inévitable; ce que j'ai inventé me retient" (PE, p. 125).

2- Dont il sera question dans les chapitres suivants.

pour forcer la narration à s'expulser du nom et à s'éprouver dans l'atopie de la nomination. L'auto-narrativisation ne parvient jamais à une auto-nomination. Elle est, chez Aquin, l'occasion d'un désaisissement qui déporte l'énonciation dans un hors-lieu d'où elle appelle.

La renomination se présente enfin comme une descente aux enfers dans laquelle ce qui est recherché ce n'est pas l'établissement d'une identité par voie d'identifications mais la composition d'une autobiographie dans laquelle le "je" de l'écriture doit s'irréaliser pour accéder au "lieu" de sa constitution. La seule dimension biographique demeure celle qui donne à voir le geste même d'écrire — dans sa rhétorique compositionnelle impliquant toujours la lecture — marquant le moment de déflagration du "je", livré à une décharge excédentaire. Ce procédé fait du Nom un lieu irrepérable où le lecteur lui-même est appelé à signer. Les doubles ne tracent jamais que le double bord d'un versant subjectif nominal et d'un espace a-topique en creux par où passent toutes les stases de la disparition. Le roman ne cesse d'aménager le temps d'une mort au présent.

Ce livre défait me ressemble. (...) il épouse la forme même de mon avenir: en lui et par lui, je prospecte mon indécision et mon futur improbable. (PE p. 92-93)

(...) je sens que je bave et, pour cette raison même, je choisis illico de m'épancher: (...) je suis propulsé vers mon apogée silencieuse par une décharge d'air chaud qui me donne froid dans le dos. La trêve se rompt: le liquide archipyrétique de la vie m'inonde avec une violence qui me fait jaillir à tout coup (...). J'écris, je raconte une histoire — la

mienne (...) je cumule, je gaspille les effets secondaires (...).

Une seule stylistique est possible: écrire au maximum de la fureur et de l'incantation. (TM p. 19-21, 35)

(...) ce livre est composé en forme d'aura épileptique: il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toutes une série d'événements et de choses, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable. (...) je n'ai pas tellement de style, j'écris sans style, ce qui probablement explique la sinistre spasmophilie graphique à laquelle je m'abandonne: on croirait, (...) que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise en diverses séries atonales et entrecroisées de mots ou de symboles (...) j'écris comme si je me noyais (...) le langage ampoulé qui me servait de radeau au début se dégonfle et coule étrangement avec moi (...). (A p. 17, 213-214)

Le propre de toute combinatoire est d'engendrer une hésitation croissante en cours de réalisation. (...) Je n'écris le scénario qu'à mesure que je le vis... Et je n'ai pas fini de le vivre dans la mesure où le scénario est inachevé. (NN, p. 33, 148)

Écrire depuis la "place" du Nom-du-Père signifie produire la fracture originaire qui rompt la fascination duelle et mimétique avec l'Autre et déporte dans les répétitions sérielles ce qui ne peut justement pas se répéter. Infinitiser la coupure du Nom, c'est se situer entre deux morts: celle de l'identité et l'autre, toujours à venir. Le roman aquinien organise la topologie d'une énonciation qui n'est plus celle d'une parole —

celle d'un sujet vivant — mais celle d'une voix non psychique¹. Le roman d'Aquin libère le "temps retrouvé" dont Proust a rappelé la violence singulière. Il est transmission du temps pré-historique et pré-psychique dont l'histoire et le psychisme sont l'"espacement" et l'effacement, "(...) comme une anamorphose qu'[un] regard amoureux (...) rendra à une forme raccourcie, je veux dire: au temps retrouvé!" (TM p. 130).

Utopie des "boms-de-la-mère"

La doublure narrative et le temps logique qu'elle accuse ne deviennent signifiants que si l'on étudie la production romanesque d'un auteur dans son ensemble. Une vue d'ensemble permet seule de pointer la position — ou la posture — d'une profération dans la langue du roman. Posture qui *donne lieu* à l'écrit et dont elle est l'effet-sujet. Le système narratif qui, chez Ducharme, se donne tantôt pour une auto-narration (AA, Q, HF), tantôt pour une auto-narrativisation, s'organise tout à fait différemment de l'auto-narrativisation aquinienne. Il ne s'agit à aucun moment d'établir une "comparaison" entre les deux textes, à moins de jouer sur le terme pour qu'on y entende ce qui incite à les faire "comparaître", un à un, devant la loi de la nomination.

¹ - Bien qu'on puisse s'aveugler en la croyance d'un psychisme, puisque le roman est toujours susceptible d'être pris pour discours. D'où l'inévitable de la récupération qui est politique parce qu'elle est d'abord psychique.

Chez Ducharme, le narrateur ou la narratrice est d'emblée engagé(e) dans un procès d'auto-narration¹ qui se présente sous l'aspect d'un "devoir parler" à tout prix, plaçant l'énonciation dans une sorte de nécessité narrative, dire n'importe quoi ne pouvant aboutir qu'à dire le vrai sur soi. Une problématique contraignante s'installe, qui noue directement la croyance en l'arbitraire (ce qui paraît coupé de sa cause) à l'affirmation d'"autorité" (l'auteur est cause de tout). L'auto-narration tend alors à coïncider avec l'effort d'auto-engendrement qui gouverne les narrateurs, alliant jusqu'à la confusion les narrateurs/auteurs (d'une parole, d'une chronique, d'un journal, de mémoires) et l'auteur du roman dont le nom ne manque pas de ponctuer la narration. Supposer l'arbitraire, le fantasmer dans la langue, c'est s'autoriser le discours.

J'avance dès maintenant, pour le mettre en filigrane de l'analyse, que tout l'humour de Ducharme, humour noir d'une ironie souvent cinglante, s'érige sur cette équation entre arbitraire et autorité. La narrativisation est soumise à un recouvrement fondamental qui somme la langue de s'affranchir de ce dont il ne cesse de l'obstruer, à savoir la narration même en tant qu'interruption du procès. Celle-ci prend alors toutes les formes qui permettent de réaffirmer la sanction des narrateurs: l'arbitraire, c'est l'autorité. En cela s'opère l'équivalence ducharmienne

¹ - Sans excepter La Fille de Christophe Colomb qui se présente comme le travail désespéré d'un narrateur amer, sorte de négation de l'auto-narration qui en est justement la signature. Il va sans dire que tout ceci sera développé ultérieurement. On verra par ailleurs que ce qui se présente sous l'aspect d'une auto-narrativisation est toujours chez Ducharme une auto-narration. Ce n'est pas le procès qui intéresse les narrateurs mais la matière de l'écrit.

entre langue et narrativisation, entre Autre et énonciation, entre vérité et affirmation.

Je ne sais pas si ce que j'écris là est vrai. Mais de toute façon, ces lignes sont vraies puisqu'elles rendent fidèlement ce que, vraiment, je pense en ce moment.(...) Je ne sais pas où je veux en venir, mais je suis sûr que j'y arriverai. (...)

Je me perds, je m'égare. Cela ne me dérange pas. Je n'ai rien à vous dire, races. Vous parler est futile. Si je te parle, ce n'est pas parce que j'ai quelque chose à te dire, c'est parce que j'ai envie de parler. (NY p. 47, 103)

(...) j'aime mieux croire que je me suis sevrée moi-même (...). J'imagine toutes sortes de choses et je les crois (...). Il n'y a de vrai que ce que je crois vrai (...).

Il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je croie vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai, que ce qui j'ai besoin de croire vrai pour ne pas souffrir.

Il faut se recréer, se remettre au monde. (...) Je me réinventerai. (...) Je l'affirme froidement et le crois dur comme fer. (AA p. 21, 33, 42-43, 227-228)

(...) J'aime croire que je me suis mise au monde, qu'en ce qui me concerne je ne suis la chose de personne que de moi. (...)

Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci pour que le contraire soit moins vrai. CE qui te semble assez vrai pour que tu me le dises est toujours pour moi plus vrai que ce qui le nie (...) (Q p. 22, 112)

À Calambourg, patrie du grand Mozart...

Je me demande si je viendrai jamais à bout
De cette Franciade. Continuons! Les arts
Ont besoin que quelqu'un leur torde le cou.
(ECC p. 42-43)

Dire que le signifiant est arbitraire revient à nier la fonction du nom. Le nom, pourrait-on dire, n'est ni arbitraire ni nécessaire, il est de l'ordre de l'impossible et c'est en cela qu'il fait advenir l'Autre comme lieu, pure place en extériorité qui appelle le sujet à se couper de son être — de son nom en tant que nommé. Il faut qu'une place vide soit marquée pour que se brise l'illusion de l'adéquation entre le nom et l'identité. Que le signifiant n'ait pas de rapport avec son effet de signifié ne veut pas dire qu'il soit arbitraire. Cela renvoie au contraire au réel de la langue que la logique des ensembles formalise en démontrant qu'un signifiant ne saurait "appartenir" à l'ensemble des signifiés qu'il produit. C'est en cela qu'on doit distinguer le signifiant "originaire" des signifiants linguistiques qui en sont l'effet, en rappelant que la bande de Moëbius à une seule face est structurellement hétérogène à la feuille de papier — recto / verso — qui sert d'exemple à Saussure pour exprimer le rapport signifiant/signifié.

Le Nom est un signifiant en tant "qu'il représente un sujet pour un autre signifiant" (Lacan), c'est-à-dire en tant qu'il appelle toujours un autre nom, le sujet étant justement ce qu'il rate à nommer. Le signifiant qui fonde la langue n'est pas un signe mais la cause logique — le trou d'absence — qui donne lieu aux signes. C'est pourquoi, du point^{de} vue du symbolique, la langue n'est pas arbitraire, puisqu'elle est marquée d'une extériorité centrale impossible à saturer.

Ce qui se produit dans le roman de Ducharme pourrait se définir comme l'effort désespéré — jusqu'à l'amer, qui est toujours la Mère — pour ramener la langue à une auto-nomination ou, ce qui revient au même, pour la mener à saturation. La narrativisation, dans la mesure où elle est justement le parcours insaisissable de la narration, est niée dans son irréprésentabilité. S'auto-narrer laisse entendre que l'énonciation est entièrement saisie, prise en main par le narrateur.

Chez Ducharme, la narrativisation est constamment ramenée au représentable sous la forme d'un despotisme dans lequel se signale toujours un acte de foi. Comme si la bande moebienne, parce qu'elle reste invisible dans sa structure unilatère, était constamment reconduite au temps fixe qui permet de la "tenir". En ce sens, la narration ducharmienne se présente comme une suture de la bande, tendant à recoller le double bord de la narrativisation pour ne pas avoir à en supporter la fracture paradoxale. Il faut donc invalider la narrativisation pour la reporter dans l'imaginaire des figures et, par là même, l'interdire. L'impossible formel de la narrativisation se présente alors sous la forme d'une déficience ou d'une narration ratée qui vise à faire consister l'Autre¹ afin de se l'approprier. Le signifiant en défaut devient *signe* de défaite ou de faillite, et passe dans la narration comme insuffisance linguistique.

¹ - Puisque l'Autre comme lieu extérieur au visible ne saurait consister, sauf dans l'imaginaire qui efface la fracture en lui donnant le relief de l'être. C'est ce qu'énonce Lacan dans la formule "il n'y a pas d'Autre de l'Autre" (*Ornicar?*, no 25, 1982, p. 31). L'Autre c'est le *lieu* où se dérobe un signifiant. Pour reboucher la faille du désir il faut le signifier comme déchéance ou insatisfaction.

J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. (NV p. 10)

Le travail d'appropriation s'effectue jusqu'à ce que la langue s'en trouve entièrement démontée, déraillée, "tartelue" comme dans Les Enfantômes. La narrativisation est ainsi saisie par son propre bord et voilée par la figure de la narration qui se constitue selon la logique d'une auto-nomination, impliquant l'oscillation indépassable entre la tendance forcenée à l'adhésion à la langue comme facteur d'"autonymie" — mon nom c'est moi! — et le constat "écœurant" d'une inadéquation qui relance la langue dans l'affirmation de l'arbitraire totalitaire.

Chaque roman ne travaille pas directement cette oscillation — croyance/dégout — bien qu'elle s'y repère toujours comme le pivot de la narration. Mis à part Le Nez qui voque, qui fait constamment passer la voix narratrice d'un pôle à l'autre, illustrant ainsi de façon manifeste l'ambivalence, sinon l'"équivoque" d'un tel rapport à la langue, les romans se regroupent plutôt sous l'exigence d'un seul de ces pôles, actualisant davantage un des deux aspects du processus "autonymique". Par exemple, on pourrait ranger L'Hiver de force et Les Enfantômes sur le versant de la défaite ou de la reconnaissance implacable du vide ("on est un vide qui se refait" (HF p. 181)), alors que L'Avalée des avalés, L'Océantume et La Fille de Christophe Colomb mettent davantage en scène l'acte de foi.

En fait, ces deux moments figurent les deux temps de la suture — la répétition mœbienne n'est pas annihilée mais revient sous une autre forme. En tentant de "souder" la narrativisation sur la narration, la langue

du roman nie la torsion qui le supporte. La croyance au pouvoir et à l'autonomination dure le temps de l'affirmation. Mais la bande de Moebius recollée laisse toujours un trou, si minime soit-il: celui du pli de la répétition. L'Autre — l'atopie de la bande — revient alors comme un ressac d'horreur, puisque l'insurable de la béance apparaît comme un défaut de structure. On reconnaît là le ressac final de L'Océantume, qui renverse la croyance au parcours englobant en impératif d'immobilité devant la puanteur ("Nous y sommes, soyons-y!"). La dialectique de l'avalément (de la suture) qui prétend nier l'hétérogénéité de la nomination au nommé — toujours vécue comme arrachement inacceptable —, en voulant ramener l'Autre à soi, fait accéder à l'hétérogène objectalisé: l'ordure.

La suture, présentée comme le recollement impossible des deux temps de la répétition, produit un aller-retour qui va du totalitarisme — obstruction — de la langue à sa vacuité tout aussi "totalisante". Elle constitue le parcours de la logique narrative qui change la doublure en force d'adhésion pour prendre dans la matière linguistique le redoublement et la répétition. L'effet que l'on perçoit d'emblée chez Ducharme, est une absence de sérialisation narrative quelle qu'elle soit. La voix narratrice de chacun des romans se lance sur différents registres, en différentes longueurs et à vitesse variable. Véritable narration de soi qui se perd et se reprend, se tord, s'interrompt, se coince, se relance, mais n'"autorise" aucune autre prise en charge qu'elle-même. Le discontinu ducharmien, la fragmentation du texte en brèves séquences ou chapitres, qui foment l'interruption de la lecture, apparaît comme l'effet d'un désir

violent de continuité que la langue ne cesse de trahir et dans laquelle un pli fait constamment retour. La langue en prolifération cherche à saturer le vide sur lequel elle se fonde. La raillerie et la digression, la démission haussée au statut de principe qu'affichent les narrateurs, se présentent comme l'insistance signifiée ou le re-jeu — re-je mais aussi rejet — dans la matérialité de l'écrit, de la narrativisation du roman.

Il importe de noter à quel point l'énonciation, centrée sur le monologue et le processus mémoriel — "Je m'en souviens très bien" (E) — privilégie le présent de la parole, puisque la parole est l'action, et tend à faire coïncider narrateurs et auteur. Le dire des narrateurs est en effet, à peu de choses près, le roman lui-même. C'est d'ailleurs ce "peu de choses" qui permet de cerner l'enjeu de la doublure, puisqu'il s'agit en l'occurrence des notes en bas de pages, des exergues, des parenthèses par où le nom de l'auteur fait irruption, en toutes lettres ou contracté dans ses initiales. Puisque l'adhésion dont il est question ne se définit qu'en terme de répétition, tout le travail est à situer autour de l'intervention du nom d'auteur dans la narration. En d'autres termes, il s'agit de reconnaître son statut, soit comme simple specularité mythique, soit comme relais d'une fictionnalisation, c'est-à-dire d'une *nomination*.

Bérénice, Iode, Mille Milles, André, Vincent, tous assument le transfert de l'acte narratif dans une modalité générale qui tend à se présenter comme "immédiateté" du discours, faisant place à toutes les formes de "digressions" ou à tous les changements de régimes, qu'ils

soient d'ordre poétique, mythologique, scientifique, historique ou autre¹. L'énonciation, "orale" des filles (AA et Q) rejoint, dans son trajet chronologique fracturé d'ellipses et de délires de tous genres, l'écriture "journalière" des garçons (NV, HF, E). Dans les cinq romans, on assiste à la narration d'une subjectivité qui ramène sur le plan linguistique la narrativisation que suppose le travail de l'écriture. Le clivage de la narrativisation, marqué par la logique du Nom comme inénarrable de la narration — ou innommable du nom — devient littéral et manifeste, en la saturant, la doublure écrivain/narrateur.

Lorsque le sujet d'énonciation devient auto-narrateur, c'est toute la narration et le système du roman qui s'en trouvent travaillés, façonnés par l'insistance et la dynamique des investissements narratifs. Mais lorsque l'inénarrable se trouve "littérialisé", c'est-à-dire transposé dans une narration du vide qui devient, par ce transport, vide existentiel ou vide linguistique, c'est le sujet de la coupure, à savoir le temps lui-même comme réserve, qui est saisi, empêché par une identification de la langue au Nom. Cette identification tend à clore la langue sur la dyade sens/non-sens. Pour le dire autrement, le texte ducharmien tente de "s'appartenir"

¹ - Ces digressions sont précisément le "signe" de l'immédiateté dont la limite est peut-être La Fille de Christophe Colomb qui se donne pour un renversement de l'art par la "niéiserie" à travers un narrateur-auteur (R.D.) dégoûté qui ne se tue pas *au nom de* sa mère: "J'ai hâte d'avoir fini de vous raconter cette belle histoire./ Quand j'aurai fini, je m'écritrai: "Enfin!" Les affaires seront bonnes pour quelque putain, ce soir/ Mais je devrai me passer de manger et j'ai faim. / Je ne le dirai jamais assez: mon existence m'écœure. / Je voudrais mourir sans m'en apercevoir. Ma pauvre mère! Elle deviendrait folle si je me tuais. Je ne suis pas sans cœur/ Je goûte le vinaigre. Je suis on ne peut plus amer." (FCC p. 218-219)

On note en passant que ce qui, dans Le Naz qui voyage se donne formellement pour des poèmes de Mille Mille dont la rime semble être la seule loi, envahit ici toute la narration.

(au sens mathématique) en forçant la langue à dire ce qui est inter-dit. La néantisation du sujet n'est plus une effraction lorsqu'elle revient dans la catégorie ontologique de l'être sous la forme d'un "n'être rien". L'inénarrable passe au rang de fonction subjective, sinon linguistique, et la narration est maintenue au niveau de la vacuité, de l'ennui, de l'abject et de la niaiserie. La fusion affichée entre l'auteur et le narrateur est chez Ducharme le trait marquant de l'énonciation. Elle manifeste comment l'écriture, dans sa quête d'elle-même, recourt à la logique du nom, c'est-à-dire à ce qui la signe dans la communauté des noms.

Le Nom, comme signifiant fondamental et fondateur, marque la place irréductible du sujet dans la langue parce qu'il trace d'emblée, par sa fonction d'appel, le lieu de l'Autre d'où "je" peux advenir. Mais être nommé c'est aussi être "troué", se trouver fracturé par du signifiant dont le premier effet est de creuser une faille entre mon corps et celui de l'autre et, par le fait même de marquer l'absence qui appelle la prolifération de tous les autres noms. En ce sens, "le nom c'est le trou d'une traversée et la traversée d'un trou"¹. La signature de tout système textuel trace la place qu'occupe un sujet dans le procès d'infinitisation de son nom. On peut dire que l'universel singulier du Nom-du-Père passe à l'écriture lorsqu'il arrive à "faire interprétation" dans le texte, lorsqu'il met le texte en analyse. La topologie exige de l'écriture qu'elle ne se pense qu'assujettie au manquement du Nom, à son impuissance à

¹ - Daniel Sibony, L'Autre incastrable, p. 70.

rejoindre ce qui l'appelle. Chaque écrivain est aux prises avec cet inscriptible comme enjeu de sa narrativisation.

Le clivage littéral tel qu'il intervient chez Ducharme — et que la phrase de Schiller retenue par Vincent Férié semble résumer: "nous ne sommes rien. Ce que nous faisons est tout" (E p. 115) — participe directement de la fonction du nom dans le roman et redouble en le masquant le clivage réel de la narrativisation. L'effet de couture constitue la singularité temporelle du système romanesque éminemment inscrite dans la langue ducharmienne.

Les personnages de Ducharme maintiennent un rapport insistant avec le nom propre, rapport qui est celui du texte romanesque à la langue elle-même. Les réseaux onomastiques traversent le texte de part en part et lui donnent un tempo, une fragmentation multiple où la majuscule agit comme une cassure, un arrêt et une conflagration. Chaque page est envahie par cette horde de signes désincarnés qui sont davantage des "corps flottants" que les signaux d'un réseau complexe et sous-jacent au texte qui donnerait l'entrée à l'épaisseur d'un savoir codé enchâssant la lecture*. Chez Ducharme, ces noms semblent inoccupés, comme pour faire surgir le versant a-signifiant de la langue. Noms de lieux, noms de commerces, d'œuvres, de personnages historiques, de stars, ils pullulent dans la trame narrative pour en marquer le non-sens, minant le texte comme autant de "débris" culturels dont l'absence de hiérarchie vient souligner la primauté de l'amalgame. C'est ce que remarquaient

* Comme chez Aquin, par exemple.

Nicole Deschamps et le groupe réuni autour de la composition du dossier "Ducharme par lui-même" en 1975 ¹:

(...) ouvrant au hasard (...) je tombe presque à coup sûr dans un espace criblé de noms de lieux, de personnes, de groupes sociaux, d'œuvres, majuscules dressées sur la trame étale du texte, coup de semonce de loin en loin (...). Ils interrompent ou perturbent, ralentissent (...) la lecture. Ils rappellent que le texte est un terrain miné (...).

À croire que l'innommable de la narrativisation n'occupe le texte qu'à passer et repasser par du nom propre, menant ainsi l'énonciation à la positivité d'un "rien" linguistique, sinon d'un rien culturel toujours plus envahissant ².

D'autre part, les noms de personne se dressent dans le texte comme les signifiés de la narration qui les porte. Ce qui revient à dire que la nomination de soi et de l'autre par le narrateur devient le moment donateur du sens de la narration. Ainsi, par exemple, Bérénice veut être habitée de toutes les Bérénice de l'histoire mythologique, universelle et littéraire³. De leur côté, André et Nicole renomment Catherine "Petit Pois",

1- Publié par Études françaises, no 11/3-4, octobre 1975, p. 193-194.

2- Les référents culturels de L'Hiver de force, par exemple, insistent en l'actualisant sur le défaitisme inhérent à l'éculture québécoise américanisée: "on a fait venir à crédit de chez le Grec (...) du fromage tranché Kraft, du pain tranché Weston, enrichi de vitamines M, A, S, t, i et C, du lait hyptonisé J.J. Joubert, du sucre superfin St-Lawrence, du beurre saïe (...) Lectancia et du café décaféiné Sanka" (HF p. 115).

3- "Je cours après toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire. J'apprends que Bérénice d'Égypte a épousé son frère, Ptolémé Evergète, et s'est fait assassiner par son fils (...). À lire et relire Bérénice d'Edgard Poe, je prends l'habitude de faire ce qu'elle

nom de star, d'étoile, de princesse, qui deviendra, au fil du texte, "Petits poids", "Petit Pouah". Les noms de personnes arrêtent ainsi la fonction d'ouverture du signifiant en produisant du signifié qui ramène l'Autre au littéral de l'écrit. Chez Ducharme, parcourir son nom consiste d'abord à chercher l'adéquation du signifiant linguistique avec la parole qui s'y repère. Entreprise de saturation qui ne cesse pourtant de retrouver la fracture inévitable, ressurgissant dans la douleur du morcellement.

Ce qui se trace avec insistance dans les romans de Ducharme, ce qui revient constamment d'un texte à l'autre, c'est la constitution répétée, entérinée par la narration, d'un phénomène que l'on pourrait appeler *l'utopie* des "noms-de-la-mère"¹. Le terme d'utopie renvoyant ici à une fonction imaginaire qui consiste à "imaginariser" un Autre, à supposer de l'être à la place où il n'y a qu'un "avoir lieu du lieu". Le concept des "noms-de-la-mère" n'est pensable qu'à partir d'un déni² du Nom-du-Père. Si le Nom-du-Père est le tiers-lieu qui introduit une rupture dans la

fait, d'être comme elle est. L'influence qu'exercent sur moi ces Bérénice n'est pas à négliger (...) Il faut que les pouvoirs de l'imagination soient grands pour que la seule coïncidence de quelques syllabes provoque un accommodement si vif de tout mon être (...).
" (AA p. 217)

- 1- "Noms-de-la-mère" est ici un concept entièrement forgé pour désigner une façon proprement ducharmienne d'*occuper* la langue.
- 2- Déni: "mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante (...)". La dénégation est essentiellement liée au refus de reconnaître la castration, soit le manque dans l'Autre. Refus qui voue le sujet à rater la symbolisation du désir et à se prendre pour le représentant imaginaire des désirs de la mère. Le déni est un des mécanismes de la *forclusion* qui "consiste en un rejet primordial d'un "signifiant" fondamental (phallus comme signifiant de la castration) hors de l'univers symbolique du sujet". Le signifiant du manque comme Nom (phallus) est donc maintenu dans l'imaginaire. (Les citations sont tirées de Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse). Ici, c'est le désir du roman qui n'est pas symbolisé et qui tourne, pour rire, en haine du roman.

fascination duelle d'un sujet avec sa mère, s'il est bien la fracture où se marque le trait signifiant la place insignifiable et atopique où le sujet advient, le syntagme des noms-de-la-mère servira à désigner les signifiants *linguistiques* appelés à recouvrir cette place, à en détourner la Loi vers les signes de l'Autorité — figure imaginaire de la maîtrise. Le Nom-du-Père est le signifiant qui, proféré du maternel, revient au sujet comme le trait de son désir, interdisant alors, structurellement, l'inceste. La bliffure du trait, sa rature par l'emprise du signifiant linguistique qui vise à colmater la béance, installe un rapport incestueux à l'Autre pris pour objet-langue, et illusoirement attribué au maternel.

Dans les romans de Ducharme, avant même que la voix narratrice ne tente d'investir le nom qui la supporte, c'est le nom de la mère — toujours pluriel — qui en porte la violence et se présente comme celui-là même qui fonde la narration. Les noms-de-la-mère sont donc d'abord les noms d'une figure maternelle toujours clivée et souvent scindée en deux supports nominaux: Mme Einberg/Chamomor (AA), Ina/Faire Faire (O), Lainou/Petit Pois (HF), etc. La figure maternelle porte ainsi les noms de l'ambivalence qui la constitue à la fois comme être sublime, beauté, reine ou princesse, et déchet, loque ou cadavre, c'est-à-dire doublement objet idéal du désir du sujet et horreur devant l'impossible comblement de ce désir. Chat-Mort/Chamomor, Ina Ssouvie, Questa (Qu'est-ce t'as?), Petit Pois (Pouah)/Reine-des-Tounes, sont les noms générateurs du système ducharmien dont le fonctionnement est fondé sur un redoublement oppositionnel et fantasmatique oblitérant l'innommable. La mère est une princesse déchue, l'objet d'admiration et de dégoût, d'amour et de haine,

que la catégorie du "trop" recouvre comme on colmate une coupure inassumable. Le "trop" est le point de suture d'où s'instaurent tous les réseaux oppositionnels.

Je suis avalée par le visage *trop* beau de ma mère. Le visage de ma mère est beau pour rien. (AA p. 9)

(...) Petit Pois est le contraire du personnage de je ne sais plus quels cartoons auquel elle doit son surnom. (...) son visage est *trop* pâle, *trop* tragique, *trop* beau dans la lumière *trop* claire de ses yeux *trop* grands. En tout cas, on est saisis. (HF p. 21)

De là, la reine Ina Ssouvie 38 ou l'oiseau Chat-Mort deviennent les noms du retournement de l'en-trop qui "avale" et "saisit".

Ma mère est comme un oiseau. Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort (...). J'exige qu'elle soit une chose hideuse au possible. Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent. (...) Il faut trouver les choses et les personnes différentes de ce qu'elles sont pour ne pas être avalé. Mme Einberg n'est plus ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! (...) Je la *déteste* Chat Mort ! Chameau Mort ! Chamomor ! Chamomor ! (AA p. 33, 84)

La nomination consiste ici à faire passer le signifiant au statut de signifié, à saisir le représentant de l'Autre *dans* la langue. Chez Ducharme, le nom de personne est ainsi toujours et d'abord un signifiant travesti (mythologique, historique, qualitatif, objectal) et c'est de lui seul

que peuvent se lire (et se délier) les ramifications d'un système romanesque qui ne se complexifie que pour mieux s'explicitier. Ainsi, l'ambivalence pureté-impureté ou beauté-hideur de la mère se joue dans une séparation nominale qui installe une véritable opposition reparaissant à tous les niveaux du texte.

Le sujet de l'énonciation, impur, raté, "fucké" (HF), projette la part de pureté maternelle dans la figure d'une "sœur de temps" (NV p.17) qui mourra fatalement avant l'ère "pornographique" (sexuelle), puisque celle-ci exige la reconnaissance de la castration marquant la différence radicale des sexes. La sœur prend son nom de la pureté — celle des gaz rares — de la royauté ou de la légèreté, et incarne l'arrêt du temps, l'exigence d'un temps immobile. Constance Chlore, Asie Azothe, Châteaugué, Fériée, ces noms sont ceux du fantasme qui ne peut rejoindre le réel, sauf à revenir hanter le sujet en proie à l'horreur du temps. Les sœurs sont les spectres ou les fantômes d'un temps mort, les incarnations du temps perdu et illusoire de la présence pleine qui forme le versant imaginaire du maternel. La "projection" du paradis perdu dans le nom des âmes sœurs fait d'elles les figures fantasmatiques par excellence. Leur statut paradoxal de présences-absences, est lui-même surnommé par Mille Milles "présences Esso"¹.

J'ai une sœur. Ce n'est pas une sœur de sang.
On peut dire que c'est une sœur par l'air,
l'air des hivers et l'air des étés (...) une sœur

¹ - "Présences Esso" comme dans S.O.S.: "En allemand, pour que personne ne comprenne, j'ai ajouté un S.O.S...« Viens ici. J'ai besoin de toi. Viens vite, si tu ne veux pas que je meure.» " (NV p. 17)

de temps. (...) Ma sœur, qui s'appelle Ivugivic en réalité (...) je l'appelle Chateaugué ! (...) Chateaugué est une action sur moi. Chateaugué n'est pas un mot mais une action. (...) Les présences dont le coup pénètre nous les appellerons présences Esso. Les présences Esso sont comme le savon Esso, le détergent qui agit en profondeur. (...) J'ai inventé les présences Esso. (...) Chateaugué est une illustration vivante de mes présences Esso: présences en provenance et en direction du passé. (NY p. 17, 80)

Ces quelques traits vite placés ne disent rien de ma sœur. (...) C'était une ange. C'était la suite ininterrompue de notre mère. C'était les mêmes ailes lourdes qu'elle portait comme une croix, comme le montreront ces mémoires où je veux la donner (...). (E p. 12)

Si constance Chlore vivait encore, je changerais son nom en Constance Ex.angue. Comment ai-je pu, pendant cinq ans, lui conserver un nom si bête ? (...) Je pense beaucoup à Constance Exangue. Quand je subis mes pires secousses de désespoir, je prends son spectre dans mes bras (...). J'ai un spectre. (...) — Je ne t'ai pas trahi, beau spectre. (...) car c'est toi, ton innocence, ta douceur et ta beauté que je suis en train de défendre (...) (AA p. 237, 272)

Ainsi, l'antinomie pureté-impureté subit presque toujours une séparation nominale qui marque l'équivoque où se trouve le narrateur (et la narration). L'oscillation qui traverse Le Nez qui voque est toute comprise dans les noms de Chateaugué et de Questa, dont l'un inscrit la souveraineté de la joie et l'autre l'angoisse de la quête "inassouvie" dont

l'interrogation qui la nomme génère tout le parcours désespéré de Mille Milles. L'aller-retour de la gaieté au dégoût met aussi en place l'équivalence fonctionnelle entre mère et sœur, installant l'inceste, comme interdit du rapport sexuel, dans toutes les relations amoureuses, au point d'aboutir à la clôture du narcissisme selon lequel "je" est à la fois "il" et "elle"¹. Le renversement de l'espoir en désespoir et de l'amour en haine ponctue le texte, ironisant le désir, la quête du sens et de l'autre par des exclamations qui caractérisent chacun des romans: "Vacherie de vacherie!" (AA), "Hostie de comique!" (NV), "Fuck !" (HF), "Putain!" (E), "Grosse valétudinaire!" (Q).

L'ambiguïté haine-amour qui traverse tous les narrateurs ducharmiens trouve aussi ses noms dans L'Hiver de force et Les Enfants. La figure maternelle rappelée par son versant impur, son défaut de jouissance, se signifie du nom de Lainou, dont la voix narratrice, collectivisée au singulier dans le "on" asexué, peut supporter le rejet ("on l'haït, nous"), et d'Alberta Turnstiff, dont la raideur de cadavre² s'oppose encore à la fête joyeuse de la pure Fériée. De même, Faire Faire (Q) énonce l'emprisonnement du sujet dans son statut d'objet laissé entre les mains de l'Autre. Si la castration de la mère est vécue comme un rejet,

1- "tout ce que je brave (...) en restant gai, ne fait que flatter mon orgueil et augmenter ma gaieté (...). Plus je vois venir Dieu le Mal, plus Dieu le Désespoir et le Dégoût est proche; plus je suis gai. (...) je me trouve à mon goût, je me trouve joli. (...) je suis l'amoureux et l'amoureuse. (...) Questa est venue. (...) Ma sœur Questa. (...) Je ne suis pas aussi fidèle et attentif qu'avant à mon cher journal. Depuis que j'ai relu ce que j'avais écrit, il me dégoûte" (NV p. 260-261).

2- Sans parler de sa fadeur de "grande fadasse" (E p. 29) qui lui vient de son identification à "la petite Fadette".

c'est dans la mesure où l'on refuse d'en symboliser la marque pour s'en faire soi-même le sujet, et que l'on persiste ainsi à se "Faire Faire Desmains" de l'Autre¹. Dans L'Océantume, la fusion des mères² ne fait que ramener au même lieu les deux temps d'une relation duelle à l'Autre, soutenant l'affirmation violente d'un "je m'ai, je me garde" (Q p. 91) contre son envers menaçant: l'hypnose et la possession. Problématique de l'avalement qui décrète que "le châtiment de ceux qui ne peuvent pas tout englober est d'être englobés par tout." (Q p. 185)

Les noms-de-la-mères se placent au fondement du texte, inscrivant en toutes lettres l'angoisse du sujet qui les appelle. Angoisse du Nom dont la voix narratrice reproduit compulsivement le blocage, et qui se met à circuler dans l'écriture comme un effet d'ordure. Agir sur le temps c'est agir sur la langue, en recouvrir la fracture, s'empêcher d'y reconnaître la castration en recourant à une parole autoritaire qui en signifie l'"horreur". Le fantasme d'une cessation de l'écrit, toujours à reconstruire dans la langue qui fuit, désigne précisément la modalité de l'arbitraire en tant qu'elle dépend d'une volonté pure qui prétend s'autoriser de la langue pour en exclure le désir. L'horreur du sans-nom passe par tous les noms de l'abjection et de l'ennui pour se signifier et s'investir d'un pouvoir toujours imaginaire — discours du pouvoir —

1- "Je l'avoue, je succombe: je lui fais confiance. (...) Faire Faire a pris mes mains entre les siennes" (Q, p. 91). On se souvient que Faire Faire est aussi celle qui hypnotise les foules en leur faisant croire à leur puissance absolue, renversant ainsi la sujétion en illusion de pouvoir.

2- "Je suis placée entre lna et Faire Faire: les interminables cheveux de l'une, très bruns, se mêlent sur mon visage aux interminables cheveux de l'autre, très noirs." (Q p. 189)

contre la Loi¹. L'arbitraire qui s'énonce dans le vœu que ça "cesse de s'écrire" appartient au champ de l'imaginaire qui comble l'atopie par les signes de l'utopie. Chaque narrateur écrit ou parle en attendant d'agir — se suicider ou tout détruire. L'écriture cherche l'immobilité, l'arrêt.

Dans cette mesure la narrativisation est ressaisie dans la narration des noms-de-la-mère suivant un principe formulé par Iode Ssouvie:

Ma mère est la reine Ina Ssouvie 38. Mon père s'appelle Van der Laine. Mon frère et moi nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine. C'est ainsi. Si on n'est pas content, on n'a qu'à skier. Si tu trouves ton nom laid, grosse valétudinaire, tu n'as qu'à aller te faire renommer. (Q p. 18)

Toute la démarche narrative, toute la logique de l'auto-narration consiste en effet à se faire renommer, c'est-à-dire à tenter d'échapper à l'impasse des noms-de-la-mère qui n'est jamais qu'un temps bloqué dans l'alternative d'une dévoration réciproque — avaler ou être avalé — condamnant la répétition à la compulsion. Ce sont les noms-de-la-mère qui donnent sa règle à la narration, forçant la langue à rendre ce qu'elle laisse toujours supposer, à savoir un au-delà, pris pour la Mère.

"Aller se faire renommer" est la démarche impossible pour quiconque prétend échapper à l'Autre — à son horreur, à sa laideur dont le nom englué — en la confinant à son statut d'être déchu. Le fantasme d'auto-engendrement ou d'autonomination est prescrit dans cette formule

¹ - Dans les lignes qui suivent, je m'inspire directement des recherches de Julia Kristeva publiées dans Pouvoir de l'horreur, Paris, Seuil, "Points", 1975.

d'expulsion, puisqu'"aller se faire renommer" consiste à échapper à son nom. Supposer que l'on puisse se débarrasser de son nom est précisément ce qui fonde la dualité dans laquelle s'emprisonnent les figures de la narration et la narration elle-même. Vouloir sortir des noms-de-la-mère est la même chose que les appeler pour renverser l'identification. L'idéal déchu se retourne, pour le sujet de la parole, en idéal de la déchéance. Dans la non reconnaissance du désir qui remplace par l'inassouvissement de l'Autre la "faillite" de la langue, le sujet de la parole exige de se faire lui-même le "signifiant-Maitre", le Nom. En termes ducharmiens, cette logique aboutit à rendre la langue "comme-Ina-toire".

"Aller se faire renommer", comme aller se faire voir ailleurs, c'est assumer le rejet, s'en faire soi-même l'auteur après avoir fait consister l'Autre dans l'abjection. Pour les narrateurs ducharmiens, le Nom ne peut venir que d'un autre dont on a déjà repéré la menace d'avalement. La logique de la nomination s'organise en véritable tyrannie, dans la mesure où "se faire renommer" implique la dépendance à une langue dont on a rebouché le "hors-lieu".

"Si on n'est pas content..."; il se trouve que Bérénice, Iode, Mille Milles et les autres ne sont guère contents et qu'ils sont en proie à une renomination généralisée. L'injonction de la renomination découle directement des noms-de-la-mère comme recouvrement de la castration, maintenant le sujet dans la positivité imaginaire du nom. Le Nom-du-Père est voilé par les signifiés des noms-de-la-mère. La jouissance comme trait d'absence — dont se creuse la langue — est retournée en

signe, en trait linguistique qui signifie, en le marquant d'un signe moins, le ratage de la langue.

Les noms-de-la-mère renvoient le sujet à sa renomination dans la mesure où, identifiant la mère à la déchéance — jusqu'au cadavre — dont elle se signifie, le "je", expulsé de l'Autre, croit devoir s'autoriser de sa condition de "déchet". Condition qui n'est que l'effet de la dénégation qui le fait *tenir* à la langue. Les noms-de-la-mère sont alors d'emblée ceux du sujet "déchu" de sa position imaginaire. De là, il tente de se ressaisir comme signifiant.

Se faire renommer devient l'impératif d'auto-engendrement qui gouverne tout sujet qui ne peut supporter de se soumettre à l'ouverture d'une différence radicale. D'où le déni de la différence des sexes qui s'inscrit dans le fonctionnement même de la langue prise au piège d'un relativisme ou d'un différentiel continu. Mille Milles l'équivoque porte le nom de la distance dans laquelle il veut tant se maintenir. Distance d'abord nombrée puis devenue incalculable¹. Mille Milles ne trouve pas son nom laid, il s'est arraché à tout pour chérir sa "renommée". Pas étonnant qu'il *en arrache* tant avec sa langue. Sa renomination n'est jamais qu'une façon de se vouer au nommé. D'où le fait qu'il perd tous ses

¹ - "Ils ont des tâches historiques. Sans accent circonflexe, nous obtiendrons: ils ont des taches historiques. C'est une équivoque. C'est un nez qui voque. Mon nez voque. Je suis un nez qui voque. Mon cher nom est Mille Milles. Je trouve que c'est mieux que Mille Kilomètres. Je ne me suis jamais plaint de mon nom." (NY p. 10) "Avant je m'appelais Dix millo Milles. Mais, quand il y a deux prénoms, il y en a toujours un de trop. Il a fallu que j'abandonne le premier. Par exemple, qui songerait à appeler Urine un de ses enfants?" (NY p. 14)

repères, jusqu'à se prendre pour "une hostie^{de} comique" (NV p. 275). On ne saurait mieux exprimer l'identification à la langue.

Le même procédé se retrouve dans L'Hiver de force où Nicole et André "qui s'accordent en genre et en nombre" (p. 13) se signifient de leur nom (Ferron: faire on) en marquant une fois de plus la volonté de faire un dans et avec la langue. La même fusion se produit dans les noms de Vincent et de Fériée, nés d'un seul jour du calendrier: jour (fériel?) de la Saint-Vincent-Ferrier. Ceci déclenche un déplacement sans fin du nommé qui installe la langue^d dans l'infantilisme, puisqu'elle n'arrive jamais à nomination¹. Et si Colombe n'a de nom que le nom de son père, c'est qu'il signifie de se féminiser en oiseau symbolique de la pureté, quand il ne nomme pas directement une jeune fille pure et candide. Oiseau qui est l'envers de l'autre, abject, qu'est la mère-poule (cocotte et couveuse)².

Le roman ducharmien reporte l'écrit dans l'utopie de la langue, positivisant l'"inécriture" en arrêt d'écriture. Blocage du temps entre l'arbitraire et le totalitaire qui sont les deux versants d'une même horreur, d'une même "sidération" de la langue. Boucher le trou du nom revient à stopper la nomination; le signifiant demeure intransmissible.

1- "Et Buckley, c'est un nom que je donne à ma sœur, et je veux les lui donner tous, parce qu'elle est née tous les jours, pas seulement le 5 avril, jour de la Saint-Vincent-Ferrier". (E p. 78). Autre façon d'inscrire l'identification au nom en recourant aux saints du calendrier. Une nomination datée est une nomination nommée.

2- "Colombe Colomb, fille de Christophe Colomb (...) / Est gracile et belle comme un petit oiseau (...). Une enquête du juge Gruzelle a révélé / Que la poule leghorn au sein de son agonie, / A rassemblé ses forces et est allée / Porter à Christophe son cœur presque fini. / On peut donc affirmer que c'est elle qui a pondu l'œuf / Qui a défrayé les manchettes sous le nom d'œuf de Colomb / Et duquel est née Colombe (...)" (FCC, p. 13 et 18).

L'échec affirmé de cette transmission donne son temps au roman de Ducharme: celui d'une fixation, d'une arête spéculaire dont les deux pôles, du "bérénicien" et de l'"enfantomophonie"¹ supportent l'insupportable de la nomination.

Se renommer consiste à généraliser l'abjection qu'engendrent les noms-de-la-mère pour tenter de renverser l'immonde de sa jouissance en jouissance de l'immonde. L'absolue pureté des sœurs se fait le champ de l'utopie reconnu comme tel, celui dont la langue n'arrive pas à faire le deuil, champ que le sujet ne peut s'approprier qu'en en renversant les signes². S'auto-engendrer et se renommer, c'est se faire l'auteur de sa condition de déchu, se rendre digne du pouvoir de l'horreur.

On voit bien à quel point ce temps bloqué, arrêté, n'est pas le temps "raconté" dont parle Ricœur. Il est celui du Nom tel qu'il marque la place d'une voix dans la langue. Temps du texte comme sujet de l'écriture. La voix ducharmienne dont la doublure est recouvrement, suture, ne libère pas du temps. Elle en marque plutôt l'impasse, la butée.

1- Le bérénicien est la langue de la haine, de la dislocation des signifiants, la langue de l'incommunication, celle d'une seule contre tous (AA p. 337). L'"enfantomophonie" renvoie à l'homophonie généralisée comme effet du colmatage de la langue, de la collusion des signifiants qui arrête la transmission du temps et dont Les Enfantômes reste l'affirmation extrême.

2- Les "sœurs du temps" sont sans cesse retuées par le dégoût général, l'ennui, l'abjection. Constance Chlore-Exangue est remplacée par Gloria la lesbienne (tuée); Chateaugué se suicide laissant Mille Mille à ses "obsessions sexuelles"; Asie Azoth se efface dans l'immonde de la mer; Fériée la suicidée est noyée dans le "dégoût général" auquel le narrateur tente d'échapper en la ressuscitant dans ses "mémoires"; Nicole échappe à la force de destruction pour céder à l'hiver de force et refaire "on" dans la mort ambiante. Il s'agit là d'une dualité indépassable et récurrente.

Ce qui, dans le texte d'Aquin, est transmission du Nom, écriture en nomination, se présente chez Ducharme comme empêchement. La subversion du désir, en tant que trait double de la Loi et de sa transgression devient aversion de la Loi et loi écrite de l'aversion, autorité de l'horreur, du dégoût, de la "niaiserie". Le trait du Nom est ressenti comme obstacle et frontière à l'intérieur de laquelle l'Autre vous enferme dans le dilemme interminable de l'appropriation et du rejet. L'utopie est de supposer l'autorité dans le nom et l'autonomie dans la renommée.

Chapitre III

L'ENTRE-DEUX-VOIX DU SUJET DE L'ÉCRITURE

Le Nom de Dieu ou le temps catholique

Le temps est une vierge enceinte. (NN p. 149)

De quoi le roman est-il la transmission si ce n'est d'un nom, du Nom. Il est une transmission de temps dans la forme de la fiction. La topologie de la doublure a pour effet de révéler que la fiction ne relève pas de l'imaginaire mais, dans la mesure où son espace ne peut se concevoir en dehors du temps, qu'elle relève du symbolique et de la praxis qui la fait texte. De là, toute théorie du roman se doit de repenser la fiction en tant que traitement du sens, travail d'éjection et de déjection de la langue, jusqu'à ce que soit rendu cela même qui s'y dérobe. La fiction est le silence du Nom revenant dans la langue comme s'il avait parlé¹. Il faut la penser comme expérience continue de la répétition qui ne produit un "corps" textuel que pour traiter la fuite de tout corps ou pour dire l'expulsion des corps en train de se produire dans l'écrit. En ce sens, le "corps fictif" n'est pas de l'ordre d'une réalité fantasmatique. S'il y a dans la fiction structure de fantasme, c'est dans la mesure où la

¹ - "Indicible élocutoire" (NN, p. 8).

fictionnalisation vise précisément à porter dans l'écrit le ratage de l'objet (impossible) dont le fantasme, comme la littérature, se soutient¹. La fiction n'est donc pas l'objet ni même la scène du fantasme — même si plusieurs analyses littéraires le sous-entendent sans l'interroger. Elle en est davantage la vérité, c'est-à-dire la logique qui en livre l'absolue "fausseté".

La logique de la vérité — du fantasme, du semblant — qu'est la fiction est à reprendre à partir de ce qu'en formulait Käte Hamburger dans une réflexion appuyée sur la philosophie du langage, qui a la pertinence théorique majeure de questionner l'écrit en fonction d'une *position* d'énonciation dans la langue². Hamburger démontre que la fiction se produit à partir d'une position spatio-temporelle irrepérable de l'énonciation, d'un "Je-Origine" lui-même fictif, illocalisable quant au référent. Autrement dit, la fiction serait ce qui se profère depuis une pure forme, logiquement apparentée à ce que la nomination permet de désigner comme le Nom du Nom ou le trou du Nom. Comme si la propriété de la fiction consistait à se produire d'un lieu axiomatique à l'instar du "Il y a de l'infini" qui supporte la théorie des ensembles.

1- L'objet de la littérature est l'impossible en tant que réel. Le réel est l'"objet-cause" de la littérature, comme le soulignait Barthes dans sa Leçon inaugurale au Collège de France: "La littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement: le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable mais seulement démontrable — peut être dit de plusieurs façons: soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'*impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre" (Paris, Seuil, 1978, p. 22).

2- Op.cit.

Une telle approche permet de constituer une analyse de la fiction entièrement définie par l'impossible lieu de sa profération. Logique qui, en termes lacaniens, ne se suppose que du réel. La transmission est donc la libération, le passage ou le "frayage" de ce signifiant axiomatique impossible comme générateur de fiction. Dans le circuit originaire de la nomination, l'impossible advient comme effet de langage, comme l'Autre d'où je prends nom. Ceci laissant entendre que le signifiant irrepérable du désir (phallus) produit des corps érotiques qui ne sont peut-être pas si éloignés de la fiction qu'on veut bien le croire.

De là, peut se formuler une interrogation qui permettrait peut-être de distinguer plus radicalement l'atopie de l'utopie tout en les maintenant dans leur proximité topologique: quelle différence y a-t-il entre "se faire un re-nom" en rappelant *en son nom* le temps d'effraction de la nomination et "se faire une renommée" en s'arrachant *au nom de l'Autre* pour nommer la frayeur de la nomination?¹ La différence est la même qui sépare le frayage de l'effroi, la transmission réussie de l'échec d'une traversée. À cela s'ajoute le fait qu'il y a plusieurs façons d'échouer et qu'il arrive qu'un échec — comme un symptôme — fasse effet de vérité. C'est ce symptôme de la vérité que j'appellerai l'effet-Ducharme.

D'autre part, la réussite d'une transmission ne sera jamais la transmission d'une réussite², puisque le signifiant qui "passe" ne cesse de marquer la place de ce qui ne saurait être nommé: celle d'une vérité sans

1 - Voir Philippe Sollers, "La Renommée", *Tel Quel*, no 65, printemps 1976, p. 99-101.

2 - Au sens d'un accomplissement, d'un achèvement, d'un salut réalisé une fois pour toutes.

espoir, d'un défaut (défection) sans rédemption. Cet irrémédiable de la "faute" comme lieu incernable d'un jouir et comme facteur de nomination pourrait, lui, définir l'effet-Aquin, en ce qu'il reprend à contre-courant de la Révolution Tranquille, les termes d'une autre transmission: la catholique.

Enregistrer l'esthétique baroque dans le texte aquinien, c'est du même coup le rattacher aux principes de la Contre-Réforme¹ qui, en tant que mouvement, ne peut plus simplement être prise pour l'effort de résistance d'un conservatisme principalement préoccupé par le culte des images. Le travail de la Contre-Réforme a été, de quelque manière qu'on l'envisage, un travail d'anamnèse, de retour aux sources magistral, dont le mouvement baroque fait l'étalage. L'anamnèse, "forcée" en quelque sorte par les bouleversements de la Réforme, a permis de rétablir le représentant fondamental de la transmission catholique qu'est l'Incarnation. Toute la logique baroque, et les romans d'Aquin ne cessent de le rappeler, s'articulent à partir de ce temps de l'Incarnation qui marque aussi bien l'originare du parcours catholique de la Rédemption, que celui de toute forme formée* dont l'anamorphose rejoue le surgissement. L'Incarnation, comme événement impossible marque le temps de la naissance qui n'est pas celui de la reproduction des corps.

¹ - À l'époque où un autre écrivain québécois, vénéré par les intellectuels "engagés" dans l'édite "révolution", écrivait une série de réflexions qu'il allait recueillir sous le titre du Réformiste, (Jacques Godbout, Montréal, Fides, 1975).

* Pour l'associer à la "forma formante" qu'est l'anamorphose: "La forma formante du film rebondit par ses propres agencements et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation" (NN, p. 94).

(...) les rapports du baroque au christianisme ne s'épuisent pas dans les seuls dogmes d'une Contre-Réforme réhabilitant les pouvoirs de l'image, du décorum, des rituels et de leurs effets de masse dans la religion. Ils s'enracinent dans un rapport au corps et à la scène — à l'incarnation — qui sépare le christianisme des autres monothéismes de la Loi. Corps christique perdu, corps glorieux, corps simultanément visible, exhibé en sa passion, et invisible: une véritable dramaturgie sert ici de paradigme à tout scénario en corps.¹

L'anamnèse du catholicisme qu'a entreprise le mouvement de la Contre-Réforme a consisté à renforcer, mais surtout à reconstituer, la théo-logique de l'Incarnation, dont la Réforme protestante avait évacué la composante essentielle et éminemment irrecevable qu'est la Vierge-Mère Marie². (Toutes les hérésies n'ont d'ailleurs pas manqué non plus de s'en débarrasser). Seul le christianisme a voulu soutenir jusqu'au bout les implications logiques d'une telle figure impossible de la Mère, et l'esthétique baroque en a porté à l'excès la corporalité insaisissable dans le déploiement foudroyant des corps extatiques en corps de jouissance.

La logique de l'Incarnation appelle une "position tout à fait stratégique de l'esthétique baroque: la *forme comme donner forme à la*

1 - Christine Buci-Glucksmann, op.cit., p. 97.

2 - Toutes les Églises de la Réforme rejettent l'autorité épiscopale, le culte de la Vierge et des Saints ainsi que la messe comme sacrifice. Voir Pierre Hadot, "Réforme", Encyclopaedia Universalis.

jouissance Autre dans l'événement"¹. C'est précisément en cela que la Contre-Réforme traverse le roman aquinien. L'Incarnation est l'événement par lequel le Verbe se fait "chair". Il apparaît comme le principe fondateur du processus de rédemption qui trouvera son terme, en passant par le sacrifice de la croix, dans la résurrection, elle-même ne devenant complètement signifiante qu'à se doubler de l'assomption de la Vierge. Dès lors, au-delà (ou en-deçà) de toute acception religieuse, l'Incarnation est le *temps* central d'une intrication logique dont le "lieu" de nouage est le corps impossible de la "vierge enceinte", et dont le procès signifiant exige l'assomption comme effet de "vérité implicitement révélée"².

L'esthétique baroque ne prend tout son sens qu'en s'élaborant comme le jeu extrême, la mise en scène extravagante et mystifiante de l'"originaire" du corps christique. C'est dans cette mesure que le catholicisme peut se prendre pour la Vérité, au sens où il se propose de rappeler dans ses configurations un savoir sur l'oubli duquel s'est bâti l'Occident. La théologie et l'explosion érotique des corps convulsés par le regard baroque rencontrent l'écriture aquinienne dans sa disposition géométrale (anamorphotique) du temps qui est celui d'un Nom (verbe) en train de passer dans un corps de femme, pour le traverser et le donner, hors de toute corporéité, dans son statut "hors-place" de foyer d'appel. Temps de la nomination, cette "vierge enceinte" à laquelle aucune

¹ - C. Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p. 96.

² - Hubert Aquin, "L'Assomption «vérité implicitement révélée»", *Quartier Latin*, vol 33 no 11, 7 novembre 1950, p.1.

chronologie, aucune filiation ne peut recourir, dit l'origine d'un corps prenant effet d'un "souffle" ou d'une profération, d'où il est expulsé et où il doit infiniment revenir pour être renommé "Père".

La profération — voix, Esprit — du Nom-du-Père dans le corps "impossible" de la Vierge-Mère, et le corps qui s'en incarne pour retourner au Père, sont les quatre termes d'une trinité symbolique où Marie reste le lieu axiomatique. Avec les quatre signifiants de la Trinité¹ — voix, Père, Fils et Marie —, le baroque n'a cessé de signifier le ravissement des corps incarnés en une théâtralisation du Nom. La logique aquinienne n'est baroque que parce qu'elle traite la Trinité en tant que signifiant du corps de jouissance ou signature du temps inscriptible et inspatialisable du "naître" — du "n'être".

(...) le baroque serait l'allégorie même de notre histoire occidentale, l'origine non empiriste, non historiciste que Walter Benjamin définit en ces termes: « L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître, dans le devenir et son déclin. »²

Aquin entre en écriture, avec Les Rédempteurs, par la mise en scène d'un acte "commis en commun" qui raconte la tentative et l'échec du rachat, par un sacrifice collectif, de la faute originelle dont la rédemption s'avèrera irréalisable. Toute l'écriture romanesque d'Aquin

¹ - On se souvient de l'"axiome de Marie la Copte" qui ouvre L'Antiphonaire: "L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre."

² - C. Buci-Glucksmann, op.cit., p. 211. Voir aussi, Walter Benjamin, Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985.

s'ébauche et s'entreprennd comme processus d'une rédemption dont l'accomplissement est voué à échouer dans la répétition de la faute. Quelle faute? Celle qui pousse Heman et Elisha à s'excepter du rachat universel, à s'exclure des rédempteurs et à élever la transgression au rang de Loi.

Si la première faute est le désir inscrit de tout temps — temps du sujet —, la seconde est celle des rédempteurs qui instaurent cette faute en point de croyance à partir duquel se fantasme "une grandeur perdue" (R. p. 47). Dès lors, toute la pièce pourrait se lire au niveau de la notion de "courage". Le courage pour Sheba est d'expier, de payer une fois pour toutes la faute d'Adam (R. p. 55). Le courage pour Heman et Elisha est de répéter la faute et d'en faire l'occasion d'une jouissance. Acte par lequel la "culpa" devient "felix" (selon les termes de saint Augustin), acte éminemment symbolique qui place l'écriture d'Aquin au seuil de l'esthétique baroque par laquelle il ne fera plus que s'enfoncer plus profondément dans le gouffre du passé occidental" (PF p.10). La "felix culpa" imprime la temporalité baroque, parce que l'exception y fait fonction de Loi en imposant l'indépassable de la "faute" d'où se produit la "félicité" des corps qui s'en trouvent marqués.

[Au murmure de la terre], ils mêlèrent leurs soupirs, à sa chaleur, leur étreinte qui peuplera le monde et rendra à l'insatisfaction sa continuité ininterrompue. Il fallait que deux mortels s'aiment comme ils se sont aimés, et n'aient de courage que celui de cette faiblesse inscrite dans la chair, pour que l'œuvre fatale et lourde de l'humanité se poursuive jusqu'à nous. Personne n'en arrê-

tera jamais la course effrénée vers quel
sombre horizon que nous n'atteignons pas.
(...) Et tout cela continue dans les ténèbres.
(R p. 113-114)

Si Aquin craint "de ne pouvoir écrire quoi que ce soit qui ne reprenne fatalement Les Rédempteurs" (PF p. 125), n'est-ce pas dans la mesure où ce premier texte inscrit sur le mode mythique la condition primordiale de l'écriture, à savoir qu'elle est une "Incarnation" infinie du Verbe, et qu'elle ne saurait faire advenir de salut au-delà d'elle-même? En d'autres termes, l'écriture commande la primauté absolue du verbe et, de ce fait, ne trouve son "salut" (ou son éthique) qu'à maintenir toute rédemption impossible, c'est-à-dire qu'à la faire advenir comme futur improbable: "temps gnossien" (Q p. 19) du salut toujours en a(d)venir. Le roman trouve son temps entre-deux-morts, entre-deux-voix, entre-deux-noms¹. C'est un temps "d'avant les prophètes":

Chacun de nous est habité par le remords de sa grandeur perdue. Il nous est facile d'imaginer tout ce que nous aurions pu faire, de sonder quelles irréductibles révoltes, quels corps éclatants nous portions en nous. (...) Voici l'histoire d'un de ces actes absolus, arrachés au plus secret de l'homme. Disons que cela se passe en un temps où les

¹ - La gnose étant une "connaissance salvatrice", un certain rapport à la vérité comme salut. Le gnostique est celui pour qui la rédemption est toujours en train d'advenir parce qu'il sait que la faute est irrémédiable. "Dans une telle conception, le salut n'est ni le résultat d'un effort moral, ni l'effet d'une grâce divine. La chute comme le salut restent finalement extérieurs à la liberté humaine. (...) Le gnostique prend partie pour le Serpent qui invite à la gnose du bien et du mal, contre le Dieu jaloux qui interdit à Adam et Eve le chemin de la connaissance et de la vie. (...) Ainsi le salut qui résulte de la "gnose" n'est pas l'effet d'une collaboration entre la grâce divine et la liberté humaine, mais il est seulement conscience d'être sauvé (...)", Pierre Hadot, "Gnostique", Encyclopédie Universalis.

hommes n'étaient pas nombreux, bien avant
les prophètes... (R p. 47)

Il ne s'agit donc pas de lire dans le roman d'Aquin l'indice d'une adhésion catholique mais bien plutôt l'impossibilité de cette adhésion pour une écriture qui en reprend le trajet. La trajectoire analytique va beaucoup plus loin dans la distanciation du religieux qu'un pur refus ou qu'un simple contournement du discours — qui maintient l'imaginaire de la censure en le renversant. Rendre impossible l'adhésion catholique revient à faire passer les représentants imaginaires (religieux) au rang de représentants symboliques (au sens lacanien, c'est-à-dire "logiques"), ou encore, à s'extraire du religieux — et de son obscurantisme — par le théologique, en reparcourant le circuit de la Révélation.

La logique du Nom-de-Dieu (théo-logique) est à l'œuvre chez Aquin dans les auto-narrativisations qui avancent pour s'enfoncer toujours plus profondément en des dédales labyrinthiques et mystifiants, et qui, partant du savoir (souvent encyclopédique), s'abîment dans des dérèglements scripturaux, surmultipliant les investissements rationnels qui haussent la structure au rang de mystère. Le texte aquinien évolue toujours du nommé à l'innommable, du savoir — autobiographique et scientifique — à l'énigme, du donné au retrait, à l'évidement du sens. Une telle pratique infinitiste de l'énonciation vise à rendre à la voix la violence de l'imprononçable — du Nom — et à "faire voir" dans les représentations l'irruption dramatisée de l'invisible, de l'irregardable.

L'écriture d'Hubert Aquin, on le savait déjà, n'affiche aucun "respect" ni aucune fascination pour la tradition catholique romaine. Ce qu'on

dit moins, c'est qu'elle vise à lui arracher ses effets de vérité. En cela réside son caractère "blasphématoire"¹, puisqu'elle ne s'explique qu'à repasser infiniment par la "faute", à savoir la nomination d'un corps dont la Vierge-Mère est le temps non marqué, non comptable. Elle est le trou, le signifiant du désir dans la reproduction des corps. La "vierge enceinte" est le temps énigmatique du verbe, remontant vers le trou d'infini qui a Nom de Dieu*. Façon d'insister sur la primauté du verbe et de "désamorcer" la rédemption.

L'"anamnèse" du roman est celle-là même de la "chute" qui renvoie au temps d'avant l'Incarnation, au passage du verbe comme "souffle" de la nomination. C'est aussi le temps particulier de l'anamorphose. Baltrusaitis a défini l'anamorphose comme une projection de l'invisible dans le visible, un mouvement d'anéantissement et d'apparition, voire une expulsion de la forme formée hors d'elle-même par un décentrement de la perspective, un déplacement du regard:

Une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière à ce qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point déterminé.²

Le "point déterminé" est toujours un second foyer d'où la forme va surgir et où le visible — l'ensemble de la toile — est déjà entré dans une

1 - "J'écris au niveau du pur blasphème" (IM p. 57).

* Nom imprononçable dont l'anagramme français est YIDE.

2 - Jurgis Baltrusaitis, Anamorphoses ou perspectives curieuses, Paris, Olivier Perrin, 1955, p. 5.

métamorphose qui ira jusqu'à la dissolution. Foyer de néantisation du visible en même temps que de "corporisation" de l'invisible qui s'expulse de la toile en point de fuite vers l'avant. Cette représentation en train d'advenir dans le tableau est liée au mouvement du spectateur, forcé de sortir de son premier champ d'optique, poussé à s'extraire de la "vision" afin^{que} de la toile, lui revienne son propre arrachement: l'anéantissement du "propre" (la tête de mort de la toile d'Holbein).

↳ L'anamorphose consiste à produire, dans la représentation, une déhiscence du visible par projection d'un corps qui n'accède à l'incarnation que depuis un lieu indécidable, irreparable dans la toile. Le corps anamorphosé est un corps fictif à cette seule condition qu'il s'expulse d'un point perspectif purement constructible mais non consistant: il est à la fois dans le champ du visible et hors de lui. Corps à jamais flottant entre le mystère de l'apparition et la "corporisation" réelle, il est la forme du surgir, l'effraction même du regard qui le voit à la fois dans et hors de la toile. C'est l'indécidabilité de son lieu qui fait du corps anamorphosé un corps fictionnel.

La technique de l'anamorphose est basée sur la structure de l'ellipse introduite dans la cosmologie baroque par la révolution képlérienne. L'ellipse à double foyer n'a plus la stabilité parfaite du cercle, puisqu'elle est sans centre et qu'un des foyers demeure virtuel, c'est-à-dire constructible¹. La virtualité d'un des foyers permet d'articuler dans le registre géométral de l'anamorphose, la distinction essentielle entre

¹ - Voir à ce sujet le texte de Severo Sarduy, Barroco, Paris, Seuil, 1975.

imaginaire et fiction, la fiction étant précisément ce qui se constitue à partir d'une virtualité non référentialisable. L'anamorphose comme production d'un "corps fictif" est aussi une remontée de la forme vers l'originnaire de toute forme. Mouvement scopique qui ne révèle l'origine qu'à partir d'un redoublement:

Anamorphé: le retour, la remontée de la forme à la forme, son anamnèse, sa transformation et sa régénération.¹

Le corps fictif en suspens dans la toile est aussi ce qui la troue et qui survient comme la tache aveugle du regard. Par là même, il introduit dans le tableau un principe d'incertitude, un mystère. Le corps anamorphosé revient dans la représentation comme son point d'appel, sa propre nomination, son foyer de dilatation, de néantisation et de recomposition: du corps anamorphosé, le déplacement fait re-naître la toile.

Les Ambassadeurs de Holbein reste l'exemple célèbre de cette scène "en deux actes" (TM p. 133). Le spectateur est "saisi" par la violence d'un surgissement, au moment où le distancement visuel estompe la figure des «Ambassadeurs» (ibid.). L'irruption de la tête de mort fait l'effet d'une hallucination lorsque, focalisant le crâne mortuaire, le spectateur est livré à l'effondrement des formes qu'il vient de quitter.

La mort frappe. Son spectre, indéchiffrable au premier regard, agit avec d'autant plus de force pour multiplier la terreur: la mort,

¹ - C. Buci-Glucksmann, op.cit., p. 42.

figurée anamorphiquement par Holbein, est toujours subite. (...) Ce qui avait les propriétés de l'immuable et de la présence réelle se trouve réduit en poussière soudain! (TM p. 133)

On ne saurait nouer plus rigoureusement l'anamorphose baroque à la pensée de la Contre-Réforme. La virtualité du foyer comme production d'un corps anamorphotique; l'illocalisable du Verbe dans l'Incarnation, comme production d'un corps christique; l'indécidable du Nom-du-Père dans la constitution du sujet, comme production d'un corps érotique: ces trois temps — qui n'en sont qu'un — supportent le roman aquinien en tant qu'il est l'actualisation infinie d'une narrativisation en proie à un procès de re-nomination. Baroquisme s'il en est, qui implique toujours le vecteur de sa propre lecture.

L'anamorphose, réalisée par voie mathématique à partir de l'ellipse, crée une structure topologique parente de la structure moebienne. L'écriture-lecture comme narrativisation en répétition est, on l'a vu, une doublure générique supportée par un point-pli — le narrant. D'où son statut d'irreprésentable, sauf à effectuer le mouvement du parcours qui déplace la structure à deux dimensions en une structure à une seule dimension. Le corps fictif de la bande advient lui aussi dans le temps d'un battement, d'une scansion. On peut dire que l'anamorphose rejoue la composante moebienne à l'instar de l'objet topologique appelé "cross-cap" ou "plan projectif". Cet objet possède toutes les caractéristiques de la structure anamorphotique et permet de démontrer la "constructibilité" de l'Autre par une intériorisation de l'extériorité. On

peut avancer sans risque de se tromper que le plan projectif travaille de part en part le roman aquinien.

Le plan projectif est l'espace dans lequel se conçoit la géométrie projective. (...) Le plan projectif lui-même doit être conçu comme un espace au même titre que notre espace ordinaire. (...) Deux surfaces se recoupent passant l'une dans l'autre selon une ligne arbitrairement dessinée. Si l'on se représente une petite fourmi qui marche sur une de ces surfaces, elle suit ce trajet sans savoir qu'une autre surface a traversé la première. (...) Ce recoupement a (...) pour conséquence de mettre en continuité la face externe avec la face interne [de l'objet plongé dans cet espace]. Si l'on considère le cross-cap comme une surface pure sans épaisseur, l'intérieur (...) communique avec l'extérieur. De la même manière, la bande de Möbius met en continuité l'endroit avec l'envers.¹

La coupure longitudinale de la bande de Möbius, dont j'ai déjà mentionné l'effet², constitue elle aussi un plan projectif. Finalement, on peut voir dans l'anamorphose l'effet de la coupure qui donne la bande de Möbius comme trou, c'est-à-dire intériorité externe ou extériorité interne.

L'entre-deux-voix du sujet de l'écriture trouve l'espace de sa formalisation à partir de la fonction du lecteur, tiers inclus qui ne cesse de relancer le texte vers des "infinis supérieurs". L'entre-deux met au jour le "baroque original" reconnu au fondement de tout sujet de

¹ - Jeanne Granon-Lafont, *op.cit.*, p. 70-75.

langage, puisqu'il surgit non pas comme le troisième terme d'une succession mais entre les deux temps de la répétition. L'anamorphose procède de telle façon que, du passage de la représentation à la figure anamorphosée, se produit un effet de retour vers la représentation. Le retour s'effectue à partir du trou énigmatique qui la traverse sans lui appartenir. La "réinjection" de l'anamorphose dans la toile libère le battement de la répétition comme lieu du regard expulsé hors du visible, enlevé, arraché, en proie à l'horreur d'un rapt¹.

Ce que provoque l'anamorphose, est le surgir du surgissement comme temps de l'entre-deux par lequel un sujet se fraye une voie dans la violence convulsive de la mort.

En arrangeant la succession des deux images indépendantes, Holbein ne les a pas disso-

1 - Le "rapt" du regard met en jeu, dans la composition du tableau, le temps de la naissance. C'est en cela qu'on peut parler d'un "baroque originaire". Par la dialectique de l'alléation et de la séparation (Séminaire XI et "La signification du phallus", Écrits), Lacan a très bien illustré ce temps spécifique de l'entre-deux de la répétition. Le "premier temps" du sujet reste insignifié à l'infans tant que rivé au champ de la Demande, il ne s'institue qu'en tant que signifiant de la demande de l'Autre. Le premier temps du manque dans l'Autre provoque l'"aphanisis" de ce qui sera, après-coup, désigné comme "être" (essence, présence à soi). Cette aphanisis de l'être dans le signifiant ("je" est le signifiant de l'Autre, c'est-à-dire l'objet qui lui manque) ne sera signifiée comme perte traumatique qu'au moment où le manque refracture l'Autre, se répète, arrachant l'infans *à sa place* de signifiant, "vidant" son espace en rouvrant la suture pour la marquer du trait du désir. Le trait se marque dans l'entre-deux de la répétition d'un rapt. Expulsion et viol qui ne sont supposés qu'après-coup, puisqu'ils sont la cause d'un sujet qui ne pourra que fantasmer une "grandeur perdue" qui n'a jamais été qu'hallucinée. Cette expulsion est l'effet du Nom (signifiant inassignable), de l'appel traversant le corps maternel où l'entrée est à jamais barrée au sujet. C'est en tant qu'il est expulsé de la "langue maternelle" qu'un sujet est coupé (marqué) de son nom et qu'il peut infinitiser le battement de sa nomination comme ouverture-fermeture de l'innommable et du nommé. C'est donc dire que la chute est antérieure à toute faute ou que la transgression est simultanée à l'interdit. "Je" désire au moment précis où l'Autre m'est interdit. Le baroque, en rappelant cette violence du jouir dans la "faute" (toujours déjà commise) ne cesse de ramener la question du Mal et la fureur du "mourir". Il signe la néantisation du mourir à soi dans le naître.

ciées: le symbole de la mort contamine la pose somptueuse des "Ambassadeurs" et s'instaure secrètement dans leur belle réalité. Le visiteur qui s'approche de cet illustre tableau est enclin à examiner de près l'implacable touche du maître mais plus il s'approche du double portrait, moins il est en mesure de déchiffrer cette écriture séduisante et hermétique. Alors commence le deuxième acte. (...) La mort frappe. (...) Son visage, rallongé ou raccourci par les artifices de la "perspective curieuse", a la sombre beauté d'un masque de mort: quand on le reconnaît, on est aveuglé par ce choc noir qui crève les yeux ! (TM p. 132, 133)

L'anamorphose donne à voir un temps originaire impliquant dans l'avènement même du surgir l'effraction du Mal et de la jouissance, de la douleur et de l'extase, du semblant et de la vérité, du savoir et du mystère. Elle se place "au point précis où le sens se produit dans le non-sens" (Lacan).

Reste à reconnaître dans les doubles aquiniens cette fonction anamorphotique, c'est-à-dire les lieux d'une déhiscence dans le sujet scripteur, qui le dessaisit et projette son autobiographie dans la fiction. Les doubles que sont H. de Heutz, RR/Joan, Renata/Chigi/Jean-William/Robert, Fortinbras, Linda/Eva occupent cette place dessaisissante du miroir, où il fait saillir un point aveugle, un couloir de disparition: le point invisible du regard dans la captation du double. Produits par la scription, les doubles sont les projections qui reviennent

au scripteur comme "foyer d'étrangeté"¹. Ils scandent le rythme d'un "stade du miroir" de la dépossession qui met en place une vision de la vision, une sorte de regard du regard qui perfore la représentation.

La doublure aquinienne se joue toujours dans la crise, dans l'explosion du sujet qui donne sa pulsation (interruption-reprise-débordement) à la narrativisation. D'où le jeu des narrativisations qui passent d'un nom à l'autre, installant une réversibilité insaisissable et un non rapport à soi. La réversibilité exige de passer par le regard, par la "révulsion" du regard dont Merleau-Ponty a énoncé le circuit dans le mode même de la vision:

La vision n'est pas un certain mode de pensée ou de présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être. (...)

Non pas voir par le dehors, comme les autres voient, le contour d'un corps qu'on transite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer, être séduit, capté, aliéné par le fantôme.²

Le double aquinien est ce qui dépossède le sujet, le "déforme", le rend au naître, à la violence et à la déflagration d'un mourir et d'un jouir. La fission du "double foyer" s'opère toujours entre narrativisation et interprétation — édition, commentaires, analyse, exégèse —, comme le

¹ - L'expression est de Michel de Certeau dans La Fable mustique, Paris, Gallimard, 1985.

² - Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'esprit, Paris, Gallimard, Folio "Essais", 1985, p. 81 et 183.

retour défocalisant de la vérité. Les narrateurs s'exposent à "dire la vérité" qui pour eux est d'abord d'ordre autobiographique. Mais dans le redoublement interprétatif de la narrativisation, le scripteur est expulsé de sa position d'énonciation par un acte de lecture critique qui projette le regard du scripteur dans l'écrit.

Ainsi, Prochain Épisode se construit par retours récurrents d'un questionnement sur l'écriture et sur l'effet de l'intrigue policière qui occupe le scripteur; Trou de mémoire se compose par relais d'énonciations qui sont tous des effets de lecture (édition, correction d'édition); L'Antiphonaire met en place une énonciation de plus en plus travaillée par la lecture qui la traverse, énonciation trois fois lue par les relais narratifs qui ouvrent et ferment le roman; Neige noire se présente comme "scénario dans le scénario" en un double tour narratif qui procède du paradoxe créé par le simulacre du commentaire filmique mis entre parenthèses. Le brouillage constant entre la réalité de la scription autobiographique et la fiction du roman passe par un dispositif de nominations dont le temps déréalisant de la lecture est à la fois la cause et l'effet projectif.

De même que l'anamorphose introduit le spectateur dans la composition de la toile comme un "voir" entre l'œil et le regard, le roman aquinien introduit le lecteur comme fonction "fractale"¹, temps de déprise où la forme de l'énonciation fuit hors d'elle-même vers le lieu d'où elle se

¹ - Expression empruntée à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Le Spectateur masqué", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 57, no 2, avril-juin 1987, p. 95.

projetée. Il s'agit de la logique d'une écriture qui intègre la fonction scopique de la lecture¹.

L'écriture: *une lecture inversée*, cela veut dire, dans la pratique, que je suis préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur. En écrivant, j'imagine que je me lis par les yeux de cet inconnu et je voudrais que son plaisir de lire mon texte ne soit pas uniforme, constant, prévisible en quelque sorte (...) Quand j'écris, je pense au lecteur comme à la moitié de mon être, et j'éprouve le besoin de le trouver et de l'investir. (BE p. 263, je souligne)

La vérité énoncée de l'autobiographie est ainsi constamment dénarrativisée par l'intrusion d'un voir "improbable"² dont l'avènement injecte à l'énonciation la teneur mystifiante et énigmatique que recèle l'improbable en train de s'accomplir. Le narrateur livré à son auto-narrativisation devient inmanquablement la proie du second foyer auto-narrativisant dont il fait l'analyse et qui lui revient comme le foudroiement d'une re-nomination. La rencontre du narrateur avec H. de Heutz/F-M de Saugy semble donner les fondements de cette formalisation, qui se déplace toutefois dans les autres romans pour sortir

¹ - C'est ce qu'a bien démontré Robert Richard à travers le circuit de la pulsion scopique dans "La Transmission du roman", Revue de l'Université d'Ottawa, Loc. cit.

² - "L'écrit est toujours adressé (...) à un lecteur souvent improbable et imprévisible. (...)" (BE p. 263).

d'une confrontation du Même au Même et entrer dans le procès d'infinitisation d'un redoublement qui passe par l'Autre¹.

À mesure que j'écoute son histoire, j'éprouve une sorte de vertige. (...) Pourtant, c'est l'évidence (...). Toute cette histoire à dormir debout ressemble singulièrement au boniment que je lui ai servi ce matin (...). H. de Heutz me raconte en ce moment exactement la même histoire alambiquée. C'est du plagiat. (...) cet individu lamentable est en train de me raconter un roman-feuilleton dans le seul but de (...) m'injecter juste assez de doute pour que je relâche ma vigilance (...). Cet homme possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance (...). L'histoire qu'il persiste à me raconter me pose une énigme (...). Il a sûrement prévu que je ne serais pas dupe de son stratagème incroyable. (...) ce n'est pas par accident, ni par une combinaison fortuite due aux simples lois de la probabilité. (...) Ce qui me mystifie le plus c'est son autobiographie incroyable (...) Ce mystère déconcerte ma préméditation (...). Je m'immobilise en statue de sel, et ne puis m'empêcher de me percevoir comme foudroyé. (...) Je continue de le regarder (...) et une sorte de mystère me frappe d'une indécision sacrée. Un événement que j'ai cessé de contrôler s'accomplit solennelle-

¹ - "(...) dans Prochain Épisode (...), je répétais l'identique. C'était une façon dans l'un des doubles de m'aimer dans l'autre de me prolonger ou de me multiplier ou de me détester. Ça permettait un rebondissement à l'intérieur de ce qui est identique. (...) Cette interprétation que l'Autre serait le lecteur à l'intérieur du livre, je la trouve intéressante parce que de fait, pour ce qui est de la relation avec le lecteur, j'admets qu'il y a une "danse de séduction" (...) J'admets que j'essaie d'étreindre le lecteur littéralement dans Trou de mémoire" (Hubert Aquin, Le Québec littéraire 2, p. 134).

ment en moi et me plonge dans une transe profonde. (PE p. 82-88, je souligne)

Le mystère procède aussi de la "trinité" du nom propre, véritable hiéroglyphe qui aspire le narrateur dans le sacré (l'infini) de l'indécidable.

Est-ce Carl von Ryndt (...) ou bien H. de Heutz (...) ou encore (...) le troisième homme, du nom de François-Marc de Saugy (...) ? En fin de compte, je suis sans doute en train de me fourvoyer dans le piège indéchiffrable de cette noire trinité, en tergiversant de la sorte sur la présence réelle (...) d'un homme qui, à quelques pas de moi, s'abîme dans la douleur qui ne lui appartient pas plus que son nom propre. (PE p. 87)

Ce qui est "sacré" dans un tel procès, c'est le temps improbable de la répétition qui renverse l'antériorité en futur infiniment différé¹.

Projeter de tuer H. de Heutz constitue le support de la fiction. Ce projet qui inscrit la poursuite du récit en tant qu'elle en est la condition de possibilité, est "impossibilisé" (rendu inaccomplissable) par le récit lui-même, dans la mesure où s'expulsant de son foyer d'énonciation autobiographique par la production d'un second foyer, il fait s'accomplir l'imprévisible comme fracture (schyze) entre l'œil du scripteur et le regard du "lecteur" plagiaire de Saugy/H. de Heutz. Le scripteur-narrateur est pris dans une specularité inouïe où il se lit "par les yeux de

¹ - Chez Aquin, le sacré est toujours dans le saisissement, dans l'effraction (le viol, la profanation): "Le paysage inspire autant de frayeur que d'étonnement; en cela, le voyage de noces au Svalbard conserve un caractère sacré" (HN, p. 82).

cet inconnu", où il se voit se voir. L'irregardable du regard qui se voit devient dans le texte la répétition improbable de l'autobiographie. Dès lors, tuer H. de Heutz revient à s'annihiler comme sujet et doit être reporté au-delà de l'énonciation, dans le "manquement du mot" qu'est le "prochain épisode"¹ en train d'avoir lieu dans la narrativisation, là où la fiction revient dans l'autobiographie pour signer le temps paradoxal du "déjà plus" dans le "pas encore"².

Les doubles opèrent ainsi une transmission de temps. Temps théologique de la "vierge enceinte" de l'Incarnation, temps de l'innommable dans le nommé, temps aquinien où la réalité est saisie par la fiction qu'elle crée. Le roman transmet le temps d'émergence qui est le battement d'une nomination entre la reconnaissance et le mystère, entre la réalité et la fiction. La nomination — du narrateur mourant, jouissant ou en transe — in-nomme (ne cesse pas de ne pas nommer) ce point de lecture aveugle qui se constitue, de ce fait, comme un trou d'où revient l'appel du roman. Ce temps est donc bien celui qui supporte la topologie et donne à la fonction de déhiscence du voir son effet de scansion, dans la

1- "Les mots s'arrêtent dans sa bouche (K) et m'emplissent d'un flot d'imprécision et de peur. Tout s'emmêle; mon temps remémoré fuit défectueusement (...) D'un moment à l'autre, je vais sûrement trouver le mot qui me manque pour tirer sur H. de Heutz. (...) Ce que je n'ai pas écrit me fait trembler." (PE p. 165, 173)

2- "Il s'est passé bien peu de temps entre ma promenade solitaire sur le bord du lac Léman et mon arrestation en plein été à Montréal. (...) nous sommes montés derrière selon les directives des policiers. Le reste m'est connu: événement informel qui n'a cessé de s'inaccomplir depuis trois mois, (...) et qui m'emporte dans la densité mortuaire de l'écrit" (PE p. 159, 164). Point de jonction entre la fiction policière et l'emprisonnement du scripteur.

mesure où elle néantise le champ perceptif de l'énonciation et imprime le trait de la castration¹. L'anamorphose en fait son principe compositionnel.

L'espace géométrique des lignes et du visuel se défait, s'exténue, s'anéantit dans un tout autre espace d'Apparition et de Lumière, au-delà des apparences. Le tableau surgit "de ce point de regard" qui instaure une dialectique foudroyante entre l'Oeil et le Regard, marqué lui du manque, de la non-coïncidence, de l'absence, de la castration.²

Chez Aquin, le temps est par ailleurs constamment narrativisé dans sa résonance catholique. À ce titre, les deux dernières pages de Neige Noire et le roman inachevé Obombre demeurent éloquents. On a très peu remarqué qu'une relecture de l'œuvre à partir de ces quelques pages (les dernières de l'auteur) permet de construire d'une façon particulièrement saisissante la cohérence de l'ensemble romanesque.

Chaque phrase de ce livre me rappelle la totalité de l'autre que je ne réussis pas à rattraper et qui m'apparaît encore plus grisant, plus émerveillant à mesure, sans doute, qu'il fuit en rétrovision. Passéisation du livre futur. (Ob p. 20)

Eva: Tu as un duvet blond, presque invisible sur tout le corps...

¹ - Lacan a bien souligné l'enjeu du désir actualisé par le double espace de l'anamorphose: "Si on ne met pas en valeur la dialectique du désir, on ne comprend pas pourquoi le regard d'autrui désorganise le champ de perception. (...) On croit qu'il s'agit de l'œil-point géométral, alors qu'il s'agit d'un tout autre œil — celui qui vole au premier plan des Ambassadeurs" (Séminaire XI, p.83).

² - C. Buci-Gluckmann, op.cit., p. 44.

Linda: Toi, tu as une toison si abondante, si obscure que je te crois impénétrable. Tu es vierge et tu resteras toujours vierge (...) Le Christ s'est réincarné en toi ... (...) Jésus, brûle-moi, abolis-moi (...)

Eva: Je ne me suis jamais sentie aussi proche de Dieu. C'est comme si j'étais intoxiquée par un divin poison. (...)

Le Verbe est entré en elle (Eva). Celui qui, comme Eva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort. (...) La jouissance d'Eva reste inachevée, car Eva se meurt déjà autour de l'équateur céleste (...) parce qu'au-delà de la passion qui la secoue Eva embrasse Dieu lui-même (...). (NN p. 252-253)

C'est précisément le temps de l'Incarnation qui est joué dans cette dernière scène. La fécondation impossible et la jouissance féminine ouvrent le passage vers une résurrection, une renaissance, un re-Nom.

Le parcours théologique de la fin du roman marque la coïncidence entre le Nom de Dieu — Nom-du-Père — et la jouissance de l'Autre (femme) comme atopie d'où peut se produire l'écriture.

(...) la jouissance interfécondante donne accès à la palingénésie et (...) son cours recoupe le déroulement de la cène céleste (...) Que la vie (...) continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité. Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est

une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchassées. (NN p. 254)

L'atopie du foyer d'émergence du roman travaille le texte comme "virtualité" flottante et projective. Reste à démontrer l'équation qui soutient tous ces corps fictifs aquiniens — corps christiques, érotiques, anamorphotiques et romanesques — à partir de l'interprétation qui redouble en l'évidant la narrativisation, actualisant le "théâtre illuminé" comme un rapt, un ravissement, un foyer excentré qui nomme "toutes les œuvres humaines". L'évidement fait surgir, entre narrativisation et narration, la "forme comme donner forme", le narrant comme facteur d'infinitisation — de sérialisation — et de nomination, autant dire de fictionnalisation. Entre-deux-voix d'un temps logique qui ramène l'inachèvement dans l'achevé, l'infini dans le fini, la fictionnalisation (en train de s'accomplir) dans la fiction (déjà là comme composition romanesque accomplie).

La "vierge enceinte" désigne le corps fictif en train de nommer le lieu même d'où il se produit. Les romans d'Aquin "personnifient" à quelques reprises cette fécondation virginale impossible. En Christine fécondée dans le viol au moment de ses règles et qui compte accoucher le 25 décembre (A p. 158), en Eva et Linda interfécondées, et surtout en toutes ces femmes en train de jouir, au-delà du corps qui les pénètre, d'une jouissance Autre dont le "foyer" demeure excentré¹. La jouissance

¹ - RR violée en "période infécondable" (IM p. 174) est elle aussi enceinte de son violeur. Quant à la jouissance : "Elle était là sur moi. Elle se déplaçait comme en rêve (...) son plaisir l'isolait complètement: elle voguait sur une mer tumultueuse dont chaque vague la faisait chavirer dans

narrativisée est la *figure* du temps de la fiction en processus dans le roman. Temps continu qui n'advient que du discontinu et qui, chez Aquin, signe le temps révolutionnaire:

(...) ce qui confère à la révolution sa qualité imperceptible peut donc faire l'objet d'une description phénoménologique du "continuum" de toute donnée révolutionnaire. La discontinuité apparente recouvre un phénomène continu. (...) Le continu historique irréversible doit être réversible, sans quoi je plains franchement ceux qui sont hors-continuum, désaxés (historiquement parlant), en proie à l'oscillation bouleversante du discontinu. (...) le discontinu est continu, ce qui revient à dire (...) que s'il y a continuum, celui-ci ne peut se produire que sous les espèces sonnantes du discontinu. (BE, p. 125-126)

L'atopie est la "vision suspensive du temps" (NN p. 251) qui marque l'irrépérable du lieu de la jouissance¹.

un dérèglement incalculable de plaisir. (...) S'était-elle au moins aperçue de cet intermède fulgurant?... " (TM p. 176)

Les romans d'Aquin sont parsemés de scènes de viol dans lesquelles la femme est à demi inconsciente, coupé du rapport sexuel, portée par une jouissance sans repère.

1 - " Et personne ne sait si cet Undensacre n'est qu'une autre désignation d'Odense (...) tandis que les corps enlacés d'Eva et de Linda cheminant sur la voie illuminative, il apparaît de plus en plus évident que l'Undensacre de Fortinbras coïncide avec l'Odainsaker qui est une vision suspensive du temps " (NN p. 250-251).

Le temps du symptôme

Le travail du Nom et ce qu'il instaure dans la composante symbolique et dans la logique du texte ne trouve son efficace qu'à prendre en compte la lecture (ou le lecteur) comme vecteur indissociable de l'écriture. Le vecteur "lecteur" fait fonction d'appel du texte, de hors-lieu ou d'Autre à condition d'occuper la place excentrée de l'interprétation.

Si Aquin fait du roman l'aménagement de ce temps de l'interprétation non centrée et non centrable du sens dans l'écrit, au point où l'on peut dire que l'interprétation n'est interprétante qu'à revenir dans le texte comme trait (retrait) d'infinitisation, Ducharme, quant à lui, ne cesse de faire attendre, de suspendre et de différer l'acte d'interprétation par du "déjà interprété" qui fonctionne comme acte de foi ou point de croyance. L'interprétation-coupure est déjouée par la narration — les noms-de-la-mère — et se trouve alors ramenée sur la scène littérale et figurative, participant d'emblée à la logique du vrai et du faux dont on a déjà reconnu la condition d'affirmation dans le postulat de l'arbitraire et de l'autorité du sens.

Finalement, il y a là une mise en forme de la dénégation, une véritable formalisation de la résistance à l'irrecevable, une "esthétique du déni". Le roman ducharmien invoque l'"Autre incastrable" (la Mère inentamable). De là, l'in-interprétation insiste dans le déjà nommé du Nom qui, par rapport à l'acte de lecture, fait fonction de déjà-lu. S'il n'y a

pas d'interprétation en acte, il y a manifestement et de façon ostentatoire "refus d'interprétation". L'introjection de l'Autre, c'est-à-dire la symbolisation de la fracture comme ce qui est en train de faire interprétation dans l'écrit, est formellement empêchée par la dualité indépassable de l'avalement et du rejet.

Le lecteur dans sa fonction d'appel ou d'effraction, est entièrement oblitéré par *du* lecteur interpellé. La langue se trouve prise dans une narration qui fonctionne à titre d'interdiction de coupure, comme suture qui prétend ressaisir ce qui a été "perdu" pour le constituer en temps perdu, passé, enfance. Refuser l'introjection du lecteur, c'est s'obliger à le promouvoir au statut d'objet de dévoration! Maria Torok¹ a bien montré cette fonction compensatoire et fantasmatique (imaginaire) de l'avalement qui vient empêcher la symbolisation.

C'est bien ce mécanisme [de compensation] qui suppose, pour entrer en action, la perte d'un objet et cela, avant même que les désirs la concernant aient été libérés. La perte, quelle qu'en soit la forme, agissant toujours comme interdit, constituera pour l'introjection un obstacle insurmonté. En compensation du plaisir perdu et de l'introjection manquée, on réalisera l'installation de l'objet prohibé à l'intérieur de soi. C'est là l'incorporation proprement dite.

Elle peut s'opérer sur le mode de la représentation, de l'affect ou de quelque état

¹ - Nicolas Abraham et Maria Torok, L'Écorce et le noyau, Paris, Aubier Flammarion, 1978. Voir aussi la réflexion qu'en tire Jean Larose au sujet de l'écriture d'Émile Nelligan dans Le Mythe de Nelligan, p. 32 et suivantes.

du corps, ou en utilisant deux ou trois modes simultanément.¹

Chez Ducharme, le temps d'appel de la nomination est lui-même appelé, compulsivement rappelé par du signifiant nommé. C'est un "appel de l'appel" qui met la langue en arrêt, l'obligeant à tourner en rond et à se suspendre à l'objectalité de l'affect qu'est l'abjection. L'abject ou l'immonde est l'effet du refus d'interprétation ducharmien en tant qu'il advient comme envers du sens, recouvrant le hors-sens (narrant) qui supporte l'écriture-lecture. Les noms-de-la-mère installent la confusion entre narrant et narré, nommant et nommé, ce qui oblige l'énonciation à digresser constamment pour se maintenir. Or, la digression semble bien être chez Ducharme le mode essentiel d'une parole parodiquement saisie par la langue *maternelle*.

Le point de croyance devient le point focal d'une narrativisation où l'Autre — auteur-lecteur — régit le sens. Pratique qui consiste à faire de la Mère la détentrice de la langue. Il s'agit de croire et de faire croire que le logos, le sens ou la loi est centrable, centrée, *détenue* par l'Autre. De là, l'Autre n'advient pas comme "avoir lieu du lieu"^{*}, ni comme extériorité qui traverse l'énonciation, mais comme "être" dont l'énonciation doit se défaire, se "dép-êtrer". Dans un tel retournement, l'interprétation — l'Autre en tant qu'il vient à la narrativisation — est perçue dans sa

¹ - L'Écorce et le nouau, p. 237.

^{*} Statut axiomatique qui permet de faire une distinction logique entre l'énoncé "il y a de l'Autre" (qui donne à l'Autre le même statut fonctionnel que le "il y a de l'infini" de Cantor) et l'énoncé qui suppose que l'Autre est.

fonction d'enfermement et de clôture, puisqu'elle se présente sous forme de signifié. Le sujet ne pourra alors parler en son nom qu'à produire du non-sens. Non-sens qui sera son sens, son sens unique, et dont le but est de faire achopper toute interprétation.

Pour celui qui écrit sous la condition de la Mère, l'interprétation doit devenir la propriété du sujet d'énonciation, allant jusqu'à reconduire toute fonction de lecture à ce qu'elle a d'inadéquat, de ridicule et d'abject. Une telle suture de l'interprétation dans l'écrit, dans la mesure où l'Autre est recentré en détenteur du pouvoir, suppose l'entrée, sur la scène imaginaire, de l'Auteur en tant qu'il est justement l'Autre de la narrativisation romanesque. C'est l'insupportable de l'hétérogénéité qui, chez Ducharme, est repris par l'écrit sous le signe du "Nom-d'Auteur" — d'un seul syntagme pour désigner la fonction de recouvrement de l'Autorité.

Tout le texte ducharmien est marqué par ce retour qui fixe en le désamorçant le temps insaisissable de la nomination. C'est en cela que l'on peut placer les romans de Ducharme sous l'effet d'une horreur du roman, dans le fait que le temps en réserve qui supporte la narrativisation se trouve bloqué, arrêté et voué à se manifester sous la forme d'une compulsion, c'est-à-dire d'une répétition symptomatique inscrivant en tout temps la même heure.

Le symptôme est essentiellement un temps. Un arrêt du temps ou l'insistance d'un temps qui n'en finit pas de ne pas passer. Il représente un compromis, une confusion entre deux temps, celui, chronologique de l'histoire du sujet et celui, pré-historique du refoulement originaire,

cochant d'un trait ce qui n'a pas encore eu lieu. Il est le signe qui se substitue au signifiant resté insuturable par le sens. Le symptôme se présente chez Freud comme une métaphore particulière dont un des signifiants de la condensation est oublié, ou encore, comme l'effet d'un processus au cours duquel un signifiant se voit refuser le passage à la symbolisation — signifiant que l'on dit refoulé — et revient au lieu même de ce refoulement mais sous une forme altérée, négatrice ou mensongère. Il est le signe même de l'impasse, le champ actualisé du refoulement.

Le symptôme serait le signe et le substitut d'une satisfaction pulsionnelle qui n'a pas eu lieu; il serait un résultat du processus de refoulement. (...) [Les symptômes] sont, si l'on peut dire, des postes frontières occupés à la fois par les deux pays [du moi et de l'inconscient].¹

Le trait du symptôme marque la fixation du temps, sa butée, signant ainsi son arrêt de mort.

Ce qui fait temps pour un sujet, ce qui déclenche son entrée dans l'histoire, c'est le passage du manque dans le registre du désir (second temps de la constitution). La coupure de la castration génère les temps du sujet en restant elle-même hors-temps, en retrait du temps et pourtant en lui, dans la scansion, comme clivage d'où s'engendrent les narrativisations. L'inconscient ne connaît pas le temps parce qu'il est l'aménagement "in actu" de tous les temps. De son côté, le roman

¹ - S. Freud, Inhibition, symptôme, angoisse, Paris, P.U.F., 1986, p. 1 et 15.

entreprend sa fictionnalisation en "traitant" ce hors-lieu d'appel en ses réseaux signifiants.

Le roman de Ducharme, en reconnaissant dans le passage du manque au désir le temps du temps, s'y reporte en tant que moment d'une perte — celle de la pureté — qu'il ne peut que répéter inlassablement sous la forme d'une défaite aux mains de l'Autre. L'avoir lieu de l'Autre qui appelle la narrativisation à se produire dans son temps double est perçu comme une menace, une agression, une "récupération" — celle, inévitable, de la lecture "lue" — dans laquelle se produit la confusion des temps. L'effet est pris pour la chose, l'Autre imaginaire devient la langue dont il n'est que l'effet.

Dans la logique du sujet de langage, l'Autre n'"existe" que dans l'après-coup de la castration, à partir d'une temporalité historique qui ne peut que l'imaginariser dans un passé révolu. Le point de vue fantasmatique le projette dans les représentations, non pas comme effet de langage mais comme détenteur originaire de la langue. La reconnaissance de la castration pose structurellement, c'est-à-dire temporellement, l'interdit de l'inceste, dans la mesure où la Mère s'y trouve renvoyée à son statut de signifiant hors-jeu, nominal, axiématique¹. Lorsque l'Autre imaginisé, instauré en point de croyance est ramené à du signifiant linguistique, lorsqu'il est pris pour et dans la langue, le rapport incestueux est réinjecté dans l'énonciation du sujet qui

¹ - Reconnaître la castration, c'est reconnaître l'Autre comme temps de la coupure. Reconnaissance qui rend la Mère impossible en tant que plénitude.

s'enferme fatalement dans la régression du temps. Régression temporelle déjà inscrite dans la filiation incestueuse.

Chez Ducharme, la langue est le point de suture à partir duquel la parole ne peut plus que se produire entre l'agression et la digression. Temps du symptôme par excellence où le vrai et le faux règlent l'horlogerie de la compulsion comme une symétrie parfaite entre la violence (révolte contre l'agression) et le dégoût, entre la haine et l'abjection, entre le non-sens et le sur-sens, entre le bérénicien et l'enfantomphonie. On peut dire que c'est le bord que tracent le vrai et le faux comme enfermement linguistique du signifiant nominal qui donne au texte sa logique symptomale d'une confusion des temps. Vrai et faux se rencontrent au même lieu de la dénégalion¹.

Il y a le vrai et le faux. Le vrai est ce qui me donne envie de rire, le faux est ce qui me donne envie de vomir. L'amour est faux. La haine est vraie. Les animaux sont vrais. Les hommes sont faux. (AA p. 176)

Ici, tout a été empoisonné par l'âme de plusieurs autres. Ici, pour ne pas manger ce qui a été empoisonné, il faut créer à mesure ce qu'on mange. L'air et l'eau, ce qu'on appelle le réel, le vrai, sont viciés, sont pleins de fumée d'automobiles et de cigarettes, de jus de baignoires et de chaises percées. Il reste le faux regarder un chou et s'imaginer que lorsqu'il sera mûr chacune de

¹ - "L'opposition entre vrai et faux n'est donc plus ultime. Car l'affirmation dite vraie et l'affirmation dite mensongère sont l'une et l'autre clivées par la coupure entre vérité refoulée et illusion qui ne les distingue que pour les faire jouer au même lieu" (Louis Bernsart, Aux frontières de l'acte analutique, Paris, Seuil, 1987, p. 41-42).

ses feuilles s'arrachera toute seule et se mettra à voler, à chanter, à être un chardonneret. (Q p. 112)

La croyance en l'Autre interdit toute intériorisation de sa Loi et voue le narrateur à interpellier ce qu'il croit déjà constitué dans le hors-champ de son écriture. Confondre les temps consiste à produire du semblant au lieu même du surgissement de la vérité, contrairement à la fictionnalisation qui rejoue l'effraction de la vérité (de la nomination) en dénouant l'imaginaire au cœur du semblant. Chez Ducharme, vrai et faux ne sont pas distincts mais solidaires d'une même fonction d'aveuglement qui consiste à recouvrir le nom par sa re-nommée, la castration par la langue.

Dans cette confusion des registres, la langue ducharmienne en vient à se prendre pour du sexe. D'où son incapacité à l'érotisme, détourné par une érotisation de la langue* qui le signifie par la raillerie ou l'érige en rempart pornographique. D'où aussi l'effet de vérité de cet empêchement qui se constitue en dénégarion et en dérision du roman¹. La dérision est la tonalité singulière de sa doublure narrative. Une telle a-fictionnalisation

* L'érotisation n'est pas l'érotisme mais l'érection de quelque chose (un objet) à la place du sexe. Par exemple, l'érotisation de la langue est le fondement d'un fétichisme de la langue.

¹ - Pour ce qui est de la dénégarion, Laplanche et Pontalis la définissent ainsi: "Procédé par lequel un sujet, tout en formulant un de ses désir, pensées, sentiments jusqu'ici refoulé, continue de s'en défendre en niant qu'ils lui appartiennent" (op.cit.). Il s'agit bien là du registre romanesque ducharmien qui ne cesse de nier son écriture dans l'affirmation de celle-ci. La dénégarion est aussi à entendre dans son rapport avec l'interprétation analytique, puisqu'elle "garde la même valeur de confirmation lorsqu'elle est opposée à l'analyste". En d'autres termes, elle est l'effet d'interprétation en tant que résistance à la construction perçue comme irrecevable. Dans la logique de Ducharme, la dénégarion se présente en obstacle à l'interprétation-coupure, empêchant l'infini-tisation de la lecture toujours ramenée aux noms-de-la-mère.

est toute inscrite dans les instances *nommées* de l'auteur et du lecteur que l'on peut rassembler sous le terme, cher à Ducharme, de "pornographes". Le roman se constitue dans et par l'a-fictionnalisation, dans la mesure où l'Autre, comme foyer infocalisable de la lecture, y fait retour, non pas en tant qu'appel, c'est-à-dire temps-coupure d'une nomination-interprétation, mais en tant qu'interpellation de l'appel, à savoir obstruction systématique du Nom par le nommé. La disfocalisation de la fiction est rappelée, en même temps que neutralisée par le Nom-d'Auteur. L'entre-deux-voix du roman devient alors aversion de la fiction. En fait, celle-ci, en tant qu'elle est déniée, insiste dans les noms de l'abjection.

Le Nom-d'Auteur marque l'entrée, dans la fonction de l'écrit, du signifiant "public" désignant d'abord celui qui assume la paternité (ou la maternité) du livre. Signifiant pluriel, puisqu'il est aussi bien le nom en toutes lettres RÉJEAN DUCHARME, sa réduction aux initiales R.D., la lettre A, désignant l'auteur et son intervention en marge (N.D.A.), que la lettre E mise pour "éditeur" comme doublure du masque impératif. Mais surtout, ce nom inscrit l'instance autoritaire qui objectalise le lieu de l'énonciation afin de faire exister l'Autre à la place illusoire qui lui est assignée: l'*ob-scène*. L'hors-scène insituable se trouve renversé, perversi en obscénité. La place de l'Autre réellement manquante ou défaillante se réifie en négatif dans l'ignorance, la "niaiserie", l'incompétence. L'intervention du Nom-d'Auteur haussera donc l'arbitraire et la basse condescendance au statut d'interprétation, dérisoirement matérialisée, littéralisée dans les notes infrapaginales.

Le temps du roman est repérable dans les traces qui s'offrent ponctuellement comme les "traits du symptôme". Dans L'Avalée des avalés, la séquence 63 est immédiatement suivie de la séquence 65 avec un renvoi numéroté placé au bas de la page: " Il n'y a pas de 64 (N.D.A.)". Le roman est envahi par ce genre d'interventions, et il suffit d'en souligner quelques unes pour donner le ton général de la narration:

En allemand pour que personne ne comprenne, j'ai ajouté un S.O.S. "Viens ici. J'ai besoin de toi. Viens vite, si tu ne veux pas que je meure" *

* Traduit par un grand traducteur (N.D.E.)
(NV P. 17)

On a mis du lest.

Il faut dire également

Que sous les flots il n'y a pas de gracladrest *

* Ça n'existe pas (N.D.A.) (FCC p. 73)

Le chant précédent semble très réactionnaire. Ceux qui m'ont *engagé* vont être contents (N. de l'A.) (FCC p. 91)

Sans compter les très nombreuses notes qui traduisent les énoncés "en anglais dans le texte":

[note pour "burning the midnight oil"] :
Brûlant l'huile de minuit, c'est-à-dire
veillant tard (R.D.) (E. p. 213)

L'instance interprétative entièrement ironique a pour fonction de réduire au signifié l'effet-interprétation, le ramenant au non-sens et rétablissant ainsi l'équivalence entre sens et non-sens comme dénégarion d'un hors-sens atopique. On verra par ailleurs que cette fonction

utopique* de l'interprétation détermine la zone de fusion entre le narrateur et l'auteur¹. La synchronie illusoire mais consistante entre narrativisation et narration fait fonction de véritable procédé d'a-fictionnalisation.

D'où vient le roman ducharmien? Du nom même de son auteur en tant qu'il fait figure d'autorité en croyant et en faisant croire à l'existence de l'Autre et en rappelant le signifiant dénié — le narrant — dans des débris de signifiants linguistiques dont la langue finit par être entièrement envahie². Étrangement, le nom de l'auteur (Réjean Ducharme) est particulièrement "ducharmien", puisqu'il signifie l'opération de maîtrise de la séduction, la "régie" d'un savoir quant à l'illusion et l'enchantement. Savoir en trop puisque le "régent du charme" sera toujours par avance la proie de ce qu'il *croit* gouverner, le nommé venant chaque fois à la place de la vérité. Double étrangeté du Nom-d'Auteur parce qu'à l'instar des noms-de-la-mère, il devient le signifié du

* Utopique parce que toujours resituée dans le registre littéral, à la place où s'appellent les noms-de-la-mère.

- 1- L'adresse au lecteur et les traductions à son intention ne sauraient mieux révéler cette fusion affichée entre narrateur et auteur: "Blubbar! Hundreds of pounds of blubber. ¹ 1. De la poix! Des centaines de livres de poix! (R.D.)" (E. p. 88); "(...) que les gars dans le bois arrêtent les chain-saws. ¹ 1. Tronçonneuse à gazoline; Guillaume se vantait d'avoir été le premier à les introduire dans la province de Québec (Y.F. [pour Vincent Falardeau])" (E. p. 247); "Trouver lieu assez bon/ Pour tendre ses filets * *C'est très joli ça (N. de l'E)" (FCC p. 45); "Janis Joplin chante Me and Bobby MacGee. «Feeling good was good enough for me and Bobby MacGee! ...» 1. Se sentir bien c'était bien assez pour moi et pour Bobby MacGee" (HF p. 212). Les notes non signées deviennent, à travers le réseau des textes, des notes doublement signées.
- 2- Les Enfantômes, dernier roman publié (1976), cède presque entièrement à l'homophonie, celle-ci venant au texte non plus comme tentation et résistance (AA, Q, NY) mais comme fascination et envoûtement.

symptôme en même temps que le symptôme comme tel du découpage en bouts de langue, autant dire de l'érotisation du roman. Le roman ne cesse d'osciller entre le trop plein (jusqu'au dégoût, jusqu'à vomir) et le vide (vacuité du sujet renommé par l'insignifiant qui fait jouer la fracture dans le lieu du semblant). D'où viennent ces romans? De l'horreur du Nom toujours nommé par la dénégation de la castration, qui passe dans la langue comme fantasma de destruction. Le roman se fait l'"arrêté" du roman depuis le nom de l'auteur. D'où la nécessité d'en faire un concept opératoire désigné par le terme de Nom-d'Auteur.

L'un des murs de la chambre abandonnée par Ina est une sorte de mosaïque dont le motif, une reine-marguerite, est constitué d'azulejos. (...) Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment duré. J'EN ai assez DU CHARME tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi, de cela qu'il me fait qui est aussi néfaste qu'irrésistible, qui rend encore plus trouble le trouble de mon âme et encore plus immense son immense vide. J'en ai assez de me laisser prendre par la fascination comme une alouette, un papillon. Et en cela, la seule façon de vaincre est de détruire. Détruisons. (O p. 113, je souligne)²

1- Arrêté, c'est-à-dire décision et dérision, blocage de la transmission dans la maîtrise de la fiction (entendre: fixation).

2- L'anagramme du nom de l'auteur a été relevé par André Gervais dans "Morceaux de littoral détruit", Études françaises, no 11/3-4, octobre 1975, p. 295.

Le nom "détruit" surgit pour bloquer la transmission de son manquement, pour empêcher le don du retrait que le texte ne cesse d'appeler. Le Nom-d'Auteur se fond ici littéralement à la langue du roman pour suturer l'entre-deux-voix. Le nom Réjean Ducharme supporte le déni — du Nom — qui consiste à maintenir l'Autre imaginaire pour le rendre impuissant. Il n'est pas sans intérêt non plus de souligner dans le nom même de l'auteur l'acte d'énonciation du narrateur — "j'en ai assez du charme" — qui marque le retournement de la femme-fleur en femme détruite. Narration et narrativisation trouvent là leur point de suture.

La nomination fait horreur et revient dans la narration, inversée en dégoût, ordure, dictat, maîtrise, se substituant à la Loi symbolique. Les romans de Ducharme s'écrivent à partir "du charme", de la fascination qu'injecte le nommé dans la nomination, en tant qu'il nie l'interdit de l'inceste en rétablissant par inversion la séduction *dans* la langue — ou *de* la langue. La langue devient ainsi le champ, le lieu même de la destruction. La compulsion se produit dans le retour incessant, au même lieu, d'une lutte indépassable contre la dévoration de la langue. (Le génitif marque ici l'ampleur du temps: véritable symétrie où la dévoration par la langue du sujet d'énonciation et la dévoration de la langue par le sujet "pulsent" et "compulsent" le trait du symptôme). La synchronie est ainsi ce qui signe l'attente indéfinie de la castration entre agression et digression. Digression comme agression incessante contre la langue et contre le lecteur, et qui fonde le roman. La Fille de Christophe Colomb se présente comme la limite de cette posture, puisque le roman-

Alors? Mes métaphores? On déteste? On n'a
qu'à s'en aller.
D'ailleurs, mes sémaphores sont encore pires.
(...) J'ai la bouche fermée dur de ne pouvoir
croquer ton visage,
Moi qui deviens fou en t'attendant. (...)
Chers lecteurs, n'oubliez pas dans vos
prières
Que je vous raconte la belle histoire de
Colombe Colomb.
(...) Si j'étais moins écœuré de la vie,
Je te raconterais sans doute mieux cette
belle histoire.
Quand on a envie de se suicider, mon amie,
Les vers qu'on fait on les brise à mesure. (...)
Je suis en train de faire un gâchis de cette
belle histoire.
Donnez-moi mon cercueil que je m'en aille. Il
est tard.(...)
Il y a quantité de mots qui n'ont aucun sens,
De monosyllabes facilement prononçables
non usitées.
Mon histoire aurait bien plus l'air de ce que
je pense
Si je pouvais remplacer ce PRONONÇABLES
par un MLÉ.

1- La digression et le remplissage de l'attente travaille toute la narration. Ce sont par exemple les nombreux énoncés du genre: "Je ne suis rien du tout. Je suis, tout au plus, la victime veule et bavarde du hortenseturbisme. Allez le répéter à toute le monde. Je m'en fiche bien. Allez vite le dire aux possesseurs d'allumettes, aux professeurs d'allumettes, aux régisseurs d'allumettes, aux bâtisseurs d'allumettes, aux confiseurs d'allumettes, aux ingénieurs d'allumettes, aux producteurs d'allumettes, aux réalisateurs d'allumettes (...), aux pompiers d'allumettes, aux skieurs d'allumettes, aux possesseurs d'allumettes qui skient (...)" (NY p. 127).

Le sujet ducharmien est en attente d'énonciation, coincé dans le non-sens d'une parole vide qu'il s'autorise à travers l'ironie et le sarcasme. Là s'entend la dénégation insistante qui, en passant par le Nom-d'Auteur et le NON de l'auteur — "je ne suis pas un homme de lettres" — exige impérativement le rire du lecteur¹, de celui dont toute supposée lecture sera taxée de perversion, de voyeurisme et de pornographie. À se prendre pour la langue, l'auteur se prend à sa renommée pour dénier le re-nom de l'écriture. L'impératif du Nom-d'Auteur ne peut être qu'un "ne me lis pas", puisque toute lecture est reçue comme une agression, une intrusion directe dans le coït incestueux de l'énonciation avec la langue. Digresser consiste alors à rendre nulle l'interprétation². D'où la double dégradation du lecteur et de l'auteur.

Le temps du symptôme signe la déchéance du roman, l'afictionnalisation comme formalisation inversée, parodique, qui lui donne le statut d'un rebut, et dont la La Fille de Christophe Colomb constitue la limite assumée: "Mon but, c'est d'aller loin dans la niaiserie (N. de l'A.)" (FCC p. 48). Reste à dire en quoi le symptôme fait rire et plus précisément en quoi il recouvre la fonction d'écriture-lecture et le temps de la narrativisation. La question la plus simple et la plus importante est peut-être finalement de savoir d'où ça rit.

1- "Ne me prenez pas au sérieux/ Je fais du comique non de l'épique/ Riez ! Riez ! Quoi ? Je fais de mon mieux !/ D'ailleurs, le Syndicat des tordeurs de rire / A voté une loi obligeant, veux veux pas, / Les spectateurs à manifester du plaisir / Même si c'est ennuyant. Fais ce qui dit le S.T.R. Au pas !" (FCC, p. 102).

2- Toute intervention en ce sens peut alors être considérée comme une digression, un éloignement, un différé de lecture.

La doublure narrative qui recolle incessamment la narrativisation sur la narration déjà interprétée par l'abjection des noms-de-la-mère établit à la suture de l'entre-deux-voix une synchronie — narrativisation/ narration — différant indéfiniment la nomination. Le Nom-d'Auteur occupe le même statut que celui du narrateur, forçant la répétition à revenir toujours au même point. En recourant au Nom-d'Auteur pour différer le trait de la nomination, le roman ducharmien se constitue en dénégation de la fiction. Il va sans dire que la dénégation diffère de la logique de la négation en ceci que l'expulsion d'un signifiant hors-champ, qui instaure l'acte négateur, ne peut revenir travailler — nommer — l'ensemble ou le corps symbolique qui s'en détache.

Par la dénégation, l'appel de la nomination reste inentendu dans le symbolique et ne peut plus fonctionner dans l'ensemble qui devient alors simple encerclement où s'installe l'aller-retour saturant du sens au non-sens. Ce qui est dénié — la castration, la coupure — revient alors dans le réel des éléments que sont les signifiants linguistiques, désarticulant constamment la matière même de l'écrit.

Le système romanesque de Ducharme, en réitérant constamment l'appel de l'appel par la re-nommée de l'auteur dans les narrateurs, révèle en la conjurant la fictionnalisation du roman comme projection intérieure d'un foyer hors-monde ou immonde. En s'identifiant à la langue, en n'aménageant dans le texte aucun plan projectif, aucune faille où du sens puisse se dérober et se transmettre, le roman fait dérailler la fictionnalisation vers une auto-fictionnalisation illusoire. En d'autres termes, en tentant de "s'appartenir" — au sens mathématique —, de se

produire dans le Nom-d'Auteur, ou encore en cherchant à s'auto-nommer, le roman entre dans un délire qui fait fonction de théorème, au sens où le définit Bérénice.

Le théorème dont les romans sont la démonstration (délirante) pourrait se formuler en un énoncé du genre : "Je suis ce que je ne suis pas". L'inverse ("Je ne suis pas ce que je suis") poserait la fuite infinie de l'être. L'énoncé ^{théorématique} ducharmien inscrit au contraire l'imaginaire de l'être là où la fiction devrait produire la vérité, affirmant l'être au champ de l'écriture-lecture, plaquant le déjà interprété — l'abject —, l'être interprété, là où il y a de l'interprétation. Le théorème des romans de Ducharme exige que soit démontré le recouvrement incessant d'un hors-être par l'affirmation éperdue de l'être du non-être dans le nom qui l'affirme.

Il se peut que l'adhésion d'imagination et de volonté donnée aux apparences de la vie devienne délirante, devienne du délire (...). Et cette possibilité est féconde, très féconde (...): elle offre mille solutions à la solitude et à la peur. Quand j'admets qu'un et un font deux, il n'y a pas de délire. Quand un théorème m'est démontré, il peut y avoir un certain délire. J'ai remarqué que plus un théorème est difficile à comprendre plus il y a de délire à le comprendre, que plus un théorème provoque ma volonté et mon imagination plus il provoque de délire. (...) Si (...), en regardant la ville, j'affirme qu'elle est moitié verte, moitié bleue, et que je la tiens comme un bijou dans le creux de ma main, j'éprouve un délire semblable à ceux de la délivrance et de la conquête. (...) Je donne arbitrairement une autre forme à toute

chose qui, par son manque de consistance ou par son immensité, est impossible à saisir... et à la faveur de cette autre forme, je saisis la chose, je la prends dans mes mains, dans mes bras, mais surtout, dans ma tête. Pour parer à l'insuffisance qui ne me permet pas d'agir sur les choses et les activités indéfinissables de la vie, je les définis noir sur blanc sur une feuille de papier (...). (AA p. 205-206, je souligne)

La fin de la citation ne saurait mieux rappeler la fonction de l'écrit. Si le non-être doit être, c'est pour que l'Autre existe, qu'il ne soit pas cette exterritorialité insaisissable et qu'il puisse être nommé. Si je dis que "je suis ce que je ne suis pas", c'est qu'il y a quelque part un savoir "en trop" qui s'autorise de son propre nom. C'est en tant qu'il écrit l'horreur du Nom que le texte fait symptôme mais c'est aussi là, précisément, qu'il fait effet de vérité. L'horreur du roman ne fait que mettre en forme l'horreur du réel qui supporte son procès de fictionnalisation.

Le savoir en trop dans lequel s'infirme l'auto-nomination est aussi un savoir en trop sur le roman. La vérité du roman n'est pas de l'ordre du savoir, c'est-à-dire du sens et du signifié qu'il véhicule. Elle est de l'ordre du retrait, du dérobement du savoir dans la forme du savoir. Elle est de l'ordre de la place de cette disparition. La vérité du roman n'est autre que le foyer virtuel de la fictionnalisation. Ducharme "érige" la fictionnalisation en savoir sur la fiction, en nouveau théorème d'appartenance. Savoir en excès sur lui-même parce qu'il vient à la place de la vérité.

L'entre-deux-voix du roman ducharmien est une "érection" de l'Autre — lecteur-auteur — en pornographe. La doublure narrative et l'entre-deux suturant qui la signe (et la signifie) comme figure d'abjection, comme temps en arrêt ou synchronie compulsive, fait du roman non pas le symptôme d'un sujet en appel de son Nom, mais celui du roman comme interpellation du re-nom empêché par la re-nommée.



Deuxième partie

AUTEUR, NARRATEUR, LECTEUR. LES LIEUX DE L'ÉCRITURE

Chapitre I

LE TEMPS DE L'HORREUR ET L'HORREUR DU TEMPS

L'auteur: un déchu; son roman: un déchet

Le symptôme est, littéralement, la chose coïncidente. Plus précisément, il énonce la synchronie *en tant que chute*, en tant que "ça" tombe, au sens où l'on dit "tomber pile" ou "tomber juste". Si l'on porte quelque attention au fait que le symptôme est la rencontre inattendue, la simultanéité, le temps synchrone de "ce qui tombe avec" — *sinthome* ou *sun pipstein* —, on peut y entendre la résonance d'une réussite inespérée à l'endroit où devait se produire un ratage. Le symptôme prend le temps au corps. Il est comme l'horlogerie régulatrice qui ferait arriver en même temps ce qui n'était pas fait pour se rencontrer, ce qui était même peut-être fait pour ne jamais se rencontrer.

Le symptôme insiste pour réfuter l'impossible, pour l'"ignorer". En cela, il déplace la vérité dans l'ordre du savoir, du "n'en rien vouloir savoir", qui est justement le savoir en trop de la coïncidence. La vérité de l'Autre, de son retrait, de son manquement à la rencontre, la vérité qui est précisément rencontre de la non rencontre, don du déroberement, présent de l'absence, est remplacée par un savoir sur le manque qui entre dans la langue sous le signe du non-sens, de l'impuissance, de l'ignorance, produisant l'identification du ratage au raté. Le symptôme ne cesse de

rappeler l'horreur, à l'instant, d'une perte qui a lieu depuis toujours dans la langue de maintenant.

En dehors de la clinique, la logique du symptôme demeure opératoire en tant que trace de cette "horreur" qui fait "tomber" le temps de la nomination dans le temps du nommé, le temps de l'Autre dans le temps de la langue, le sans-nom dans le non-sens. Nommer l'horreur, c'est lui donner les signes de l'insignifiant, de la "nialiserie". La langue est l'horreur du sujet livré à la coïncidence d'un passé et d'un avenir dans la saturation d'un présent d'énonciation. Présent qui ne cesse d'actualiser la déchéance qui l'a fait sujet et qu'il maintient pour s'en renommer — en faire sa renommée.

La fiction (le roman) a pour fonction, on l'a dit, de défaire cette coïncidence, de la "décoller", non pour la déployer en une quelconque successivité, mais au contraire pour en révéler le clivage et libérer la scansion, le battement qui s'y trouve empêché. La scansion de l'Autre dans le texte est la fonction d'appel qui produit la déhiscence du lisible, en d'autres termes, c'est l'interprétation. Le présent insuturable de la répétition "actuelle" n'est rien d'autre que l'aménagement d'un point de fuite ou d'un point de frayage entre synchronie et diachronie. L'écriture est ainsi l'avènement dans l'écrit d'une achronie entre le symptôme — ce qu'on appelle à tort l'individu — et l'histoire — le collectif. C'est dire que l'écriture ne saurait s'effectuer qu'en regard de ces deux temporalités, dans le traitement qui consiste à faire poindre le lieu générique dont ils ne sont que les effets. Le symptôme et l'histoire sont les deux signes pour dire le sujet (biographique) écrivain et la culture (lecture) qui le

reprënd, soit: les deux temps qui "occupent" le roman en tant qu'il se donne pour objet ou qu'il fait "œuvre".

Le temps achronique du roman ne contribue donc pas à sortir du sujet biographique et idéologique, mais bien au contraire, il en constitue le traitement, puisqu'il est l'écriture même du symptôme et la "physique" des discours. Ce traitement réside en ce que la fiction ramène le symptôme et le discours à l'ouverture qui les a générés. L'ouverture de l'interprétation — car il s'agit bien d'interpréter pour décoincer la coïncidence — reste incernable parce qu'elle n'est pas *une* mais clivée, parce qu'elle redispone les deux temps fusionnés, en "battement simultané". Le symptôme et l'histoire sont deux façons de se soustraire à l'insupportable de ce clivage. L'un en le colmatant par un présent dilatoire, l'autre en le portant à distance dans un espacement où il n'a plus cours qu'à l'intérieur d'une succession-superposition distinctive.

Dans cette optique, la force d'un roman, disons sa grandeur, son éthique ou, pourquoi pas, son "engagement", se mesure à son aptitude à délier le symptôme dans l'écriture, à le faire "passer" par sa propre coupure. Que peut-on dire, dès lors, d'un texte qui vise à l'étalement du temps et au remplissage de l'énonciation, au point de ne pas interioriser l'oeil virtuel du lecteur mais de le dénier, voire de le dénigrer dans l'impératif d'une demande? Que peut-on dire de ce "temps du symptôme" dont Ducharme semble répéter la ponctuation? On peut avancer qu'il est avant tout le temps d'*un* symptôme, puisqu'un symptôme a toujours à voir avec la nomination, c'est-à-dire avec la singularité d'un trait.

Une distinction s'impose ici entre le texte-symptôme qui n'accède pas à l'écriture parce qu'il ne peut s'arracher au moi qu'il ne cesse de nommer¹, et le texte-symptôme qui affiche le ratage de l'écriture pour s'y renommer "raté" et s'autoriser de son symptôme. Distinction peut-être mince mais qui permet de marquer la différence entre le "roman du symptôme", que serait l'histoire d'un désir d'écrire dont tout l'intérêt se constituerait pour le seul sujet qui s'y trouve enfermé, et le "symptôme du roman" qui serait la mise en forme d'un interdit d'interprétation. Ducharme exige cette distinction en composant un roman qui ne saurait se réduire à ce que Barthes appelle la "demande de lecture", mais s'organise au contraire en véritable perversion du roman en tant qu'il met en forme la dégradation, l'empêchement, la dénégation de la lecture.

Cet interdit ne peut se repérer que dans l'effort qui vise à faire tenir ensemble, en un seul présent d'énonciation, l'auteur, le narrateur et le lecteur. Façon de suturer l'écriture-lecture en bloquant la répétition par les signes de l'entre-deux. Au lieu de s'aménager comme procès d'écriture-lecture où l'Autre — le lecteur et l'auteur lui-même — serait déjà dans l'a(d)venir du texte, libérant ainsi l'entre-deux-voix, la coïncidence, le roman ne cesse de transposer cet entre-deux dans le

¹ - "Texte-babil", comme le désigne Barthes, et dont l'adresse au lecteur n'est qu'une simple expansion du moi: "On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babil*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande. (...) Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse; je ne suis à vos yeux le substitut de rien, je n'ai aucune figure (à peine celle de la Mère); je ne suis pour vous ni un corps, ni même un objet (...), mais seulement un champ, un vase d'expansion. On peut dire que finalement ce texte, vous l'avez écrit hors de toute jouissance; et ce texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande avant que ne s'y forme le désir (...)" (R. Barthes, Le Plaisir du texte, p. 12).

registre du savoir — du sens, du signe — et de le donner pour abject. La double narrativisation se trouve ainsi bloquée par la *représentation* du clivage, par une figuration déniaient la rupture qui la fonde et dégradant le clivage radical en une ambivalence ou une dualité.

L'abjection est bien une figuration ambivalente — entre l'affect et le signe — que l'on peut replacer dans l'ordre du signe comme le pôle "inférieur" d'une verticalité paradigmatique — bas/haut — dont l'autre pôle serait la pureté, le sublime, la beauté. Le clivage générique de la castration y revient sous forme d'oppositions propres à s'articuler dans la langue. Le temps de l'abjection est celui d'une obturation par le langage (les noms), de l'ouverture qui constitue son avènement. Le processus s'éclaire si l'on comprend que l'abject, en tant qu'il est le signe de l'indifférencié, se trouve déjà dans l'acte de nomination comme son objet, comme ce *quelque chose* qui permet au sujet de se repérer depuis le désaisissement qui le met au monde. L'abject est déjà un entre-deux : celui, ambigu, entre le "je" et l'Autre, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'absorption et le rejet, entre l'endroit et l'envers. Il est là où tout sujet se coupe du maternel, là où le surgir de l'"être" rappelle le néant et sa menace d'y retourner.

L'ambivalence et l'indifférencié constituent le champ dans lequel le Nom-du-Père doit défaire les mailles d'une relation duelle tissée à même la menace d'engloutissement, pour y ouvrir la brèche de l'exclusion d'où le sujet peut commencer à parler. La fonction paternelle, agissant en tiers, repousse l'impropre à la limite du sujet, mais c'est pour le laisser resurgir à la moindre défaillance du symbolique. Dans le passage à vide

qui marque la naissance de tout sujet, dans l'ouverture où se produit une transmission d'inconscient — d'un signifiant — , l'abjection apparaît comme le sursaut d'horreur empruntant sa figurabilité à ce qui justement la provoque : le nom, le symbolique. L'abjection est le signifié de l'effraction, le retour, dans le sens, de l'immonde qui le borde. On voit à quel point le paradoxe ou l'impossible envers/endroit de la bande moebienne est signifié, c'est-à-dire rendu possible à partir d'un applatissage effectué par l'imaginaire de la langue.

Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace — au contraire elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. (...)

L'abject est la violence du deuil d'un "objet" toujours déjà perdu. (...) Il ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché — il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort.¹

L'abjection est le symptôme du sujet qui, pris d'angoisse dans la nomination qui l'arrache à la consistance de l'Autre, tente de rétablir cette consistance dans le déchet dont il peut signifier son exclusion. La logique du roman ne saurait se satisfaire de ce registre clinique de l'abjection, puisqu'elle pratique une fictionnalisation qui vise précisément

¹ - Julia Kristeva, Pouvoir de l'horreur, p. 17, 22.

à faire advenir l'im-monde d'où la narration se narre¹. Le roman aquinien manifeste de quelle "nature" est cet im-monde de la fiction en projetant la narrativisation dans une atonie qui rend le point d'horreur à sa fonction logique. De là, on peut dire que le roman est radicalement "immonde" de par l'exigence de sa fiction qui l'oblige à parler depuis le lieu d'un "il" inhabitable.

Le roman ducharmien, lui, déporte ce lieu du "mal" — de la douleur, de l'horreur — dans le champ du dit, du narré, et s'approprie le hors-monde par le dégoût, la dérision, le déchet. La narration ne peut alors s'exprimer qu'à travers un rejet de la narrativisation et du roman en entier, ridiculisant toutes les instances concernées, de l'auteur, du narrateur et du lecteur. Dans une telle objectalisation et abjectalisation du roman, le symptôme devient le blocage de la fictionnalisation, son empêchement qui dit l'effraction "repoussante". Blocage qui fait du temps une saisie du temps.

L'abject et la dérision chez Ducharme sont à lire comme faire-symptôme du roman et consistent à stopper la répétition de la doubleure narrative. Ce n'est donc pas l'analyse d'une vibration intenable ou d'un effondrement de plus en plus abyssal qui s'entreprend dans l'écrit, mais la description, toujours déjà narrée, stable et répétée d'une source d'énonciation signifiée par la crasse, la puanteur, la laideur, ou l'insignifiance. Repoussants, ridicules, dégoûtants, sales, les narrateurs

¹ - C'est là la fonction essentielle de la fiction: elle est le déploiement, la mise en forme de ce qui cause l'écrit.

sont la figure de ce "deuil" interminable de l'objet perdu qui est le temps lui-même. Saisir le temps revient à se produire perdu ou déchu.

J'ai le visage tissé de boutons. Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. (...) Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit., (AA, p 21, 76)

L'âme de mes livres m'est repoussante comme ma présence. (Q, p. 17)

Mille Milles est tout sale. Il pue. Il est épuisé. (...) Il est méprisé par lui-même. Le mépris de soi-même justifié est une maladie dont personne ne se relève. (...) Hier soir, au lieu de cracher par terre, j'ai craché sur moi. (NV, p. 14, 17)

Je suis bouffi et boutonneux, du nez, des joues, des fesses, tout partout. (HF, p. 95)

Tout ce que je touche je gâche. (FCC, P. 195) ¹

Chez Ducharme, le narrant est lettre morte, débris de langue, morceau recraché, "tartélu", enfantôme ou même cadavre: il est recouvert par *du* narrateur déchu et déçu². Le temps de l'énonciation ne peut être que celui de l'ennui, c'est-à-dire de la mort signifiée³. Ce qui revient dans

1- Ce ne sont là que quelques exemples. Les romans sont littéralement traversés par ces propos auto-avilissants.

2- "Mes bras demeureraient immobiles si je n'écrivais pas, parce que mon cerveau ne leur dit rien, parce que mon âme a perdu la voix. Je suis en état aigu de mort. Je suis un mort qui participe à son état de mort avec tout son sang. Mon histoire est très gaie, très mouvementée, très peu cimetière. Ces lignes que j'écris, je les écris à mon corps défendant. Il faut qu'un cadavre se force pour écrire " (NY, p. 59).

3- Qu'est-ce que l'ennui sinon la mort du temps, sinon une façon de ressentir ad nauseam la substance de la perte? Ressentiment qui fixe la répétition au même point.

le roman, ce n'est pas le temps de son surgissement, de son arrachement à la lettre et dans la lettre, mais le ratage de cette naissance, oblitérée par ce qui en déchoit. Temps mort-né qui "soude" illusoirement la doublure narrative dans le Nom-d'Auteur. De là, écrire un roman consiste à défictionnaliser la fiction. Signataire de l'insipide, l'auteur occupe son nom jusqu'à en faire le signifiant même du texte. La signature vient alors soutenir une fonction de maîtrise et repousse le lecteur à la limite de l'écrit, devant l'action accomplie et sans appel d'un "régisseur" central, affichant le jeu outrancier et ironique de sa figure nominale dont la lettre semble investie à l'excès¹.

L'intervention insistante de l'"interprété", allant jusqu'à prendre la forme complaisante et ironique d'une traduction de l'anglais et du joual, se présente comme une fonction dérisoire par laquelle les langues s'échangent dans des jeux de signifiants purement parodiques; à moins qu'elle ne souligne, en la ridiculisant, "l'édification" du lecteur².

1 - Le "régent du charme" déjà suggéré.

2 - Édification elle-même annoncée et redéfinie dans la langue de Mille Mille comme la chose qui lui fait tant horreur et qu'il ne cesse pourtant de faire subir à la langue, à savoir "l'érection": "Glâné au hasard de leurs œuvres pour l'édification (érection) des races (d'Erasmus)" (NY p. 7). L'édification des races est, bien sûr, la fonction affichée qui justifie l'identification auteur-narrateur-lecteur. Cette identification peut aller jusqu'à donner la parole au lecteur mais pour l'interrompre aussitôt et le remettre en face d'une édification à l'envers: "(...) plus rien que la honte de n'avoir pas la langue assez longue pour toucher le fond des déchets d'un écœurant écœuré. Vous allez me dire, patient confidant: "Ah Maître, ne vous lai...", je vous interromps tout de suite. Vous avez trop de bonté, peu me chaut, il vous en cuira, j'espère, moi c'est les rnaou-waou longs et plaintifs des ruts contrariés cruels qui m'intéressent, comme tout le monde. (...) Quand j'y pense, même si le but de ces Mémoires est surtout, peut-être, d'édifier, j'ai envie de manger la bougie qui m'éclaire et de boire la bouteille d'encre. (...) Qu'est-ce qu'on a d'édifiant? Peut-être qu'on a rien et que c'est ça qui est édifiant, comme ces romans de docteurs et d'infirmière vendus usagés aux kiosques de la rue Sainte Catherine. Faites-moi terminer, patient confidant, encouragez-moi à descendre jusqu'au bout de ma corde" (E p. 266-268, je souligne).

Quelle que soit la forme de l'intervention du Nom-d'Auteur, elle vient cautionner, sinon souligner ou affirmer la dérision de sa fonction et, par le fait même, du livre qui s'en constitue. Elle vient finalement souder (coller) l'identité narrative de l'auteur à celle du narrateur. L'Hiver de force, en laissant dans l'anonymat l'intervention infra-paginale, in-définit la prise en charge — est-ce l'auteur comme dans les autres romans? ou le narrateur? — et établit de façon délibérée la suture de la narrativisation¹.

Si le Nom-d'Auteur vient recouvrir utopiquement la place de l'entre-deux, c'est en tant qu'il fait de l'écrivain un objet nommé et maniable, un signe qui, du même coup, objectalise le roman. Le Nom-d'Auteur, ou l'a vu, est de l'ordre des noms-de-la-mère. Il pointe vers le sujet écrivain qui supporte la narrativisation, mais pour en faire une fonction "communicative" ou commerciale qui referme le roman sur sa propre mort. Dans ce registre, écrire n'est pas, si l'on peut dire, mourir à la langue et ressusciter, mais consiste plutôt à se faire porter mort, en tant que le mort — fantôme ou cadavre, c'est-à-dire objet *nommément* mort. Le roman ducharmien, dans la dénégation qui le constitue — "ce roman n'est pas un roman" — prétend se faire passer pour un déchet, un "vendu usagé" (E, p. 268), c'est-à-dire une chose entièrement prise par l'échange qui ne cesse pas d'objectaliser l'auteur et le lecteur.

1 - D'autant plus que la traduction est alternativement assumée par le récit (André) et par sa marge (note): "Le gars dit: «It's the same difference»¹. 1. C'est la même différence" (HF, p. 135); "I don't see your point! (Je ne vois pas votre point!). It's totally irrelevant! (Ce n'est totalement pas révélateur!) — I feel bad; that's all! (Je sens mauvais, c'est tout!)" (HF, p. 256). Le caractère évidemment dérisoire de la traduction est d'ailleurs, comme on verra, directement lié à cette identité narrative.

Le signifiant "Réjean Ducharme" et les lettres qui le reprennent visent à bloquer le procès de fictionnalisation et insistent pour renvoyer le narrant à la place du déchu: celle de l'objet lu, reçu, c'est-à-dire pris pour le produit d'un sujet entièrement livré à une projection imaginaire. On rejoint là la définition du roman implicitement donnée par le système économique et par l'institution qui se chargent de le faire entrer dans les réseaux de l'échange¹. Le roman, dans son statut d'objet-livre ne peut être échangé que si on le suppose *lisible*, c'est-à-dire la visée d'un processus de saturation du sens — qui peut bien rester inachevé mais qui donne au texte son statut d'objet.

Le Nom-d'Auteur occupe chez Ducharme la même place-fétiche qu'il tient dans le champ social: celle d'une figure renommée qui fait lien. Même place, à ceci près qu'elle revient sous sa forme inversée *dans* le texte où elle est déjà donnée dans sa vérité de déchet. Le Nom-d'Auteur fait symptôme en se constituant comme savoir — savoir sur la circulation du roman dans la lecture-échange de la communication —, empêchant le surgissement de l'Autre-lecture qui, elle, n'est jamais de l'ordre du savoir.

Le déni de la fiction — de l'acte de nomination par lequel un sujet s'arrache à l'imaginaire de l'auto-énonciation — est essentiellement lié au dénigrement du roman, de son auteur et de son lecteur, à leur rejet dans

1 - C'est d'ailleurs en cela que l'Autre de la lecture se trouve éliminé du circuit, puisque la lecture est considérée par l'institution — l'enseignement, la vente — comme une action ou une fonction d'échange. C'est en ce sens qu'elle y est toujours achevée et qu'elle œuvre là, dans le déjà interprété de l'interprétation. Publier consiste à faire en sorte que l'écrit (et l'écrivain) passent de l'im-monde à l'immondice, à l'ordure, qu'ils s'immortalisent dans la mort de l'objet. L'ordure n'est que la figure cachée de la renommée. C'est dire qu'il est question ici de deux lectures: la lecture-échange qui efface l'interprétation-coupure et la lecture-transmission qui est le don d'un rapt, le ravissement qui interprète(dans)l'écrit et l'infinetise.

le monde de l'interaction qui se joue en marge de la fracture. Le Nom-d'Auteur comme déchéance de l'écriture devient la signature "symptomale" de l'institution et du lien social. Le roman et l'auteur accèdent à l'existence en se livrant à la publication — "poubellication" disait Lacan¹ —, en se faisant publics ou, plus précisément, en se faisant *au* public. L'auteur mort-né est ainsi l'effet d'un lecteur mort-né, d'un lecteur formellement dispensé de lire. Le lecteur est le lieu de la déchéance de l'écrit. Ce lecteur imaginaire reste en dehors de la pratique symbolique du roman, il ne peut entrer dans l'écrit que sous la forme d'un repoussoir, non pas intériorisé mais interpellé, maintenu qu'il est dans sa condition de pourvoyeur du sens. C'est à ce titre qu'il est aussi "pur voyeur", puisqu'il ne cesse de remplir la béance du voir par du "tout vu". Par lui, la langue devient sexe.

Le lecteur adulte est un hortensesturbateur
(...). Les Américains vont droit au but: sex.
(...) Ainsi, les hortensesturbateurs les moins
au courant, les moins instruits, savent à quoi
s'en tenir, aussitôt. Cela saute au visage; c'est
un bon roman (...). (NV, p. 46, 48)

Bande de ronge-génie! Ouvrez de fermeture
Éclair!
Quoi! Vous n'avez jamais vu ça, un
pornographe?
D'où sortez-vous? Arrivez en ville, sacra-
ment!

¹ - Séminaire XX, p. 29.

Vous ne connaissez même pas le pornogra-
phe du phonographe?
Réveillez-vous! C'est la civilisation mainte-
nant!

(FCC, p. 33-34)

Le "pornographe du phonographe" est bien le producteur de récits pour lecteurs assoiffés. Il est le roman même, en tant qu'objet de civilisation, objet d'échange social. Parce qu'il confère à l'Autre une existence tangible, le scripteur d'un tel roman recompose la scène duelle de l'avalement dans laquelle le lecteur est à la fois le pôle de la menace et l'objet imaginaire du désir. Une pareille conception du roman est bien à l'œuvre dans l'institution littéraire dont l'Histoire représente certainement le terrain central, qui trouve sa condition d'existence dans l'aménagement des morts¹.

Ducharme ne cesse de produire une vérité qui est savoir sur la déchéance de l'écrit. En cela, il symptomatise le roman, puisqu'en faisant mine d'écrire contre lui, il assume sa position imaginaire. Entreprise de dénégation où l'on retrouve la logique des noms-de-la-mère par laquelle le sujet rejeté s'autorise du rejet. Le colmatage du temps clivé de l'écriture-lecture se fait avec de l'"auteur-lecteur", nommé par la narration qui affiche une sortie de l'écriture. La douleur du Nom oblige le sujet effrayé-effracté à méconnaître l'horreur de la nomination, à se faire lui-même le nom de cette horreur. La doublure narrative redouble ainsi l'institution du roman qui assure le lien social en ignorant le procès de

¹ - Georges Bataille le soulignait quelque part en disant: "la survie de la chose écrite est celle de la momie". Voir aussi à ce sujet André Beaudet, Littérature l'imposture, Montréal, Herbes rouges, 1984.

nomination. Il va sans dire que si une telle "ignorance" est possible, c'est que le roman lui-même recèle les jeux et les enjeux d'un tel lien.

C'est dans une double méconnaissance du Nom par le social et par l'a-fictionnalisation du roman ducharmien, que se constitue le travail du Nom-d'Auteur et celui des noms-de-la-mère, déportant indéfiniment le mourir hors de l'acte d'écriture. En intervenant pour dénier le manquement du Nom auquel tout écrivain est appelé à répondre *en son nom*, le roman de Ducharme dénie l'acte même de la renomination en la donnant comme toujours déjà advenue, tombée, chue avec la langue. On assiste alors à la mise en texte d'une logique contradictoire dans laquelle être un déchet signifie choir hors de la fiction en s'autorisant, par le fait même, l'immortalité de la renommée. Il s'agit donc d'être un homme de lettres dans l'affirmation de son non-être – "je suis ce que je ne suis pas". Le roman de Ducharme se présente comme l'action de différer, d'empêcher la mort symbolique par l'immortalité imaginaire.

Un ciel de lit regarda un ciel et lui dit:

– Je ne suis pas un ciel de lit. Je suis un ciel.
Un ciel, qui ne voulait pas être pris pour un
ciel de lit par les autres ciels, regarda les
autres ciels et leur dit:

– Je suis un ciel. Je ne suis pas un ciel de lit.
Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis
un homme. (NV, p. 8)

AU JEUNE HOMME DE LETTRES

N'attends pas après les lecteurs, les critiques
et le Prix Nobel pour te prendre pour un
génie, pour un immortel. N'attends pas. Vas-
y! Profites-en! Prends-toi tout de suite pour
un génie, pour un immortel. (FCC, p. 7)

Cette logique est de l'ordre de l'inversion, sinon de la perversion, puisque la mort, la chute de l'écriture dans le désir d'institutionnalisation que recèle le fait de "se prendre pour un génie", devient ici la condition même du génie. L'immortalité s'atteint par appropriation de la déchéance et de la mort. Se prendre pour un génie revient à foncer droit dans la représentation de l'auteur en dépit de l'écriture. Logique de l'imaginaire qui passe par une identification à l'impuissance de l'Autre: celle du lecteur à lire ("n'attends pas après les lecteurs"), et exige une double reconnaissance — celle du raté et celle du génie — à l'intérieur d'un seul et même mouvement d'énonciation. De là, le scripteur alternera sans se contredire de la sollicitation d'indulgence au mépris radical et au renvoi réitéré du lecteur. Cette position d'énonciation souligne le statut imaginaire de l'auteur comme l'indique l'équivalence établie, au début du Nez qui voque, entre l'"Auteur imaginaire" et les auteurs célèbres, réduits d'ailleurs ici à l'autorité de leur nom par l'insignifiance et l'in-signature de leur dire:

"Ah!" (Colette)

"Je me!" (Barrès)

"Oh!" (Kierkegaard)

"Ah" (Platon) (...)

"Ah" (Georges Sand)

"Les messieurs de vos a semblentz ..."

(Iberville) (...)

"L'auteur sollicite l'indulgence pour la qualité de cette production". (Léandre Ducharme)

"Le beau n'est pas nécessaire. Le beau n'est pas. Le beau nez!" (Auteur imaginaire). (NV, p. 7)

Cet assemblage "glané au hasard pour l'érection d'Érasme" fait de la dérision un acte de duplicité et de dénégation. L'auteur y est d'emblée désigné comme un nom édifiant et masturbatoire, annihilant le lecteur, à l'avance ridicule de survenir là où il est évident qu'il n'y a rien à lire. Dans l'arbitraire le plus affiché se glisse pourtant un certain Léandre Ducharme¹ qui parle justement au nom de l'auteur, au nom de cet "Auteur imaginaire" qui se fait l'écho anticipé de la voix narratrice (Mille Milles). La synchronie entre l'auteur, le narrateur et les noms de l'Histoire s'effectue dans la dérision et la niaiserie pour concrétiser l'impuissance du lecteur.

De peur d'être traité d'idiot, de sot, d'imbécile,
J'ai envie de passer sous silence cette péri-
pétie effroyable.
Sollicitant l'indulgence du lecteur, l'auteur
poursuit.

(FCC, p. 175)

Quelle sorte de littérature fais-je Elphège?
Est-ce de la littérature surréaliste, surection-
nelle ou surrénale? N'ajustez pas votre
appareil. Cassez-lui la gueule! Laissez-le faire
et allez-vous en. (NY, p. 133)

¹ - Nom qui sert ici de signifiant à l'identification au temps perdu, à l'Histoire qui soutient tout le roman. Le Nom de cet "exilé politique aux terres australes" (titre de son Journal paru aux Éditions du Jour en 1974) se fait le double représentant de l'histoire et du symptôme (Nom-d'Auteur). C'est d'ailleurs de ce nom que semble provenir celui de Mille Milles en tant que syntagme essentiellement québécois, historique et géographique, et en tant que parcours et exil lointain. Mille Milles, c'est justement l'équivoque entre les "tâches historiques": la production d'une œuvre, et l'histoire qui fait tâche, qui colle à la peau: "Ils sont en train de restaurer les lucarnes de la maison de Papineau. Ils ont des tâches historiques. Sans accent circonflexe, nous obtiendrons: ils ont des tâches historiques. C'est une équivoque. C'est un nez qui voque (...). Je suis un nez qui voque" (NY, p. 10).

Et si vous ne comprenez pas ce que cela veut
dire, vous êtes bête comme vos pieds ! (...)
Allez-vous-en, si vous n'êtes pas contents. (Q,
p. 128, 117)

Le lecteur ne participe au roman ducharmien que sous le signe du narrataire, dans l'interpellation. Mais, selon la logique de la dénégation, il doit apparaître clivé, divisé comme la Mère (sublime/abjecte) et l'auteur (génie/raté). Division imaginaire qui survient comme l'effet de la dénégation d'une coupure symbolique en répétition dans l'écriture-lecture. Le narrataire se trouve bien, lui aussi, aux deux pôles de l'altérité imaginaire. En effet, le lecteur interpellé et dégradé se double presque toujours d'une "lectrice" — la "chère amie" ou la sœur —, figure de l'inceste en tant qu'elle est aussi l'attente d'une lecture "au-delà" de l'acte de lecture. Le roman oscillera donc constamment entre la tentation pornographique et la sortie radicale du sexe. Le "vous" du lecteur et le "tu" qui marque l'adresse à la sœur constituent les deux versants de l'utopie. Chateaugué, Constance Chlore-Exangue, Asie Azothé, Tite Feuille sont les doubles inversées du narrateur ou de la narratrice, et c'est dans cette mesure seulement qu'elles fonctionnent aussi comme narratrices¹.

¹ - "J'en dis. Je vous en fais accroire. L'encre est à bon marché. La salive ne coûte rien. Les femmes courent après des généraux imaginaires. Chacune d'elles veut son petit maréchal imaginaire. Chateaugué, ma sœur, je ne suis pas un général. (...) Ne te donne pas à moi; ne me charrie pas les bras. Contente-toi d'être ma sœur (...)" (NY, p. 130-131). Le mode verbal de L'Avale des avalés et de L'Océantume actualise à plusieurs reprises la narratrice comme interlocutrice-personnage. Dans La Fille de Christophe Colomb, c'est l'alternance entre "vous" (dégradé) et "tu" (aimée) qui ponctue l'interpellation: "Colombe Colomb, fille de Christophe Colomb, ma chère" (p. 13); "En Bulgarie, douce amie, tout est différent" (p. 61); "Pendant que toi, tu digères mal ces pages(...)/J'ai la bouche fermée dur de ne pouvoir croquer ton visage,/ Moi qui deviens fou en t'attendant (...). Quand on a envie de se suicider mon amie" (p. 194-195). "Elle n'est pas stupide, elle, imbécile comme vous! (...). Ok, Maryse?/ si tu n'as pas saisi ça (...)" (p. 201), etc.

Le rapport narrateur-narrataire /sœur est de la même nature que le rapport Nom-d'Auteur-lecteur: rapport d'identification à la demande de l'Autre qui implique la suture de l'interprétation. Au point où parfois l'énonciation devient "on" pour confondre le je-tu tout en maintenant l'alternance que suppose la forme dialoguée (HF). La narrataire est la figure de l'inceste en train de se produire dans la langue. Figure fantomatique, spectrale, indifférenciée du même; "île immatérielle" (E) dont la langue ne cesse de rappeler l'attente au présent¹.

Écrire contre le roman revient à écrire contre la différence sexuelle pour tenter d'échapper à la mort en acte qu'elle appelle comme un érotisme incontournable. Dénier le roman, sera donc le produire comme symptôme, autant dire l'éjecter de son désir. Le déchet est "ce qui n'a pas de place assignée dans la ronde des désirs"². Mais lorsque ce qui a été éjecté du désir y revient pour contaminer le désir lui-même, pour s'en faire l'objet, c'est le rejet qui devient pseudo-objet et tourne le désir en aversion. Le roman comme objection au roman et comme abjection du roman, s'écrit en interrompant la fuite du désir, en inversant le ravissement érotique (du sens) dans la chose pornographique, quitte à ne faire de la pornographie qu'un repoussoir pour lui trouver une échappatoire dans le dégoût.

1- La langue des Ferron, comme le soulignait André Yachon (Études françaises, no 11/3-4, octobre 1975) est à la fois datée et indatable, parlée et imparlable, codée (artiste, avant-garde, joul) et pourtant indécodable, fausse, figée. Comme si la synchronie des temps arrivait à créer l'illusion de la présence, mais l'illusion seulement. La langue de Vincent et de Fériée est elle aussi indatable et pourtant elle ne cesse de dire la retombée en enfance.

2- Jacques Lacan, Télévision, Paris, Seuil, 1974, p. 28.

Les romans de Ducharme n'ont rien de pornographique mais ils ne cessent d'y confiner "l'autre-roman" afin de soutenir la dénégation qui fait du temps l'aversion du temps. Le repoussoir pornographique devient la bordure d'une énonciation qui consiste à *tuer le temps*. Ce blocage temporel est logiquement inscrit dans l'identification de la langue à l'objet perdu, dans l'identification au Nom. Le roman nouera ainsi le symptôme à l'Histoire, puisque l'Histoire est l'institutionnalisation des temps morts par un discours daté sur l'événement, et non la restitution de sa coupure. L'Histoire est suture du temps. Le roman se symptomatise en s'appropriant, non l'événement, mais le passé, l'objet chu de l'événement¹. Appropriation qui consiste à ramener tout à la présence, à l'être du non-être, à la substantialisation de l'Autre comme vérité perdue.

Je ne suis pas présent; c'est le passé qui est présent: c'est la présence devant moi de l'absent, de mes absents. Je ne suis rien. Je ne suis même pas vrai. Je ne fais que L'être vrai, le L apostrophe est mis pour "le passé". C'est profond cela, L'être vrai. (...) Ce n'est rien: je pourrais continuer ainsi pendant des centaines de pages. C'est faire des phrases. Des phrases, ce n'est rien. (NY, p. 80)

¹ - Ainsi, dans le Le Nez qui voque, Chateaugué est le pôle identificatoire du passé aussi bien historique (frère d'Iberville et explorateur) que personnel: "J'ai le même passé que Chateaugué, ou à peu près. Les citoyens s'offusquaient de nous voir jouer ensemble" (NY, p. 138); "Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. (...) Le temps passe: restons" (NY, p. 29); "Je partirai à la reconquête du Maine et du Labrador. (...) Arrive, Chateaugué ma sœur! Viens m'aider à incendier Millinocket" (NY, p. 19); "Aujourd'hui, j'ai dévasté en 1696 avec Iberville toute la presqu'île Avalon, cela à la bibliothèque Saint-Sulpice en pensant à Chateaugué, ma sœur" (NY, p. 18). L'identification passe entre autres par la lecture.

Tuer le temps c'est produire du rien, du déjà mort, du pornographique, puisque le pornographe suppose l'érotisme dans le sexe, dans la représentation, le dévoilé, l'incarné, la présence. L'anti-pornographique sera donc encore pornographique, puisque l'abjection qu'il implique maintient la positivité du sexe tout en l'inversant. D'où l'identité du roman ducharmien avec l'abject dont il ne cesse pourtant de repousser les représentations. L'abject ducharmien n'est plus dans les "scènes" mais dans la langue même et dans le temps de la dénégation comme digression qui finit par bloquer l'interprétation dans *un* sens en état de répétition-compulsion.

Lorsque chez un être humain, l'angoisse atteint une certaine intensité, on assiste à une diarrhée de mots. On peut le remarquer chez le pornographe, appelé aussi écrivain, auteur, romancier et poète. (AA, p. 288)

Le sens unique est celui des noms-de-la-mère, qui dégrade et rend dérisoire la langue qui s'y repère. Sens scélé par le "cadavre" du Nom d'Auteur¹. Le roman-déchet ou l'anti-roman est celui qui s'écrit et s'écrit contre l'érotisme en évacuant sa négativité ou sa vérité "soustractive" par la positivité du dégoût, de la niaiserie, de l'ennui, qui inversent le rien en trop plein. Le roman se donne comme s'il fonctionnait à l'instar de la

1 - Cadavre que les narrateurs ne cessent d'agiter: Chat Mort, Ina Ssouvie sont des mortes vivantes; Colombe est un déchet, un magma de débris, de bouts de corps recollés, elle est comme Mille Milles: cadavre vivant, comme Vincent et André arrêtés à l'heure de la mort de la mère. "Nous avons traversé l'épreuve de la mort sans nous perdre; nous sommes intacts: vifs et jeunes comme avant, et pour aussi longtemps que la mort dure" (NY, p. 22); "J'ai envie(...) que Asie Azoth meure. J'imagine son cadavre et je le trouve souhaitable.(...) Son cadavre est d'avance mon acte.(...) Je suis plus forte que la mort, je l'ai vaincue, je prends sa place, je jouis de sa puissance" (Q, p. 104-105).

parole vide de Blasey Blasey: pure affirmation contradictoire comme consistance imaginaire de ce qui n'est pas¹.

Chez Ducharme, l'identité auteur-narrateur devient la fonction essentielle de l'a-fictionnalisation. Fonction extrêmement travaillée qui donne au roman sa logique de symptôme. Si le roman ducharmien n'est pas pornographique², il n'est pas non plus pure "diarrhée de mots". Le travail répété et insistant du texte consiste à faire entrer l'imaginaire de la lecture — celle de l'institution littéraire, à savoir l'Autre imaginaire — là où le réel de la coupure est appelé à surgir. Il ne s'agit donc pas simplement de constater le caractère non fictionnel du roman ducharmien mais de souligner la démarche active de dénégation du foyer virtuel de la lecture. Le lecteur voyeur n'est pas celui qui effracte le texte d'un voir irregardable, il n'est pas l'extériorité interne d'une vérité hors-sens et hors-savoir en tant que coefficient érotique du roman³. C'est en cela qu'il

1 - "Il ne s'arrête pas de parler. Il ne s'interrompt même pas pour me laisser le temps de dire oui. (...) — Je suis un papa surdévoué et un célibataire surendurci, tout ce qu'il y a de plus carré" (AA, p. 284).

2 - Au point où aucune figuration sexuelle n'y est possible. Seules des allusions rapides et limitées aux organes féminins, nommés, vus, surviennent à quelques reprises comme point d'abjection. L'impuissance à l'érotisme soutient l'écœurement pornographique: "Ce n'est pas le désir de caresser notre Catherine qu'on n'a pas, c'est les mains (...). L'érotique c'est comme la politique pour nous; on est pas capables; c'est au-dessus de nos moyens" (HE, p. 247); "Je cours la chance de voir des vulves nues (...). Si au lieu de cette porte déguisée, le créateur avait mis un crapaud aboyeur (...) le monde n'aurait pas perdu sa dignité. Mais il faut croire que le créateur avait des vues (...) plus pornographiques" (NY, p. 264).

3 - Là est d'ailleurs, la fonction éminemment troublante de la lecture, ainsi que le souligne Philippe Sollers: "Pourquoi lit-on des romans? Assez d'hypocrisie: pour se renseigner sur la situation sexuelle. C'est toujours avec un léger serrement de gorge qu'on va droit aux scènes troubles, aux sensations dérapantes, aux atmosphères prêtes à basculer, voire aux moments ouvertement érotiques. L'état d'une littérature, sa qualité, au-delà de toutes les discussions idéologiques et formelles, se jugent là. Un auteur doit finalement sa réputation à ce qu'il aura

annihile le foyer de lecture, en le réduisant au repérage sexuel du sens et en le refocalisant dans un dérèglement visant formellement le non-sens.

Chaque narrateur parle/écrit contre le temps, contre l'érotisme, dans le temps anti-pornographique de l'attente. Chaque narrateur prend la parole pour éviter d'être pris par elle, avalé, noyé dans la "Milliarde" ou dans la "vacherie". Bérénice parle pour affirmer le pouvoir de l'imaginaire contre le symbolique; Mille Milles écrit pour tenir les hommes à distance pour être le passé; André Ferron note l'ennui pour nommer le néant¹; Vincent Falardeau rédige ses mémoires "tartelues" pour rappeler le passé et tenter "d'échapper au dégoût général". La Fille de Christophe Colomb et L'Océantume retombent dans l'enfance du roman en tournant l'écrit en épopée bidon ou en semblant de roman de chevalerie. Écrire contre le roman consiste à écrire "à rebours", pour que le temps ne "passe" pas.

La dénégation ironique-parodique et la dérision comme négation positive de l'Autre ne cessent de produire du Même agissant comme interdit de fiction. Tous les récits s'achèvent sur le triomphe de l'horreur, de l'ennui, de l'amertume, c'est-à-dire sur la victoire du déjà-mort comme évidemment du symbolique. Le livre s'achève là où "l'autre roman" (abjecté, refoulé) commence. L'auteur imaginaire, s'adressant au lecteur

transformé, gêné, dérangé dans cette dimension. Le public le sait d'instinct " (Sur Femmes, Théorie des exceptions p. 299). Fonction reconnue mais déplacée par l'écriture ducharmienne: "La plupart de ceux qui lisent ont entre neuf et seize ans. Les autres, ceux qui lient et qui ont entre vingt et soixante ans, lisent parce qu'ils n'ont pas pu franchir le mur de la maturité (...). Dans les livres, les enfants cherchent les secrets des adultes(...). Le lecteur adulte est un hortensesturbateur, un célibataire, un révolté par moi-même." (NY, p. 47)

¹- "(...) on mène une vie plate. Comment ça se fait? Un problème bien posé est à moitié résolu(...). On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture. (HF, p. 15)

imaginaire — au lecteur de l'imaginaire —, ramène non pas le temps perdu mais le perdu, le déchu du temps. Il fera donc forcément de la "mauvaise littérature". Le symptôme du roman consiste avant tout à se prendre pour un écrivain pour tenter de s'en déprendre.

Aux Iles, au printemps, quand l'eau de crue s'était retirée (...) Hostie! tout cela, maintenant, c'est de la mauvaise littérature, des réminiscences, du non-sens, du passé, du dépassé, du trépassé, du déclassé, du crétaqué, du miel à mouches, de la rhubarbe à cochon. C'est fini maintenant. Pas de revenez-y. Qu'est-ce que le présent? (...) Le présent ne se conjugue avec nous qu'au passé. (...) Quand le présent est passé, on peut le regretter amèrement. Il n'y a que cela, l'amertume (...). Cela est très profond, mais cela ne veut rien dire (...). Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucauld, mon petit Lafontaine, mon petit hostie de comique. (NV, p. 79)

Le littoral de l'amer

Un littoral est-il interrompu ou ininterrompu?
Pue-t-il? (Q p. 61)

Un examen (...) s'impose de ce qui du langage appelle le littoral au littéral.¹

Cultiver l'amertume ou généraliser le dégoût reste la seule échappatoire à l'ennui pour le sujet de l'abjection. Il s'agit d'effectuer un

¹ - Jacques Lacan, "Lituraterre", Littérature, n°3, octobre 71, p. 5.

freinage du temps, de le lancer à rebours par une pratique qui consiste à devenir le passé, à se faire soi-même le déchu du temps, afin de stopper l'écoulement dans l'épandu et dans l'étaie, jusqu'au remplissage ad nauseam. De là, écrire signifie remplir la page de paroles "vides" qui font semblant de parvenir au recouvrement du silence que ne cesse de creuser l'écriture¹.

Il n'est pas étonnant de voir la langue envahie par toutes sortes d'éléments étrangers, au point de se prendre elle-même à cette étrangeté, comme si remplir le silence finissait par remplir la langue de silences en train de parler. Cela donne des effets particuliers. La langue tourne au délire, au non-sens que Ducharme n'hésite pas à taxer de "chinois". Les narrateurs ducharmiens sont donc tous plus ou moins voués à "parler chinois dans [leur] propre langue"², c'est-à-dire à "étranger" la langue maternelle.

Tu chinoises en silence? Chinoisons ensemble. (...) Je vais parler tant et tant que tu n'auras même pas le temps de ne pas répondre. Est-ce qu'on parle en silence? Certes, puisqu'on peut chinoiser en silence et que parler est chinoiser. (Q, p. 89)

Si tout acte de langage s'entreprind à partir d'une nomination qui fait trou, on doit admettre que le langage est toujours à mettre au compte

¹ - Jusqu'à donner un nom propre au silence: "Nous avons donné un nom au silence que nous nous sommes juré de garder au sujet du mystère des gours. C'est : Nabuchodonosor 466 (...). Je ne dis rien. (...) Nabuchodonosor 466! Au fond, Nabuchodonosor 466 a le sens de "ne rien donner" (Q, p. 75, 88).

² - R. Ducharme, Ha! Ha!, Paris, Gallimard, 1982.

du semblant, puisqu'il tend à produire du sens là où le sens vient à manquer. Mais le langage est un semblant constamment rompu par de la vérité en souffrance de langue ou par du désir en excès de toutes les langues. Le lien social se noue au lieu même du semblant. Il retourne ainsi le point d'horreur en point de croyance, enveloppant d'imaginaire — discours, systèmes de représentations — les écarts, lapsus et silences des corps de langue qui s'y rassemblent.

Le roman intervient directement dans ce registre, puisqu'il produit délibérément de l'illusion, des représentations (du discours). Mais c'est pour y jouer une fracture, dans le but d'y reporter le manquement de la langue qui le fonde. L'écriture du roman, sa fiction, a pour fonction de traiter la langue et la lettre qui à la fois la tissent et la sectionnent, de manière à lui faire "rendre" sa vérité dans la *forme* du savoir. C'est ce qui fait de l'écriture, pour reprendre le mot d'André Beaudet, une "imposture"¹, mais une imposture souveraine en ce qu'elle œuvre avec la matière même du lien dans le but de produire, tout en liant, un délié, voire un délit².

La logique du roman ducharmien est ici à reprendre en fonction de ce travail du littéral en tant qu'il fait bord ou *littoral* au trou du savoir. En tant qu'il est le tracé d'une limite au savoir dont il est la matière. Rappelons que le littoral est une frontière "réelle", une frontière qui ne sépare pas deux espaces homogènes, mais qui juxtapose deux espaces

¹ - Littérature l'imposture.

² - *Delictum* participe passé de *delinquere* : "manquer". Écrire c'est lier pour rendre le manquement du lien.

radicalement hétérogènes de façon telle que c'est l'un qui fait frontière à l'autre¹. La fiction fonde sa logique de ~~façon~~ de la lettre un contour, une forme, la forme de ce qui justement s'en exclut, à savoir un sujet nommant ou narrant.

Ducharme, on l'a vu, place les noms-de-la-mère — qui sont aussi les noms de l'amer — là où la langue requiert un temps de nomination. Ce faisant, il redouble le semblant du lien en ne cessant de ramener ce qui ne peut se dire, dans l'ordre du discours. Le discours du roman se prend alors à son imaginaire et ne cesse d'inoculer du Nom-d'Auteur et du lecteur là où une rupture devrait faire appel. L'autre (le lecteur) n'intervient alors qu'à titre de figurant, c'est-à-dire d'"appelé" auquel la langue tente de donner consistance. L'autre nommément interpellé, sommé de consister dans la lettre du roman, devient un "quelqu'un" et même un "quelque chose", une présence qui fait causer mais qui donne à la causerie la résonance de tout ce qui se superpose à un vide, à savoir une résonance creuse:

Si je voulais continuer ainsi pendant des centaines de pages, je ne me gênerais pas (...) Des phrases ce n'est rien. Des mots, c'est à peine si cela se voit. (...) Chateaugué: voilà quelque chose. Quelque chose... c'est quoi? (...) Chateaugué est une action sur moi. Chateaugué n'est pas un mot mais une action. (...) Quelque chose! Causerie! Creuserie! Causerie vient de *caux* et creuserie vient de *creux*. (...) Dehors, je suis dans le

¹ - "La lettre n'est-elle pas... littorale plus proprement, soit figurant qu'un domaine tout entier fait pour l'autre frontière, de ce qu'ils sont étrangers, jusqu'à n'être pas réciproques" (J. Lacan, op.cit., p. 5).

vide. Et le vide prend, saisit, aspire. Dans les yeux de Chateaugué, c'est pire que dehors. (...) les essences du néant et des ténèbres y sont concentrées. (...) le vide force, me force (...). Le sculpteur (...) est l'image parfaite de l'homme qui fait sortir l'âme qu'il veut du vide courant (...), de la nuit puissante qu'est la vie. Creuserie! Causerie! Conférence! Circonférence! Cercle vicieux! Cercle viciant! (NV, p. 80-83)

Le littoral ducharmien n'est pas le trait laissé par le retrait de l'objet (Mère ou mer), mais bien plutôt la ligne d'avalement par le trait — le trajet, le parcours — l'avalement du trait lui-même. Tracer le littoral, le suivre, c'est l'effacer. Tout le projet qui traverse L'Océantume semble venir représenter ou figurer cette tentative d'avalement qui consiste à réduire l'autre — les autres — à néant¹. Mais cette annihilation suppose l'être de l'Autre et tend à le faire consister pour le dissoudre. La causerie est la matière du néant, la chose vide de l'Autre, et si elle tourne en cercle vicieux, c'est qu'elle ignore que l'Autre n'est ni de l'ordre de l'être, ni de l'ordre du non-être, mais qu'il est un avoir lieu: le temps d'une différence qui fait de la lettre le littoral.

Un littoral n'est donc pas la séparation entre deux choses de même nature mais l'hétérogénéité faite séparation. Pourtant, dans l'imaginaire ducharmien, le littoral se fait jonction, ralliement, suture et

¹ - "Nous entraînerons lacs et fleuves, un peu comme la goutte de pluie, dans sa glissade sur la vitre, grossit en agglutinant les autres. Notre crue sera leur deuxième déluge. Abandonnant feux et lieux, les survivants se grouperont en une masse compacte que nous pousserons au plus haut sommet (...). Ils ne pourront plus alors que s'entremanger" (Q, p.50); "Nous marcherons sur le bord de l'océan, vers le sud. Nous suivrons le littoral jusqu'à ce qu'il n'en reste plus" (Q, p. 55).

recouvrement. Il est une sorte de retournement du monde sur lui-même. Comme si parcourir le littoral revenait à suivre la couture d'un gant jusqu'à lui faire absorber sa propre matière, jusqu'à ce que l'extérieur se retrouve à l'intérieur et vice versa. Un tel retournement exige la complète réversibilité des matières qui se jouxtent, leur complète réciprocité. Si bien que longer le littoral revient à déclencher un immense raz de marée, un engloutissement tellement radical qu'il finit par renverser l'absorbant en absorbé et l'absorbé en absorbant. Le littoral ducharmien participe d'une véritable fantasmagorie de la fusion:

Nous nous répandrons sur tout l'azur, comme le vent et la lumière du soleil. Nous nous mêlerons au monde comme une goutte d'encre à l'eau d'un verre(...). Nous nous diluerons en lui jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de nous que lui. Nous nous laisserons absorber par la création tellement qu'à la fin ce sera nous qui aurons absorbé. (...)Un jour, (...) nous couvrirons tout. Ils fuiront devant nous noyés jusqu'aux cuisses. Leurs oh et leurs ah épouvantables finiront en glou glou sous notre poussée continentale. (O p. 48-50)

Pas étonnant qu'une telle logique de l'avalement de la mer — avalement de tout par la mer et avalement de la mer par "nous" — débouche sur un envahissement irrépressible de l'amer. La "goutte d'encre dans l'eau d'un verre" est aussi la lettre advenant à la place de la mère, la lettre de la mère, celle qui la nomme et finit par l'englober jusqu'à la faire tenir dans le semblant de l'être. L'avalement ne peut s'effectuer qu'au prix d'une assimilation, d'une identification déjà

accomplie qui consiste à "prendre" l'Autre pour ce qu'il n'est pas, à le ramener au négatif de l'être, au "chu" d'où la violence s'institue. D'où le "nous" de l'avalement ducharmien toujours clivé en "je" (impur) et en "tu"(pur(e)), et par lequel l'Autre est immanquablement rappelé dans sa double version incestueuse comme futur attendu et passé perdu. Utopie qui tourne l'abject au sublime et dont l'"océantume" ne cesse de rappeler la teneur littérale.

Océantume est le signifiant littéral qui permet de reconnaître la place du littoral ducharmien. Le jeu de mot oblige à prendre le nom dans sa matière linguistique et à le triturer jusqu'à ce qu'il rende la vérité de son impasse. L'*océan tu me, la mère tue me* n'en finissent pas de cracher dans la lettre ce qui justement y est interdit. Le roman se met alors à multiplier les effets littéraux jusqu'à reproduire du littéral là où la lettre s'interrompt.

Dans une telle décomposition-recomposition de la lettre se lit toujours la rature du Nom par une re-nommée, le détournement de la Loi dans le pouvoir absolu et, finalement, l'acte de foi en "la supériorité de ce qui est sur ce qui n'est pas" (Q, p.92). Problématique qui ramène constamment le théorème de l'être du non-être et qui consiste, à partir d'une identification inaccomplie, à s'identifier au ratage lui-même, à produire du "raté" et à jouir de ses propres ratées dans l'impératif d'une langue qui vomit des morceaux de langue en trop. La jouissance est alors ramenée au pensable en termes de plénitude indéfiniment perdue qu'il faut retrouver au prix de la jouissance elle-même. Paradoxe qui fait de

l'avalement un jour renversé en horreur, livré à la croyance en l'autonomination¹.

Avaler l'Autre, le noyer, indique la volonté d'échapper à l'empire du sens en y supposant un "au-delà", une sortie comme fusion, présence, immédiateté. L'avalement sature la langue qui se met à vomir du "vide". Le littoral devient cette lisière du "for intérieur", véritable tracé d'un vomissement dont toute l'écriture est envahie². Le littoral se fait écriture "vomitive" qui ne cesse de ramener la mère dans le littéral de l'amer³.

1- "(...) les dévôts de l'abject n'arrêtent pas de chercher, dans ce qui fait du "for intérieur" de l'autre, le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject du corps maternel. Car dans le ratage d'identification avec la mère comme avec le père, qu'est-ce qui leur reste pour se maintenir dans l'Autre? Sinon d'incorporer une mère dévorante, faute d'avoir pu l'introjecter (...) Mise en scène d'un avortement, d'un auto-accouchement toujours raté et à recommencer sans cesse" (Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 66).

2- "Maman a tellement vomi dans sa chambre que l'odeur y est trop forte pour qu'elle puisse se rendormir. (...) Sa chemise de nuit était gluante de glaire (...). Elle a rendu sur moi tout ce qui lui restait d'immondices et d'entrailles (...)" (Q, p. 21-22); "Asie Azothé, rose parlante, je te vomis de ma vie, de toute la force de ce vide immense que tu laisse immensément vide" (Q, p. 53); "C'est à celui qui vomira le premier: en guise de récompense il pourra vomir sur les autres" (HE, p. 273); "Je pourrais continuer ainsi pendant deux sang pages. N'est-ce pas assez pour vomir, pour roter, pour éprouver des malaises?" (NY, p. 126); "J'avais peur que ça tourne en vraie maladie, comme aux premiers temps de la mort de Man Falardeau (...). Après le cœur m'a levé et j'ai vomi, à moitié sur elle [Fériede] je crois, comme un chaos. Puis ça a été son tour" (E, p. 120-121); "Je n'ai rien à dire. Tout ce qui me vient, je le vomis à mesure. Tout ce qui me vient se vomit à mesure" (NY, p. 247).

3- Logique même du Nom-d'Auteur en tant qu'il vient en toutes lettres prendre la place de ce qui a chuté: "(...) il y a du corps perdu, tout ou partie, et de la parole vide ou évidée, dans ce qui touche à l'autorité, à l'auteur (...). Du reste l'*autoriser*, en grec, c'est non seulement accroître mais aussi accroître en paroles, enfler, exalter, glorifier, c'est-à-dire au fond, apprivoiser un certain vide dans la parole, un vide qui tient lieu de cette parcelle perdue du corps qui fait l'objet du désir. Ce vide (...) résonne — se donne "raison" — dans la croyance qu'il y a du corps réel dans ce vide, dans ce trou" (D. Sibony, *Le Groupe inconscient*, p. 17). Là s'entend la parole de tous les narrateurs: "Le vide force, me force; la force du vide me pousse à la violence, à la révolte."; "Moi, je me bats contre le vide, contre cela même que j'ai vidé pour ne plus avoir à me battre pour rien" (NY, p. 82, 43).

Dans le récit, ce qui transfigure le littoral rêvé en frange de puanteur insoutenable, c'est la présence maternelle (Ina, Faire Faire) qui, en tant que présence, ne peut exister que sous la forme de l'égoût. Logique d'une rédemption non pas impossible mais ajournée. À vomir le littéral, il finit par vous revenir comme un raz de marée d'ordures. L'idéal de puissance s'effondre et se retourne en l'impératif d'un pur être-là, dans le constat d'un auto-accouchement, d'une auto-nomination depuis toujours empêchés.

(...) je suis frappée comme par une révélation par la présence à nos côtés de Faire Faire et Ina. (...) L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que jamais je n'en ai connu (...). Adieu salut! adieu rédemption! (...) Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt. — Nous y sommes. Soyons-y!
(O p. 190)

Le nom de la mère (Ina) qui travaille le texte de part en part ¹ déplace la cause du désir vers un but totalitaire qui consiste à ramener l'Autre au Même². C'est la méconnaissance de la quête, sa dénégaration, qui conduit le désir — désir du littoral — à se refermer sur soi. Rejeter la mère dans l'abjection ne fait que renverser sans le résoudre le désir de

¹ - Voir André Gervais, "Morceaux de littoral détruit", loc. cit.

² - Ombre du maternel qui plane aussi sur le nom de la narratrice comme une odeur d'lode indélébile, indétachable.

l'atteindre. Le "nous", renommé Cherchell (cherche elle), dit clairement que le "graal" de cette volonté de puissance absolue est encore et toujours la mère¹. La littéralité du Nom chez Ducharme, place le roman dans le registre imaginaire, dans un temps qui fait exister la mère.

Si l'on repose la question de savoir "ce qui du langage appelle le littoral au littéral" (Lacan), on doit reconnaître que c'est ce qui, dans la fonction de l'écrit, ferait de la lettre et de l'écrit une coupure occasionnant une différence radicale. Que le littoral vienne au littéral, c'est-à-dire que l'écrit fasse bord à ce qu'il ne peut écrire, et c'est l'effet de ravinement qui s'inscrit comme rupture du semblant, entrée dans la fictionnalisation. L'écriture de Ducharme s'épand et se dilate dans la mesure où elle suppose, comme les personnages de L'Océantume, un littoral ininterrompu², dans la mesure où elle se constitue elle-même comme interruption

1- Le "nous y sommes. Soyons-y!" annonce bien, par ailleurs, le ton des deux derniers romans (HF et E) qui, tout en conservant le même imaginaire de la langue, installent les protagonistes du côté du désespoir. Désespoir qui ne détruit en rien les fondements de l'espoir (d'une rédemption par la violence et l'avallement totalitaire), mais les déporte simplement plus loin, dans un au-delà impossible et inaccessible qu'il ne sert à rien d'espérer. Désespoir qui n'est qu'une démission dont l'ennui envahissant — la "guété doll" (E, p. 77), "le fun c'est platte" (HF) — indique la soumission au temps de l'amer, de la mère authentique et inaccessible. C'est ce que la langue, elle, ne cesse d'affirmer dans sa fixation maternelle. Si "ça ne vaut plus la peine" c'est qu'on y est déjà: "Je me suis demandé comment je me sentirais si ce n'était pas moi qui avais fait ce trottoir, ce vent, ce journal, ces passants, et je me suis répondu que je ne sentirais pas grand-chose, et que ça ne vaudrait pas la peine que je me sois créé moi-même" (E, p. 77).

2- "Vous voulez savoir si un littoral est interrompu ou non... Je vais vous le dire (...) Tout est relatif. (...) pour un être qui est assez grand, qui a les jambes assez longues, aucune rime n'est assez large ou assez haute pour briser l'uniformité de quoi que ce soit! (...) Pour des géants de notre acabit, aucun estuaire, aucun delta, aucun golfe n'est assez profond pour que nous ne puissions le traverser à gué!" (Q, p. 63); "Étant donné que l'océan Atlantique s'étend d'une façon ininterrompue (...); par conséquent, nous devrions pouvoir suivre celui-ci sans difficultés, sans rencontrer de solution de continuité (...)" (Q, p. 61).

de la lettre. N'est-ce pas aussi ce qui s'entend dans l'étrange préface au Nez qui voque où le pronom démonstratif de l'innommé est dérisoirement suspendu en une autoréférence qui renvoie la langue à elle-même et la clôt sur une simple différentialité interne?

Quel est celui de ces deux pronoms démonstratifs qui est le meilleur: cela, ça? Si c'est ça ce n'est pas cela et si c'est cela ce n'est pas ça. (NV, p. 8)

L'ininterruption de la lettre, cette façon de lui donner la primauté dans l'effet de sens apparaît ici comme le facteur d'une récitation bloquée, d'une énonciation en "surplace" qui s'offre justement, comme "solution de continuité". La nomination vient alors signaler son impasse dans tous les effets secondaires de découpages et de recollements: mot valise et logique débridée qui se déploient par l'absurde et qui consistent à s'approprier l'insu en provoquant un court-circuit à la place où devrait s'insuffler du hors-savoir¹.

Le découpage et le recollement de la lettre sont alors à l'œuvre dans l'impératif "forcé" qui se donne l'apparence de la maîtrise — maîtrise du sens — par appropriation du non sens. Le rejet et la déchéance — du sujet en mort-né, du sens en non sens, de la puissance en impuissance — se ressaisissent dans la dénégation implicite qui fait forte la langue de jouer l'incontrôlable qui la fonde. On reconnaît ici la

¹ - Pratique chère aux narrateurs qui affichent tous et de façon répétée un non savoir, se réappropriant ainsi ce qui a lieu aux limites du savoir. Façon comme une autre de noyer le littoral: (NV, p. 43-45, 84). Il va sans dire que le non-sens ducharmien a fonction humoristique et est toujours *significatif* de la douleur et de l'angoisse dans lesquelles l'impensable plonge les narrateurs. Humour dont il sera question un peu plus loin.

fonction du "nous y sommes, soyons-y!" de L'Océantume qui trouve son écho un peu partout dans les autres romans sous la forme de l'autoritarisme déjà souligné. La théorie d'un tel impératif à l'envers semble trouver son expression, dans Les Enfantsômes, dans la reprise développée du constat du monde énoncé par les mère et les sœurs¹;

Mais puisque c'est ça qui est ça, comme disait ma sœur, envoyons! Hardi petit gars! La langue sortie, les dents jaunies, fonçons, et ne laissons nos estomacs rien perdre de ce que ces armes dérisoires pourront soumettre. (...) Mettons qu'il y a des êtres (...) dont le programme génétique est de s'avilir, d'en souffrir, puis de tomber malade et mourir. Qu'est-ce que vous pourriez leur dire, ne serait-ce qu'au nom de l'Écologie, sinon: « Avilissez-vous, souffrez-en, puis devenez malades et mourez ». (E, p. 16,17) ²

L'impératif de l'amer est entièrement compris dans la question centrale qui travaille L'Océantume et traverse implicitement les autres romans: "un littoral est-il interrompu ou ininterrompu ? Pue-t-il?" D'ailleurs, cette formulation révèle on ne peut plus explicitement que si le littoral pue c'est de se faire débris du littéral. L'interrogation concernant le littoral est en effet centrée sur la continuité (ou non) de son tracé, autant dire sur le fantasme d'un englobement total du globe — puisque le

1- "C'est comme ça, disait ma mère à ma sœur, quand ma sœur en avait assez d'être écœurée" (NY, p. 160).

2- Relire aussi les propos de Mille Milles: "Pourquoi m'obstiner à appeler déchéance cela dont à grands cris mon âme réclame sa délivrance (...). Pour mon âme, déchéance ne veut pas dire déchéance mais rédemption. (...) Vive la déchéance! puisque mon âme d'avance en fait sa joie" (NY, p. 178).

mot s'y trouve pris au sens littéral — et, par conséquent, de la mer. Ce n'est qu'à supposer l'effacement ou l'immersion du littoral que le projet — de son parcours et de l'écrit — trouve sa "solution de continuité".

À détruire le littoral (si cela est pensable) on s'expose à la crue irrépressible de la mer et à l'homogénéité liquide du globe. Ce travail d'immersion, on l'a souligné, est en acte dans la langue ducharmienne qui fonctionne en s'identifiant à la béance de la mer/mère. Identification qui s'empare de la béance par une crue du littéral, une inflation de la lettre qui tend à recouvrir définitivement la cassure, le ravinement, la rupture. La fracture littorale déniée ne peut revenir que sous la forme de la fraction, de la fragmentation, du déchet recraché par la matière immergeante¹. Tout le roman ducharmien s'écrit en déniait la condition littorale de la lettre, ce qui a pour effet de la faire advenir à la place de la mer, charroyant les débris de ce qui a été submergé.

"Incorporer la mère dévorante" (Kristeva) dans la langue et la lettre qui la nomment aboutit logiquement à la puanteur du littoral. Puanteur qui est le temps d'osmose et d'arrêt où jouir et naître cherchent à se reprendre par une auto-nomination, un auto-accouchement, dont l'avortement constitue la scène fondamentale. La mère ducharmienne, prise dans la langue, est retournée comme un gant pour n'offrir que son versant informe, son intérieur à vif "grazévisqueux" (HF).

¹ - À l'instar de ce minahouet onirique: déchet auquel lode se compare, qui, craché par la mer, est menacé d'être repris par elle, cette mer déjà contaminée par les débris qui la hantent: "tu es plus sale qu'un égout!" (O, p., 148). André Gervais, *loc.cit.*, a d'ailleurs souligné la teneur littérale de cet objet. "Ce minahouet est un déchet (litter) que le texte, littéralement, abandonne ici, sur cette page. (...) minahouet, débris d'un nom qui l'imbibe" p. 287.

Les romans sont parsemés de ces scènes d'horreur qui fonctionnent comme les fantasmes de la langue elle-même en tant qu'elle adhère à ce qu'elle croit avoir perdu: au semblant qui la dit "maternelle".

Quand Man Falardeau est morte, ça a été trop (...) On est restés petits (...). Assez petits (...) pour rentrer dans son ventre, ouvert jusqu'au cou, comme une truie qu'on débite. On est sortis tous gluants d'un ventre exaspérés, on est nés pour avoir que ce qu'on ne veut pas (...) (E, p. 10)

Ma mise à vie s'est effectuée (...) à hâter une gestation difficile, douloureuse, impossible. (...) [Ina] attrape par un pied le fœtus agité, l'arrache d'un coup de son ventre, l'emballe dans un drap et le laisse là. Je suis née; j'ai les membres brisés. (Q, p. 33, 35)

Les romans se composent comme la dilatation, le gonflement de cette naissance avortée, ratée. Véritable récitation d'un temps qui ne peut commencer, qui ne cesse de chercher son commencement. Temps mort qui pose l'éternité dans la saturation délibérée du verbe, dans l'enflure qui fait texte et ne s'interrompt qu'à se boucler sur lui-même, dans l'immersion totale de l'amer¹. Tous les romans s'achèvent sur la collusion des corps et de la langue, c'est-à-dire dans l'horreur. L'interruption du flot n'est possible que par l'adhésion affirmée du dit au temps du dire,

1 - "Pour nos corps, ça a fini là, ils se sont figés net, toutes glandes en panne. Sur nos mains et visage le temps passe sans laisser de traces (...). On est restés petits comme on était quand on s'est vu debout dans le sang de Man Falardeau" (E, p. 10); "L'éternité est une sorte d'heure qui n'en finit pas. Je refuse de mourir. Si je me cramponne à ce morceau de temps pendant lequel je croyais à Constance Exangue et à Christian, je ne serai jamais vieille que d'une heure et ne mourrai pas. Il faut s'arrêter là dans le temps où l'on a souhaité que les choses stoppent. (...) Nier l'évidence" (AA, p. 333-334).

par l'identification accomplie du narrateur à la mort, au corps mort que la langue n'a cessé de produire. Mort suspendue à la langue qui fait du narrateur littéralement un suicidé. La condition d'interruption se trouve dans l'ininterruption que produit l'affirmation finale qui consiste à "céder à soi" pour revenir au Même¹. En se produisant comme suicidé — sui cedere —, le texte trouve sa fin dans la réitération de ce qui l'a soutenu depuis la première phrase. Il commence déjà mort; il finit en affirmant sa mort. Fin qui était déjà au commencement.

On assiste là à la négation du temps aquinien, à la dénégation du temps romanesque. Si pour Aquin "le commencement n'est, le commencement qu'à la fin", selon l'expression de Shiller qui vient énoncer le clivage du temps comme transmission de temps, pour Ducharme, la fin est de tout temps au commencement, puisque le continuum du littéral a pour condition une interruption originaire qui ne fera plus que produire du temps cumulatif. L'accumulation du temps mort serait alors la réponse nihiliste à l'horreur de la néantisation.

¹ - "Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé (...) parce qu'on a peur d'attraper du mal dehors et qu'on sait qu'on en peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même" (HF, p. 283). Le suicide du narrateur est toujours porté à la limite du texte dans l'identification qui a lieu depuis le début entre le narrateur et ses semblables (sœur, Auteur, mer/mère). Suicide en suspens, inaccompli dans l'histoire, toujours déjà réalisé dans la langue: "L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique" (NY, p. 275); "Gloria est enterrée mardi. (...) Je leur ai raconté que Gloria s'était d'elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Il m'en crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes" (AA, p. 579); "Vincent Falardeau écrivait ses Mémoires tartelus dans son grenier (...) Quand il a mis le point final à ses Mémoires, il avait rendu compte de dix-huit des vingt-six années qu'ils devaient couvrir. (R.D)" (E, p. 285). La Fille de Christophe Colomb s'achève dans l'apocalypse d'une osmose (entre Manne-terre et Manne-eau). Fin des temps dans la fin des rimes, fin du littoral dans le littéral.

Le blocage du temps est clairement élaboré par L'Hiver de force. Dans ce roman, le mal ouvre et ferme la narrativisation. Il s'agit d'un mal étrange, inscrit d'emblée dans la langue et que l'expression "dire du mal" donne d'entrée de jeu comme l'espace même de la narration. Statut d'un dire par ailleurs ambigü, puisqu'il se donne comme une sorte de plaisir, contre plaisir. "Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal" (HF, p. 13).

Voilà donc la première phrase du roman, dans laquelle la dénégation pointe depuis l'écart d'une parenthèse, et où l'on reconnaît le parti pris des personnages ducharmiens, qui choisissent précisément d'être ce qu'ils n'aiment pas. Dire du mal de tout, c'est rester suspendu à la question de l'identité en se déplaçant sans fin dans la langue, quitte à ne trouver son identification que dans les rejets qu'elle opère.

(...) nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires, médiocres, malsains et malpropres: l'anathème (...). Car nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons (...) dont le plus apparent est justement notre haine pour tout ce qui veut nous faire vouloir comme des dépossédés. (HF, p. 14)

Le mal désigne finalement le rien dont l'équivalence est posée à la dernière phrase du roman où il est dit qu'"attrapper du mal" ou "attrapper rien du tout" revient au même. Attrapper du mal revient à attrapper du rien, puisque l'instance du dire n'advient qu'à rejeter systématiquement tout discours et que la seule appropriation consentie est celle du

rien qui est le mal dont souffre le sujet ("notre bag, man, c'est un bag vide"). Ce dire du mal — ou dire du rien — n'est qu'une façon d'agir le vide dans la lettre, pour ne pas être agi par lui. Tout le texte est alors à reprendre depuis les premiers mots qui signent la catégorie du semblant: "Comme malgré nous..." Cette mimétique du rejet répond au sentiment violent d'être soi-même l'objet du rejet — dans la relation amoureuse figurée ici par l'inaccessible Catherine-Reine des Tounes.

La fin du roman reconduit à l'ouverture. Le vide, dont les Ferron ont fait une catégorie de leur existence, donne, par la configuration qu'il prend dans ce roman, la logique de tous les autres. Ainsi, "passer son temps à dire du mal" est bien ce que font tous les narrateurs au point où leur temps se coince dans ce dire, dans ce mal qui se dit et où aucun temps ne passe sauf à s'éclipser, à être toujours déjà passé. Passer son temps comme passer son tour. Si "tout revient au même", si le 21 juin est le début de l'hiver, c'est que le temps est bloqué, arrêté quelque part, retenu de force parce qu'on le sait perdu.

Mais l'immobilité qui consiste à remplir le vide, à le renverser en trop plein dégradé ou en mal, appartient à l'univers du semblant, à la logique du "comme" où le simulacre se fait souverain. Dire du mal se fait "comme malgré nous". Ce qu'il faut entendre là, c'est une voix narratrice qui avoue la supercherie de son aliénation et la contradiction de son être dénié. Tous les romans de Ducharme n'ont-ils pas cette prétention de s'écrire comme malgré eux?

De même, on peut dire que le dernier roman paru donne toute sa portée signifiante à l'ensemble de l'oeuvre. L'"enfantôme" est bien le

symptôme du temps arrêté quelque part dans l'enfance, venant hanter la voix absorbée par ses mémoires, et où, par un étrange effet de dilatation et de remplissage du texte, la référence chronologique — toujours affirmée — devient absolument insaisissable. Le temps des mémoires est un temps en "sur place", cumulatif, qui saisit la langue et l'étend dans tous les sens. Jusqu'à la prise en charge ultime par R.D. qui signe en quelque sorte l'arrêt de mort de la narration.

Ainsi, le littoral noyé laisse toute la place à l'amer, à l'ennui comme alternative à la mort. Fausse alternative que celle de "niaiser ou mourir" (AA, p. 129), puisque niaiser c'est perdre son temps, se perdre *dans le temps* et y rester. C'est déjà se prendre pour la mort du temps et faire le mort. Peut-être est-il important de souligner en cela le nihilisme du roman ducharmien.

Le rapport de Ducharme au nihilisme a déjà été soulevé, mais dans une réflexion qui ne me semble pas rejoindre la logique du roman¹. Disons tout de suite que l'art et l'écriture œuvrent toujours dans le négatif, c'est d'ailleurs ce qui les distingue de l'ensemble des discours ambiants. Il y a donc quelque part en eux, en permanence, une tentation nihiliste quelle qu'elle soit. D'autre part, le nihilisme est quelque chose de foisonnant, de polymorphe, et il est très difficile de le résumer en un seul aspect. Il s'agirait plutôt ici de pointer ce qui, dans l'écriture ducharmienne, est nihiliste et ce, à condition de définir le nihilisme auquel on entend recourir. Tout ce qui peut s'enregistrer du nihilisme

¹ - Renée Leduc-Park, Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.

contemporain reste attaché à l'analyse de Nietzsche. Analyse complexe, ambiguë et lourde de conséquences, qui pose le problème du vide et de la mort sur le versant d'une généalogie de la morale visant à faire subir aux croyances et aux valeurs l'épreuve de la vérité¹.

Etre nihiliste se définira donc rapidement ici comme la tendance à ramener la question du vide et du manque sur la balance des valeurs ou encore, dans les oppositions métaphysiques de la présence et de l'absence, de l'être et du non-être, etc. Partant, le nihilisme intervient dans le roman chaque fois que se manifeste l'impossibilité de sortir du temps des causalités et des oppositions réciproques, c'est-à-dire chaque fois que la langue se prend au différentiel continu du linguistique, chaque fois que l'acte réel de la négation est méconnu au profit d'une positivité inversée. En fait, l'enjeu principal du nihilisme se trouve dans le système des représentations, autant dire des discours, à l'endroit précis — et illocalisable — où fait incise l'énigme du sens et du non-sens. Ducharme est nihiliste chaque fois qu'à la place de l'incise, il insère de la langue, même si cette langue entre en délire de se mesurer à l'énigme de la nomination hors sens.

Il n'existe pas, dit Houdebine, de véritable antonyme au nihilisme. Ainsi, le fonctionnement de la langue en dit long sur le nihilisme, au point d'en faire une sorte d'antinomie toute contenue dans le mot, antinomie

¹ - Comme le signale Jean-Louis Houdebine qui montre que la "volonté de puissance" est au cœur d'une problématique des valeurs qui n'a cessé de situer le débat dans l'ordre sociologico-idéologique. Le nihilisme, par quelque bout qu'on le prenne, remplace inmanquablement la problématique du néant dans le registre des valeurs ("Brèves remarques sur Nietzsche et le nihilisme", *Art Press*, no 110, janvier 87, p. 16-18).

qu'est cette " positivité inversée " proposée plus haut. Toutefois, la confrontation des romans d'Aquin et de Ducharme amène à suggérer le terme de néantisation — à l'œuvre chez Aquin — comme véritable antonyme au nihilisme, puisque la fictionnalisation qui lui donne forme montre à quel point il s'agit là d'un hors-temps *dans* le temps ou d'un hors-sens *dans* le sens.

Le nihilisme a directement à voir avec le temps, c'est-à-dire avec une certaine façon d'habiter et de travailler la langue. Il a aussi directement à voir avec une certaine croyance en l'authenticité, et en l'énoncé d'une vérité, puisqu'il consiste à s'y opposer en prônant l'absence de toute vérité et de toute loi. S'opposer à l'authenticité c'est, quelque part, continuer de la supposer — ne serait-ce qu'en tant que concept, c'est-à-dire lieu d'existence imaginaire, valeur. Le nihilisme, pourrait-on dire, est ce qui ramène le néant, sa vérité, dans l'ordre du savoir sous la forme de l'arbitraire et du non sens. Dans cette optique, il apparaît que le roman comme genre ne cesse de questionner cette position et d'y répondre par quelque chose qui est de l'ordre d'une vérité hors savoir. La fictionnalisation, en intériorisant le coup de ciseau de la lecture, en recomposant l'imaginaire du lien pour y aménager la zébrure d'une nomination, fait advenir un temps qui est, en tant que tel, vérité.

Il ressort de cette logique que la topologie du roman ducharmien laisse irrésolu le problème du nihilisme, puisqu'elle paralyse la lecture dans une pratique "édificatrice" qui annule l'interprétation en s'offrant comme exemple. La part nihiliste est d'ailleurs le terrain que choisit l'humour. Mais le renversement de l'édification du roman en

enseignement du rien, en exemplarité de l'ennui, du vide, de la niaiserie, même si elle rejette le critère d'authenticité des valeurs, restaure ce même critère dans le ridicule et la dérision, et laisse inentamé l'interdit d'une interprétation coupante.

Toutefois, et c'est là le travail d'une topologie de la suture, le nihilisme du roman est, chez Ducharme, mis au carré dans la mesure où il le produit non seulement comme refus de l'existence d'une vérité, mais comme *forme* du refus de la vérité. En d'autres termes, dans son insistance à dé-fictionnaliser le procès narratif, c'est un savoir en trop sur la néantisation qu'il ne cesse de produire au lieu de la vérité.

L'amer est l'effet du littoral submergé par la crue inflationnaire du littéral, là où l'écriture se fait solipsisme — solus ipse, solitude du même, du moi-même¹. Le roman ducharmien produit le nihilisme au champ de la vérité du roman qui est le champ de la lecture. C'est en cela qu'il met le symptôme dans l'écrit, c'est-à-dire qu'il réussit la formalisation du ratage sur lequel l'imaginaire du lien social s'aveugle². Le réel de la fracture littorale qu'est la lecture passe au littéral d'une écriture en arrêt de mort. Ducharme fait du roman la métaphore du lien en en portant la logique au

1- "Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit commande à toute la création" (AA, p. 75); "Je me suis érigée en république autocratique. Je ne reconnais à personne le droit de me faire la loi, de me tancer, de m'assigner à un pays et de m'interdire les autres. Je suis celle par laquelle aucun grand vizir n'échappera à la défenestration (Q, p. 91); "(...) et puis ne quittez pas vos pères et mères, mettez-les dehors, dehors les maîtres creux et leurs maîtresses creusées, dehors les autorités fourbes et floues, dehors femmes, femmilles, sociétés qui se laissent à qui miammiam fourber, flouer, fourrer, chassez-les tous et prenez la place, toute la place, la place de l'amour, si salopée" (E, p. 256).

2- Autre définition du symptôme : "une écriture trop réussie du symbolique" (Daniel Sibony, Le Féminin et la séduction, Paris, Livre de Poche, 1987, p. 14).

second degré, dans une topologie qui en révèle la forme. D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que l'impasse d'un tel registre apocalyptique est aussi l'objet du rire, celui du narrateur mais aussi celui, réel, du lecteur — l'autre de l'interpellation. La dérision est ce moment particulier qui suspend son équilibre là où l'amer nous fait "marrer".

Rire du roman

Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi? Voilà la question. La joie est une. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.¹

Il faut rire! Le rire est le contraire de l'amour, de la foi et de l'espoir. Comme tu es sérieux, océan ! (O, p. 160)

Avec Ducharme le roman se construit comme objet du rire: objet dont on rit — l'auteur le tourne en dérision — mais aussi objet par lequel et hors duquel se produit du rire. La question est donc là, en suspens, de savoir qui rit dans le roman, du roman, avec le roman. Il n'y a qu'à parcourir les titres de Ducharme pour voir la place qu'ils prétendent occuper dans l'ensemble des romans. L'affichage du jeu de langue au premier plan signale, à livre fermé, l'appel formel du rire. Il s'agit d'indiquer d'emblée, dans l'avant-lecture, l'humour en train de court-circuiter le sens. Le lecteur est prévenu: ceci n'est pas un roman... comme

¹ - Charles Baudelaire, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, p. 984.

les autres. Ceci est *d'abord* un bon mot. L'humour est uniquement dans la lettre qui a déjà pris de vitesse le sens en cours de constitution.

Le comique qui s'affiche est particulier, rapide, littéral. Il n'a nul besoin de l'anecdote, du contexte, de l'image. Il s'écrit en toutes lettres. Le rire appelé est déjà dans la langue. Toute la logique du roman ducharmien, l'effet topologique du désir de suture, se justifie — souvent impérativement — dans l'"objet-rire". Le lecteur est prié de s'en tenir à cette règle, sinon il sera sommé de "s'en aller". Le roman sera donc "risible", au double sens de comique et de ridicule. Chez Ducharme, le rire occupe une double place, puisqu'il est narrativisé et littéralement porté au dehors.

Le rire est double, dit Baudelaire, il est même contradictoire. Si le rire rejoue à sa façon, dans son spasme — sa "convulsion" —, l'arrachement du sujet à lui-même (au Même), attestant ainsi d'une irruption de l'Autre soudainement rappelé à la saccade de son apparition-disparition¹, l'humour de Ducharme exige d'être pris en compte par l'analyse de la nomination au travail dans ses romans.

Outre Baudelaire, Bergson reste un de ceux ² qui ont contribué de manière substantielle à l'élaboration d'une théorie du rire et à l'analyse formelle de l'humour:

¹ - C'est ce que Baudelaire affirme et plus près de nous, Freud et Sibony (voir note suivante).

² - Les autres étant S. Freud, Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Paris, Gallimard, "Idées", 1971, puis, récemment, Daniel Sibony, "Le Rire", L'Infini, no 10, Printemps 1985, p. 88-107.

Ce qu'il y a de risible (...) c'est une certaine raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. (...) Un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est inconscient.¹

Ce qui fait rire, c'est l'irruption de quelque chose qui échappe brusquement aux domaines de la maîtrise et de l'attendu. Une telle irruption ou échappée suppose un aménagement où elle puisse avoir lieu, soit: un certain ordonnancement, un certain semblant de maîtrise duquel va surgir l'acte manqué, l'inattendue ratée qui fait rire.

Une scène de Chaplin illustre à merveille cet aspect du comique. Charlot, debout au coin d'une rue, pousse subrepticement du bout de sa canne un vieux papier dans le grillage d'une bouche d'égout. L'activité de la rue sollicite constamment l'attention du personnage qui reste pour l'instant inaperçu des promeneurs. Son geste discret, fait à l'insu de la foule, entre graduellement dans le champ de visibilité des "autres" en devenant la proie d'une répétition incontrôlable fondée sur une réversibilité du temps qui détourne la logique de cause à effet: chaque fois que le regard de Charlot quitte la grille, le papier revient.

Tout l'humour de la scène est construit sur ce retour du papier, exigeant chaque fois une technique de rejet de plus en plus complexe et

¹ - Henri Bergson, Le Rire. Essai sur la signification du comique, Paris, P.U.F., "Quadrige", 1985, p. 8 et 13. Ce qui rejoint Baudelaire: "(...) l'essence de ce comique [celui d'Hoffman] est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité (...). Le comique absolu est de s'ignorer lui-même " (op.cit. p. 993).

violente. Le papier, jeté à l'égoût, en ressort comme pour ponctuer le relâchement de l'attention. C'est l'égoût qui devient sujet de la scène et devance brusquement le geste calculé de Charlot. L'effet comique est d'autant plus fort qu'il se fonde sur la dissimulation (maîtrise) d'un geste dont l'effort d'invisibilité devient de plus en plus acrobatique et ostentatoire, provoquant finalement un attroupement. La visée du regard des autres n'a alors d'objet que le geste (gesticulé) de Charlot. Regard uniquement porté sur l'effet — le symptôme — coupé de sa cause: la rage de Charlot ponctuée de sourires innocents et dis-simulateurs. Le papier semble en effet demeuré invisible pour le "troupeau". Le rire du spectateur porte ainsi doublement sur la mécanique de l'objet, réglée par un automatisme, et sur le personnage symptomatisé par le regard des "censeurs"¹.

Cette scène de l'ordure qui revient, du jeté injetable, est très proche de l'humour ducharmien. Si, comme le dit Bergson, on rit lorsqu'à la place du vivant surgit l'automate, Ducharme suscite le rire en ramenant la langue à la mécanique du papier jeté qui revient au jeteur comme son signifiant indétachable. (De plus, à la fin de la scène de Chaplin, Charlot fait lui-même figure du jeté, rejeté par la collectivité qui le condamne). L'effet de comique chez Ducharme est toujours un effet de langage. Le travail de l'humour se fait à travers une pratique qui consiste à s'autoriser du sens — du savoir, de la lettre — au point d'en exclure la loi,

¹ - On rit de ce que l'irruption de l'inconscient, le retour du refoulé provoque la rage de la victime et l'étonnement horrifié des badauds qui prennent pour fou celui qui se livre à la dénégaration spectaculaire et évidente de l'évidence.

refoulant le silence et l'énigme par l'affirmation péremptoire de la maîtrise dans laquelle se produit l'irruption, le retour du jeté (le hors-sens, la coupure) sous la forme du non-sens. Non-sens qui surgit comme accélération du sens prenant la langue de vitesse pour la livrer à l'automatisme de la lettre¹.

Le hors-sens exclu revient sous la forme d'un non-sens qui n'est jamais que du sens "automatisé"². La verve des narrateurs se présente presque toujours comme un circuit répété qui lance l'affirmation littérale de l'être — je suis ce que je dis — dans l'automatisme de la lettre. L'absurde survient et se donne pour le signifié même du sujet de maîtrise. En jetant l'Autre à l'égout, le sujet se fait maître du savoir, auteur absolu et unique du sens. Mais c'est pour retrouver l'Autre dans l'irruption d'un savoir sans auteur, fonctionnant à vide. D'absurde surgit là où le trou du savoir se transforme en déchet. Il ne reste alors qu'à donner à plein dans la déroute de la lettre, qu'à se faire auteur pour s'autoriser d'une langue autonome. C'est ce que fait Mille Milles qui n'en finit pas de se laisser prendre à tous les calembours. C'est ce que font tous les narrateurs désespérés devant leur impuissance.

1- Bergson: "Ce n'est (...) pas [un] changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. (...) un effet de raideur ou de vitesse acquise (...)" (*op.cit.*, p. 7).

2- "Comme tous les êtres humains fuient, ceux qui sont à l'avant-garde sont ceux qui fuient le plus vite. Mais cette vérité n'est pas une vérité contrôlée. C'est donc une vérité incontrôlable. Cette vérité n'est donc rien que quelque chose que je n'ai pu m'empêcher de dire, qu'une vérité humaine. (...) J'entends par vérité humaine, une vérité qui n'est vérité que pour celui qui parle. Je fais mon petit Camus" (*NY*, p. 66-67).

L'affectation du non-sens assumé prétend d'autant plus au comique qu'elle ne cesse de produire du sens. Tant qu'on laissera courir la lettre sur son aire, elle produira du sens. L'ironie, c'est qu'il n'y a pas de non-sens à l'opposé du sens et que le "non-sens" est encore significatif. La doublure réversible de l'autorité — maîtrise du tout rejouée en maîtrise du rien — enferme l'auteur de la parole dans un totalitarisme qui organise toute la scène du roman.

Il y a quelque chose d'irrésistible dans cette irruption d'un littéral hors contrôle. Le retour du refoulé est ici celui de l'inconscient. Ducharme cultive l'humour au lieu même du symptomal. Lisant, on rit de ce que l'inconscient — le trait du désir, le Nom — dénié revienne précisément là où on ne l'attend pas, à savoir dans la lettre¹. On rit aussi de l'effet dramatique latent ou manifeste que suscite une telle irruption. Les narrateurs ducharmiens sont aux prises avec la langue comme Charlot l'est avec son bout de papier. Il n'ont pas envie de rire. Ils doivent plutôt récupérer l'échappée par un rire simulé, un semblant de rire (celui de Charlot) déjà viré au jaune ou au noir. L'envie de rire est différée par la nécessité d'un "comme" qui simule pour dissimuler l'assujettissement: "J'ai comme envie de rire" (NY, p. 275).

¹ - C'est là tout le comique du lapsus et du Witz dans lesquels le sens est pris de vitesse par la lettre: "la plupart du temps, il m'ignore. Espèce d'ignorant!" (AA, p. 25); "Elle ferait aussi bien de continuer à s'asseoir sur la chaise de l'évêque erroné, de l'évêque péroné, de l'évêque tibia" (AA, p. 96); "(...) elle m'appelle maintenant petit singe. Ti-Hibou. Ti-Singe. Titarique" (AA, p. 137). Mille Milles, en bon philosophe, cultive ses lapsus, affirmant ainsi la primauté de la lettre qui ne souffre aucune rature: "J'aime mieux dire dollar que piastre, à cause de Dollard Saint-Laurent... Dollard des Ormeaux. La plume m'a fourché" (NY, p. 12); "Je fais comme Maurice Bourassa, Maurice Duplessis plutôt" (NY, p. 25); "Il y a beaucoup de Chinois sur la tête, sur la terre. Excusez, la langue m'a fourché" (NY, p. 133).

Si le comique est d'autant plus grand qu'il s'ignore, Ducharme augmente les effets en ponctuant le surgissement imprévu par des jurons ou des insultes adressées au lecteur, qui focalisent la narration sur les ratées du narrateur. Le lecteur interpellé et renvoyé à "ses oignons" occupe la même fonction que le troupeau des passants dans la scène de Chaplin: il confère au "jeteur" son statut de jeté¹. Mais l'humour aménage une place à l'Autre du texte, place hors-texte où le rire "vrai" fusé devant les effets de délire dont la langue est la proie².

Le roman de Ducharme donne au rire un double statut. Le rire narrativisé des narrateurs est grinçant, c'est un rire jaune que désigne bien l'expression "hostie de comique". C'est aussi un rire faux, celui du semblant qui suspend la vérité lorsque l'on fait quelque chose "pour rire"; rire impératif, forcé, devant l'ordure qui revient de plein fouet, et qui fonctionne comme exorcisme à l'angoisse de l'avalément. C'est encore le rire de l'auteur qui tourne son Nom en dérision pour se mettre du côté

1- "Un cheval. Deux chevaux. Une idée. Deux zidées. Idée me fait penser à César. César fut assassiné aux ides de Mars et il y a ides dans idée. Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège? Est-ce de la littérature surréaliste, surrectionnelle ou surrénale? N'ajustez pas votre appareil. Cassez-lui la gueule. Laissez-le faire et allez-vous-en" (NY, p. 133); "J'aime mieux l'inconséquence et l'inconsistance; après tout. Laissez venir à moi les grosses adultes et les gros adultes. Quand cesserai-je d'ergoter et de raciociner? Va voir ailleurs, si tu n'aimes pas cela. Essaie une autre adresse. L'annuaire du téléphone est plein d'adresses. Quant t'en iras-tu, face terne?" (NY, p. 169).

2- "On sait que le délire n'est pas tant de sortir des rails, mais de continuer, comme s'il y avait des rails, là où il n'y en a plus: le train entre en gare et continue comme sur des rails à déambuler dans la ville". (Daniel Sibony, op.cit., p. 97).

des censeurs¹, pour *s'appartenir*. C'est la "mêmeté" du nommé qui se rit du Nom.

Comme il m'est agréable de sombrer, molle,
les yeux ouverts dans le noir, jusqu'à la
dissolution totale de mon déguisement et,
rendue là, de me reprendre, d'embrasser
telle qu'elle est (nauséabonde) Iode Chérie.
(...) je me prends (...) dans mes bras: c'est
cela, rire. Etre moi: être seule avec moi et
bien: n'y avoir que moi. L'amer a sûri,
tourné; l'amer s'est changé en hilare. (O. p.
75-76)

L'autre statut du rire est soutenu par la forme de l'écriture-lecture. C'est un rire en répétition intégré par l'écriture et éjecté dans la lecture. Rire dont l'objet est aussi l'amer, mais en tant qu'il se prend au littéral, en tant qu'il est la rupture produite par l'émergence de l'automatisme inconscient. Ducharme fait rire lorsque la narration est secouée par l'inconscient de la langue. Ce faisant, le rire hors-texte, le rire du lecteur répète simultanément celui de la langue dont il est la visée irrepérable². Ducharme fait rire le roman au dépens du lecteur qui, riant, s'en console en esquivant le *propre* de sa lecture, puisque rire c'est aussi se signaler,

¹ - Censeurs que Mille Milles appelle, par inversion ironique, les "humoristes": "Il y a toujours, où qu'elle soit, un humoriste pour lui prouver qu'elle a raison, que c'est vrai qu'elle gêne, que c'est vrai qu'elle est indigne et maladroite" (NY, p. 226-227).

² - "L'humour c'est faire rire la langue à nos dépens, et s'en consoler" (Sibony, *op.cit.*, p. 95).

collectivement¹, d'un voilement singulier qui consiste à esquiver la coupure du désir en la reconnaissant.

Chez Ducharme, le rire, en faisant lien — on dit d'ailleurs, avec raison, que le rire est contagieux — éclate dans le *un à un* de la collectivité des lecteurs. Mais ce un à un est une exception en retrait du texte, une exception en transfert, pris en charge par le texte comme une intégration de l'Autre en tant qu'elle lui permet d'y échapper, de l'éjecter en le rappelant.

Le rire est temporel, pulsatile. La convulsion en propagation est un temps spasme qui fait à la fois coupure et lien, aussi bien dans l'objet du rire (autonomie brusquement traversée par l'automate), que dans le rieur — qui, pour rire, doit se reconnaître dans l'objet et s'en distancier. Rire franchement de soi exige un dédoublement, une capacité de distanciation qui fait de tout rieur un sujet secoué par l'aller-retour d'une identification-désidentification.

Ainsi, le rire manifeste la reconnaissance de l'Autre dans ce qui se prenait à l'instant pour un seul. Mais cette reconnaissance, qui est presque toujours douloureuse — depuis la nomination originaire, jusque dans les élans de compassion ou les sursauts d'horreur qui sont les deux temps séparés de l'identification et de la désidentification — est ici consolée par la secousse qui fait alterner rapidement ces deux temps au point de les rendre à la pure scansion. Actualisant l'Autre pour

¹ - Bergson encore: " Notre rire est toujours le rire d'un groupe. (...) Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est la fonction sociale" (op.cit., p. 5-6).

l'expulser, le rire est le temps de la consolation. La coupure est active — dans le souffle qui rebondit en saccades — mais c'est une coupure dont on prend plaisir à répéter l'effacement. La supériorité du rire (Baudelaire) est dans cette consolation rythmée dont l'objet de la risée est séparé, entièrement saisi par l'Autre qui le submerge.

— Rire c'est se prendre pour un autre (...) et se retrouver dans son «soi-même». Le premier aspect (...) est lié à l'angoisse, virtuelle ou diffuse dans le rire; et le second (...) est lié à la complaisance évidente que le rire affiche.¹

La doublure du rire est donc "triple", le tiers temps étant celui-là même de la secousse que produit le clivage actualisé: scansion de deux temps opposés. De plus, le rire réclame trois termes: le "je" du rieur, l'autre dont il rit et le groupe qui supporte son rire. Rire revient toujours à se lier au groupe des rieurs — présent ou potentiel — aux dépens d'un autre. Le lien se fait par propagation d'une coupure ouverte-fermée. D'une certaine façon, on rit toujours de sa castration, d'elle et à partir d'elle (en elle). Mais cette consolation fait symptôme (Baudelaire) en ce sens que sa pulsation est une battue *en deçà* de l'interprétation, une scansion qui vient à la place de l'interprétation*. C'est dire qu'elle est une coupure du même ordre en même temps que d'un autre ordre.

¹ - Daniel Sibony, *op.cit.*, p. 89.

* Il est reconnu qu'expliquer ou interpréter détruit le court-circuit qui fait rire.

La coupure de l'interprétation produit des transformations de structure. Dans la fonction de l'écrit, elle creuse la place d'un appel qui re-nomme à l'infini la narration. L'intériorisation, par le roman, de l'interprétation — le lieu de l'Autre — est toujours facteur de fictionnalisation. La coupure du rire, elle, advient comme suspension de la narration en une sorte d'arrêt pulsé.

Le rire n'advient qu'avec la castration, avec l'entrée dans le temps humain. Temps de la faute toujours déjà commise, temps du Mal, de la douleur. Il procède de la nomination comme un baume à la douleur dont il est l'effet¹. Chez Ducharme, le rire narrativisé est nommément diabolique. Il traverse tous les registres de la férocité et se fait conjuration, abréaction de la peur. De quelle peur? La peur de l'Autre justement. Peur d'être repris par l'Autre au moment où un "je" tente de se refaire un pur soi-même, au moment où il entreprend de se renommer. En ce cas, rire c'est adhérer à soi, de toutes ses forces, faire comme si le retour de l'Autre était voulu, c'est rire à moitié, forcer la secousse, faire du spasme un rejet. Le registre du rire jaune chez Ducharme va de l'affirmation simple de l'identité de soi à soi — "C'est cela, rire. Etre moi." — au rire violent qu'accompagne le désir d'annihiler tout ce qui n'est pas moi², en

¹ - "car les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat" (Baudelaire, op.cit., p. 978).

² - "L'odeur acre du sang m'a pris à la gorge. (...) J'ai comme envie de rire" (NY, p. 275); "Je n'ai qu'un visage et je n'ai pas fait ce visage, mais j'ai le choix entre trente grimaces. Quelle grimace choisirai-je? (...) Je choisis le rire. Le rire! Le rire est le signe de la lumière. Quand, soudain, la lumière se répand dans les ténèbres où il a peur, l'enfant éclate de rire. J'ai le goût d'arracher des ongles avec des tenailles, de scier des oreilles avec un rasoir, de tuer des êtres humains et de prendre leurs cadavres aux cimaises (...). Je ferai tout ça pour rire. Rire! Rire à mort" (AA, p. 193).

passant par la dérision affirmée comme identification au déchet¹. La dérision est impérative, puisqu'elle arrache aux autres l'initiative de la moquerie. Chez Ducharme, elle est aussi bien dans la dénégation de l'auteur que dans l'apostrophe au lecteur, l'intimant à rire "veut veut pas"!

Ne me prenez pas au sérieux.
Je fais du comique non de l'épique.
Riez! Riez! Quoi? je fais de mon mieux!
D'ailleurs, le Syndicat des tordeurs de rire
A voté une loi obligeant, veux veux pas,
Les spectateurs à manifester du plaisir
Même si c'est ennuyant. Fais ce que dis le
S.T.R. Au pas!

(FCC, p. 102)

Mille Milles le "joyeux luron" (NV, p. 199), l'"hostie de comique", choisit le rire contre la mort, le rire *devant* la mort, la gaieté comme exorcisme du dégoût. Mais ce rire vise directement son statut de sujet d'abjection. Rire de soi l'oblige ainsi à se faire dérisoire dans une prise de possession de soi qui tient l'Autre à distance. La dérision du narrateur est fonction de la douleur du Nom. Elle est une manière de prendre le Nom à revers, de le nommer, c'est-à-dire de le tordre pour en empêcher la fuite, pour ramener l'Autre à soi dans cette torsion même. Si le narrateur rit de soi, c'est pour narguer l'Autre et dénier sa Loi. Il s'agit

¹ - "Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros. (Farce platte) (...) Et Roger, qui a toujours le dernier mot pour rire, d'ajouter: «Il avait rien qu'à la casser plus souvent, ça lui fera les pieds...» (quelque chose comme ça, mais mieux tourné; on est poète ou bien on ne l'est pas)" (HF, p. 98, 106). Retour dans le rire du temps dilué, de l'ennui: "Le fun c'est platte et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis" (HF). Le rire narrativisé est celui de la rétention, du temps immobilisé, bloqué dans son éclatement même. L'alternative "niaiser ou mourir" se recompose en l'espèce du rire.

en fait de "rire le dernier", c'est-à-dire de se faire soi-même le rieur et la risée, tournant alors le spasme en aversion. Tout l'humour des romans est fondé sur ce déni de l'Autre, sur une suture autoritaire qui tout à coup fait mine de se prendre à la lettre de son savoir. "Bien qu'ayant les os assez fêlés (...). Les zostérées sont un groupe de plantes dont la zostère est le type, et la zostère est un genre de naïadacées marines" (Q, p. 30).

L'homophonie et la traduction "mécanique" sont les techniques privilégiées du comique ducharmien¹. Techniques qui consistent à afficher l'arbitraire du sens et de la lettre, c'est-à-dire, pour Ducharme, l'autorité du nommé contre la Loi du Nom. Les composantes de l'humour font fonction de support à la dé-fictionnalisation. La parodie de l'auteur par le Nom-d'Auteur, la parodie de la Mère par les-noms-de-l'amer, ou plus brièvement, la constitution parodique de l'Autre, énoncent le roman comme symptôme du roman, bloquant ainsi la narration dans l'imaginaire de la lecture. Et si cet Autre parodique est l'élément central de l'élaboration humoristique, il reste encore à comprendre le sens du rire qui en surgit, hors-texte².

1- Le mécanisme aveugle de la traduction devient un effet parodique, qui prend le "non-sens" au mot: "With lovely Grace Kelly herself to play the part of screenstar daughter of an american bricklayer (...). Ce qui veut dire avec l'aimable Grace Kelly elle-même pour jouer la partie de la fille-étoile-de-l'écran d'un étendeur de briques américain ... Ceux qui ne comprennent pas l'anglais, phalloir qui se privent de toute l'humour que j'ai mise dans cette traduction littérale instant, je les plains, ils vont croire que ce n'est que complaisance tartelue et ils vont allez dire du mal de moi sur les toits..." (E, p. 213-214). La "complaisance tartelue" est celle-là même qui caractérise les interventions en bas de pages signées du Nom-d'Auteur. D'où le fait que le lecteur s'incarne inmanquablement dans ce "dire du mal".

2- La notion de parodie est prise ici au sens de Linda Hutcheon qui tend à lui donner une définition "plus neutre" ("My attempt to find a more neutral definition...") ou disons, plus générale: "(...) *para* in Greek can also mean "beside", and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast (...). Again, my definition of parody as imitation with critical

L'effet comique de la parodie vient de ce qu'elle se donne comme une pratique qui vise l'identification, non pas à l'être (l'identité) de la chose imitée, mais à son "désêtre", à ce qui excède l'intention dans laquelle cette chose se présente. Parodier un style, un genre, c'est produire l'autre dans ses automatismes et ses effets inconscients. La parodie a pour fonction non pas d'imiter les symptômes mais de constituer le parodié en symptôme, de figer son identité dans ses propres traits excédés. L'excédent est porteur de l'effet parodique en ce qu'il installe le parodié dans "une raideur mécanique". La parodie porte à l'autre parodié un coup d'accélération qui en donne cette impression de "vitesse acquise". D'où l'effet comique. C'est en ce sens que la parodie est toujours une identification à ce qui désidentifie le parodié. Le parodiant

difference (...) allows agreement with the general idea of parody as the inscription of continuity and contrast " (*A theory of parody*, N.Y. and London, Methuen, 1985, p. 32, 36). Hutcheon cherche à faire de la parodie une véritable pratique du second degré non limitée par l'effet comique. Sa réflexion permet toutefois de penser la constitution parodique dans un certain rapport avec la répétition. Dans la lignée de Margaret Rose (*Parody//Metafiction*, London, 1979,) et de Gérard Genette (*Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982), la parodie, en tant que technique et pragmatique, implique une conception du texte qui méconnaît la topologie moebienne d'une répétition *en acte* et suppose l'objectalité du discours littéraire ou fictif. L'analyse de Hutcheon est profondément significative dans la mesure où elle permet de révéler, au fond de toute démarche parodique formalisée et délibérée, une conception du texte similaire à celle des théoriciens.

En parodiant la narrativisation, Ducharme se situe exactement dans ce rapport d'objet avec l'écriture. Je proposerais donc, non pas une généralisation de la parodie comme pratique méta-fictionnelle ou auto-réflexive de la littérature (ainsi que le font, en s'en défendant, la plupart des théoriciens de la parodie), mais au contraire une restriction qui permettrait de distinguer radicalement une position "méta", toujours fondée sur une dénégation de l'irrépétable de la répétition (Ducharme), d'une "mise en abyme" de la structure topologique du texte (Sollers, Aquin, Joyce). Cette seconde pratique ne peut être recouverte par le concept de parodie au sens des théoriciens. S'il y a parodie, c'est la parodie elle-même qui est visée au sens où toute position méta s'y révèle impossible. La nomination y travaille le texte en tant qu'impossibilisation de la parodie. Humour en creux qui, pour reprendre les termes de Kundera, rappelle dans le texte non plus le rire diabolique du sarcasme, mais le "rire de Dieu": "Il y a un proverbe juif admirable, *L'homme pense, Dieu rit* (...) Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu " (*L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 193).

fige l'autre dont il se moque en répétant, pour se l'approprier, l'acte pulsatile qui supporte les répétitions significantes. Ce faisant, il retourne l'irrépérable en butée d'une répétition compulsive et mécanique. Comme ce qui échappe à la lettre et structure le symbolique, la logique parodique consiste à ramener le parodié à la compulsion, dans la mesure où elle vise à produire l'autre texte comme inconscient (automate) dans la lettre (symbolique) du parodiant.

Chez Ducharme, l'auteur, le roman, le lecteur sont des instances parodiques dérisoires incarnant l'envers littéral de la nomination qu'est l'interprétation-lecture comme foyer d'extériorité. Le sans-nom de la narrativisation, son hors-lieu est parodié par l'insignifiant et l'arbitraire. La parodie de l'Auteur s'effectue au moment où on le fait consister là où habituellement il s'efface, à condition de l'identifier à sa propre disparition. Identification au manque qui se présente sous la forme d'une incarnation du manque, autant dire de l'impuissance, de l'inconsistance, de la nullité.

La parodie fait fonction d'incarnation inversée. L'humour ducharmien est un humour de langage qui découle directement du fait que la langue du roman est entièrement déterminée par ce lieu parodique d'énonciation. La parodie de l'écriture-lecture en Auteur-lecteur narrativisé soumet le roman à une parodie généralisée où l'Autre n'intervient que déguisé dans les automatismes du signifiant linguistique¹.

¹ - Ainsi, la comparaison employée à profusion n'est pas l'évocation d'une épaisseur symbolique mais bien l'occasion d'un surgissement incontrôlable du signifiant linguistique dont la rime

Le rire narrativisé a pour fonction, chez Ducharme, de symptomatiser la narration en déniait la narrativisation — "abjectalisée" dans la parodie. La constitution parodique de l'Autre produit des effets humoristiques entièrement déterminés par les retours du refoulé dans la lettre du refoulant, et finit par symptomatiser le symptôme. En tant que symptôme du roman, elle fait bord au champ de l'Autre dans la mesure où le comique ne se réalise qu'en présence du rieur-spectateur-lecteur. Le rieur, lui-même symptomatique, apparaît alors comme un Autre pulsatile ni dénié ni assumé, mais clignotant au bord du texte, à la fois injecté dans l'écrit et éjecté. La symptomatisation du symptôme ou le rire du rire qui produit un champ de lecture particulier, "en transfert" d'un versant à l'autre de la narration, pourrait se désigner comme une transmission du symptôme. Le temps du symptôme devient propagation du temps d'arrêt. La lecture prend nom de s'interrompre.

De quoi rit-on en lisant Ducharme sinon de la langue en proie aux effets des noms-de-la-mère? sinon de l'interdit de lecture qui dilate la langue dans tous les sens du non-sens au cœur de la composition "symptomale" du roman? La dérision, comme consistance inversée de l'Autre, comme objectalisation de l'Autre dans le rejet, se constitue en objet d'humour, c'est-à-dire en instance symbolique qui permet de se

authentifie la loi codée: "J'aime cela quand cela rime. J'aime à commettre des crimes" (NY, p. 26); "Elle pleure comme une cleure, hurle et se débat comme un clébat" (Q, p. 15). La rime traverse le roman ducharmien comme le trait du déni de la fonction symbolique. Déni qui renvoie toute entreprise d'écriture à son impuissance fondamentale. Les poèmes de Mille Milles et l'épopée de Colombe Colomb poussent à la limite l'automatisme du signifiant. La mécanique de la rime affiche l'auto-destruction comme auto-engendrement. Le déclenchement du rire "inéarrable" de la lecture survient à l'endroit où la narration rature la narrativisation.

dessaisir de l'Autre corporalisé dans l'abject et de le faire clignoter dans une lecture pulsée entre son surgissement et son interruption.

La nomination d'où le symbolique se déploie est ainsi reconnue et pourtant maintenue à distance, puisque c'est l'humour qui se donne pour le tenant lieu du Nom. Les jeux de mots et l'accélération du littéral, allant jusqu'à saturation par prolifération des découpages, se jouent de la nomination, la rappelant pour la suspendre et en scander l'interruption. Si le rire narrativisé est une violence faite à l'horreur pour se l'assujettir et s'en renommer "auteur", l'humour fait de cette autorité la condition d'une pratique qui permet de ramener l'Autre dans la lettre... pour y échapper par le rire qui en est l'effet. L'effet comique est tout entier dans le retour fulgurant et saccadé de l'Autre, actualisé par une langue en proie à sa propre dérision. D'où l'ambivalence du rire parodique ou du rire que suscite la parodie: il maintient quelque part un rapport à l'insupportable — l'insuturable.

La composition parodique du roman est dirigée vers un "tiers" qui lit et qui rit de se croire au-delà, à distance, dans le "savoir" parodique qui lui confirme toujours illusoirement sa supériorité¹. La constitution parodique de l'Autre est une façon de faire du symptôme l'occasion même de son traitement. Traitement par le rire dont la logique d'écriture

¹ - La parodie a lieu à la seule condition d'être reconnue: "La création d'une parodie présuppose, par exemple, une certaine compétence chez l'artiste... à savoir la compétence ou la capacité de reprendre, dans le texte à parodier, certains traits pour les retravailler et les intégrer à un nouveau texte, à savoir le texte parodiant. La deuxième compétence qui doit faire partie d'une théorie de la parodie est celle du lecteur. Pour qu'il y ai parodie, il faut, dit-on, que la parodie soit reconnue" (Clive Thomson, "Problèmes théoriques de la parodie", Études littéraires, vol 19, no 1, Printemps-été 1986, numéro spécial, La Parodie: théorie et lecture, p. 15).

consiste à rire du roman pour que jaillisse, du roman, l'autre rire, le rire de l'Autre. Logique du tiers exclu, puisque l'humour suscite le rire en dehors de son objet.

D'autre part, la "supériorité" du rire, qui découle du fait que la parodie s'autorise d'un savoir, est précisément la risée du roman. Le rieur peut donc s'illusionner sur son savoir mais, riant, il rejoue dans son corps la pulsation fixe dont il se croit sauf. Rire de l'interdit de lecture, c'est encore s'interdire la lecture, puisque le rire est une scansion qui vient à la place de l'interprétation. Rire en lisant Ducharme, c'est reconnaître le symptôme en l'ignorant souverainement. Le rieur actualise la coupure pour la panser à défaut de la penser, c'est-à-dire à défaut de la faire opérer dans sa fonction sérialisante. Mais en même temps, il y a dans l'humour ducharmien un temps en transmission, qui s'approche au plus près de l'interprétation-coupure.

Le rire du lecteur est divisé entre le comique du surgissement du débris littéral et le sérieux d'une logique obscure qui retire au bon mot son effet de gratuité. Le rire est suspendu entre un déjà-lu (le mot est "compris") et un encore-à-lire (de quoi rit-on?) qui renvoie le mot d'esprit au roman lui-même. En d'autres termes, il y a là un effet de transmission qui, lui, n'est pas risible et fracture le rire entre symptôme et interprétation. Le roman met en forme le symptôme. Mise en forme elle-même symptomale qui ne permet pas de parler d'une *écriture* au sens d'une déliaison d'où la vérité fait nom. (En ce sens, Aquin est beaucoup plus proche d'une *écriture* du symptôme, comme mise en interprétation de la lecture).

Le roman symptomal de Ducharme trouve son efficace dans un travail de la forme qui fait du roman le sujet-temps du symptôme. Le temps bloqué, en digression, dé-fictionnalise le roman et par là même le systématise, l'automatise, le parodie. La transmission du rire ne défait donc pas la topologie de la suture, puisque l'interdit de lecture est projeté hors du texte, authentifiant la saturation littéraire. Le rire du lecteur signe doublement l'arrêt de l'interprétation, puisqu'il vient à la place de l'effraction radicale et qu'il se tient au-delà, dans l'intelligibilité de l'effraction. En cela, il rythme sa propre méconnaissance.

Le roman ducharmien transmet le symptôme du roman en ceci que le rire du rire — rire dû à l'auto-parodie, rire de la dénégation et de la dérision, rire de l'auto-nomination — reproduit-génère la logique du rire qui est sa vérité comme forme de l'interdit d'interprétation. Ducharme transmet une censure et c'est dans le temps de la transmission qui se joue à la limite du texte que le Nom advient comme son propre empêchement. Le rire est une nomination pensée où le lecteur rit en son nom — il rit de reconnaître le trait de son désir et de s'en détourner — pour se lier à tous les noms. Transmettre la censure, c'est faire de son temps — d'interruption — un temps générateur. De là, le rire devient le Nom dérobé du lien social, le trait d'une oscillation qui appelle son lieu d'appel.

Le temps de l'identification-désidentification actualise une scansion pulsée comme le négatif d'une lecture à venir, ex-pulsée. Le seul signifiant transmis est celui-là même de cet appel. Le rire du roman vise le roman en le conformant à l'imaginaire du lien qui l'objectalise et le met

en circulation, mort-né. Il vient de la métaphore du lien qui passe dans la lecture comme forme de l'arrêt d'interprétation, déportant celle-ci dans le futur d'une symbolisation en appel. "Le rire est une transmission de rien, où (...) entre inconscient et lien social passe une vibration"¹. Rire *du* roman — de lui et depuis lui — revient à nommer le déni du nom. Logique du tiers exclu qui fait du lien social le nom (com)pulsé du roman. Le roman ducharmien rit du Nom et de l'Autre. On reconnaît là le symptôme de la vérité ou la vérité comme symptôme, qui est l'effet-Ducharme.

¹ - Sibony, op.cit., p. 105.

Chapitre II

THÉO-LOGIQUE DU CRIME PARFAIT

Traiter le mal par le mal

Il suffit de rappeler les premiers chapitres de la Bible, (...) où le Paradis, gâté d'interdictions provocatrices, contaminé par la présence d'une bête infernale, est, avant même la faute et le châtement, un paradis perdu, cependant que l'homme et la femme, désaccordés, exilés de l'unité humaine avant d'être chassés de l'Éden, ne sont capables de désobéir, d'être séduits, de se séduire l'un l'autre que parce que le mal est déjà là, énigmatiquement antérieur à son propre commencement, irréparablement mêlé aux choses telles qu'elles sont, au point que l'humanité ne peut acquérir la connaissance, travailler, se multiplier (...) qu'après avoir rompu avec l'innocence (...) et commis une faute (...) en elle-même irréprésentable, inconceptualisable (...).¹

Le mal, la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes (A, p. 163)

La culpabilité, ou l'attestation de la faute commise, est au centre du roman aquinien, générant l'auto-narrativisation comme autobiographie de type confessionnel. Le foyer du roman est toujours un crime — terrorisme, meurtre, viol perpétré ou subi — qui, par son statut inénarrable, scandaleux ou improbable, relance continuellement la

¹ - Étienne Borno, "Le Mal", Encyclopædia Universalis, 1984.

narrativisation vers sa propre genèse. Ainsi s'instaure une circularité qui la projette en creux.

Il s'agit de voir dans cette éclipse de la narrativisation l'effet d'un "plan projectif" qui fait se recouper en continuité la faute et sa confession, l'inavouable et l'aveu, l'impossible à dire et le dire de l'impossible. Le texte aquinien se fonde explicitement sur un inénarrable qu'il met en procès dans le but affirmé de dire la vérité indicible¹.

La narrativisation de l'inconceptualisable s'effectue à travers une surcharge interprétative qui devient le principe opératoire d'une pratique essentiellement temporelle. Celle-ci, en visant la continuité entre l'irreprésentable et la représentation, produit un parcours inattendu selon lequel le nommé est subitement frappé, imprimé, in-formé par l'innommable. "Toute représentation de l'irreprésentable est forcément sujette à des coups de théâtre improvisés" (NN., p. 85). Le foyer narratif qui pointe vers le sujet de confession — le nom du scripteur — est ainsi brutalement mis en perte, "abymé", déformé, rendu irreparable par l'écriture, elle-même dirigée depuis un autre foyer: celui d'une lecture. Le second foyer, d'abord insaisissable et pourtant fonction primordiale du parcours narrativisant, est lui aussi originaire, ayant toujours déjà eu lieu

¹ - "Ah! vraiment, vous ne saurez jamais: ou plutôt, c'est moi qui ne saurai jamais vous dire... (...) car je sais trop bien que mon récit ne signifie pas grand chose, sinon rien! Pourtant, ce n'est pas une fable... Hélas... devrais-je dire... ce n'est pas une fable: c'est l'abominable et stricte vérité" (A, p. 68 et 203); "Tout cela ressemble à une formidable tricherie, y compris le mal que je ressens à l'avouer. (...) La vérité désormais ne tolère plus que je l'ensemence d'une forêt de calices. Dévoilée une fois pour toute, ma face me terrorise" (PE, p. 16); "(...) la présente confession calme mon staccato chimique et me ramène dans la voie de la vérité. Finalement, j'ai raison parce que je raconte tout, quasiment par principe... Oui, j'ai raison d'imprimer (...) la motivation cristalline du meurtre de Joan" (IM, p. 52).

et restant encore à venir dans l'anamnèse formelle de la narration. Le scripteur se double toujours d'un lecteur, superposant au nom qui écrit le nom de celui qui lit. Le second foyer nominal déclenche une prolifération où un nom advient pour en nommer un autre, effectuant de ce fait des sauts qui coupent et recoupent la ^{NARRATIVISATION} et qui poussent le récit vers une intrication de plus en plus infigurable¹.

Partant d'une nomination impossible de l'Autre, c'est-à-dire de la faute inavouable, l'autobiographie est livrée à l'imprévisible dans un temps clivé, à la fois intransitif et générateur d'autres temps. Temps immanent" (NN, p. 94) qui devient le statut que l'imprévisible confère à l'innommable et qui est le "tempus continuatus" mœbien, scandé par une répétition dont la structure en boucle, repliée par une torsion, inscrit la logique impensable et pourtant révélée. Le temps de la faute tel que le roman aquinien le recompose est un infini actuel, c'est-à-dire un infini en proie à la "finition". La faute est toujours nommée depuis une extériorité interne: le roman policier, l'édition, l'exégèse d'un journal, le scénario.

Le *tempus continuatus* transmue le temps transitif en un temps immanent (...). Le film se déroule hors de toute fatalité: c'est un système imprévisible qu'il serait futile de tenter de prévoir puisque ces tentatives de

¹ - Dans Prochain Épisode, le nom de K est lui-même producteur du cryptogramme de l'Hôtel de la Paix, de même que de tous les dédales nominaux mystifiants entourant celui-là même que le roman poursuit à rebours. L'ex-libris ramène le Nom à un "chiffre hermétique" (PE, p. 131) dont seule K, l'innommée, possède la clé (PE, p. 170-171). De même, le nom de Joan apparaît comme un hiéroglyphe proliférant. De même, Jean William Forestier est le nom du foyer épileptique d'où s'engendrent tous les noms du roman. Sylvie est le nom de l'invisibilité portée au centre du film de Nicolas comme principe d'où tous les autres personnages seront renommés.

prévision impliqueraient que les phases ultérieures du film ne sont pas un passé à venir. (...) La forme formante du film rebondit selon ses propres agencements, et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation. (...) La directionnalité de cette glôse est, contre toutes apparences, continue (...). (NN, p. 94, 196)

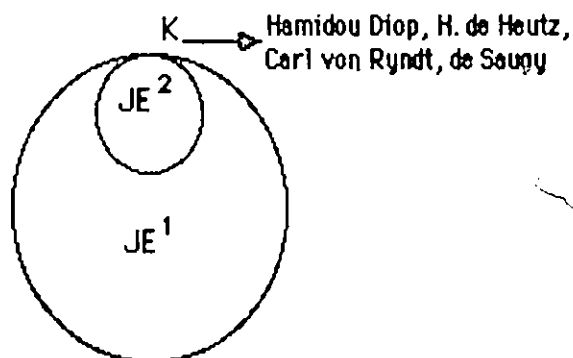
Le temps s'allonge indéfiniment et m'installe majestueusement dans sa propre immobilité. La drogue savamment dosée m'induit dans une existence intransitive qui me comble (...) je suis moi plus que tout, fini, absolument fini, en proie à cette obsession de la finition irrémédiable. (TM, p. 47)

L'innommable narrativisé est ainsi fonction d'une re-nommée, c'est-à-dire d'une répétition défocalisée du scripteur dans l'autre nom qui supporte la scription: Je₁-Ferragus/ Je₂-Hamidou; Pierre X Magnant/ Charles Édouard Mullahy; Christine/Chigi; Nicolas₁-Fortinbras/ Nicolas₂-scénariste. Le "tempus continuatus" se fonde sur une répétition "originale" (à l'origine du roman, dès la première page) supportée par l'irrépérable narrativisé en crime-crise-faute originel.

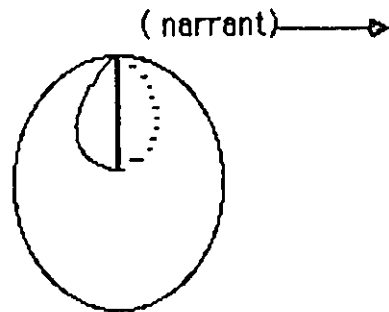
Le sentiment de la faute entreprend chaque fois le parcours de son expiation à travers une écriture confessionnelle "strictement autobiographique" (TM, p. 20) et livrée à un débordement expiatoire qui vise à consumer dans l'écrit le crime lui-même. Chaque narrateur entreprend son autobiographie depuis un crime inavouable et innommable qui projette l'auto-narrativisation hors d'elle-même, dans le but de produire la nomination attendue. L'écriture est produite pour nommer le mal. S'expulsant vers un second centre, la narrativisation ne peut advenir

qu'en tant que "possédée", déflagrée par le nom du mal qui ne cesse de la rappeler à sa propre dépossession.

Chez Aquin, il s'agit de nommer ce qui cause l'écriture, ce qui revient à nommer le nommant (narrant). Travail de réflexivité qui fait de l'écriture l'occasion d'une nomination de la nomination. Chaque scripteur est ainsi d'emblée expulsé de son nom et renommé par un foyer de lecture qui, dans le continuum du roman, lui revient comme son point de disparition. Entre les deux: le mal qui cause la re-nommée — le pseudonyme ou le dédoublement — et qui est le point d'engendrement du texte; mal toujours nommé du nom de celle qui en porte la charge: K, RR-Joan, Christine-Renata, Sylvie. Dans Prochain Épisode, le parcours narrativisant se présente ainsi:



Dans les autres romans, le tracé moebien est travaillé par un espace projectif, c'est-à-dire que la figure précédente doit, pour refermer sa courbe, traverser quelque part sa propre surface. On écrit cet objet irréprésentable comme suit:



Le trait noir indique une ligne de recoupement, le pointillé écrit en transparence la traversée de la surface. Encore une fois, il faut considérer cet objet comme n'ayant qu'une seule surface. Selon le dessin, on peut concevoir Joan-RR, Christine-Jean-William-Renata et Sylvie comme les noms propres du narrant par lesquels s'interpénètrent en continuité les deux narrativisations. Les narrativisations sont souvent dédoublées en écritures-lectures. Par exemple, Pierre X Magnant (scripteur)/ Charles Édouard Mullahy (éditeur) — RR₁ (P. X Magnant)/ RR₂ (éditeur). De même, Nicolas₁-Fortinbras/ Nicolas₂ engendre un texte où tous les noms sont renommés sur une seule surface dont l'auto-recoupement devient la "finition" infinitiste:

Je préfère penser en termes d'extension spatiale et de temps, plutôt que de prêter au sous-sol plus de valeur significative du seul fait qu'il supporte d'autres couches, moins denses, du réel... Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée; on l'épuise en surface, on la parcourt, on la survole, on l'explore sans descendre jamais sous la ligne de l'horizon (...) J'incline de „plus en plus à penser que la réalité nominale est un monde fini. (NN, p. 56)

La prose du récit est sans profondeur mais
non sans pli. (TM, p. 145)

Les substitutions en série, en traversant le plan projectif et en introjectant le second foyer narratif, permettent de doubler la confession auto-critique d'une critique géométriquement décentrée, en continuité avec la première¹. L'inénarrable est ainsi repris par une doublure — le "tour en plus" de la bande de Moebius — qui répète la narrativisation depuis un acte de lecture, lui-même doublé d'une écriture qui le narrativise.

Chaque auto-narrativisation est "mise en analyse" par une autre qui l'"édite" — *editio* : mise au jour, enfantement, action de faire jouer. *Edere* : mettre au monde, enfanter, proférer, faire connaître, désigner, NOMMER². La double focalisation de l'énonciation permet de mettre en place une temporalité à la fois continue et discontinue. Le mal ou la faute, se trouvent engagés dans un circuit en répétition. C'est chaque fois l'analyse — éditoriale, esthétique, biographique — d'un texte, qui devient l'occasion d'une répétition de la faute³.

1- L'autobiographie du narrateur de Prochain épisode est projetée dans une apparence de roman policier qui déplace constamment l'auto-narrativisation vers une narrativisation qui interprète la première; Pierre X Magnant se dédouble en éditeur "posthume" de ses propres confessions, elle-mêmes recoupées par celles de RR; Christine interrompt constamment son récit par celui autobiographique de Leonico Chigi; enfin, l'autobiographie scénarisée de Nicolas ne s'écrit qu'en se lisant au fur et à mesure, les commentaires cinématographiques projetant continuellement le scénario hors de lui-même, dans la scénarisation.

2- Henri Gœlzer, Dictionnaire Latin-français, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

3- La fiction policière révèle la défection, le ratage qui la génère; la confession apocryphe (Magnant/Mullahy) n'est que la répétition de la faute originale (meurtre de Joan) dont la victime (RR) sera la seule survivante. Le manuscrit de Christine devient la cause de son

Le roman se présente comme une confession qui donne forme à la faute irreprésentable. Selon cette logique, le mal — viol, meurtre, crise — devient fonction de la double narrativisation qui consiste à dé-focaliser la scène du crime pour la refocaliser depuis une extériorité qui la rappelle. Le double tour implique le retour immanent du plan projectif produit par la lecture-interprétation, sur la narrativisation¹. Le retour rompt avec toute logique d'antécédence et de succession. Ainsi, RR n'apparaît pas dans la successivité du texte. Elle est d'emblée, temporellement superposée à la temporalité du scripteur dédoublé. Elle est en train de faire interprétation depuis un lieu d'abord irreprésentable, et depuis le lieu anamorphotique d'où la narrativisation est entièrement décomposée-recomposée.

Le mal ne trouve pas dans l'écriture le salut que serait sa résolution. La confession ne produit pas l'effet d'une libération ou d'une rédemption de la faute. Au contraire, le mal y est infiniment redoublé, démultiplié, au point où le scripteur se trouve arraché à sa propre parole confessionnelle par un mal qui lui revient d'un lieu anamorphotique.

Tous les romans d'Aquin ont en général la même structure. Ils débutent sur une double énonciation d'abord traversée par un indiscernable, et selon une double perspective en superposition qui s'apparente

suicide et semble entièrement agi par la lecture qui le traverse. Enfin, le scénario de Nicolas se présente soudainement comme la répétition incontournable du crime.

1- Ce qu'Albert Chesneau appelle à juste titre, à propos de L'Antiphonaire, "la lecture qui tue"; ("Déchiffrons L'Antiphonaire", Voix et images, vol. I, no I, 1975, p. 28). Travail des plans dont Noire Noire fait son récit: "Aussitôt dit, les deux images se décollent l'une de l'autre et instaurent, de ce fait une défocalisation psychologique (...)" (NN, p. 15).

au tableau des Ambassadeurs traversé par l'"os de seiche" visible et pourtant invisible.

<u>Prochain Episode:</u>	Je emprisonné (autobiographie)	→	Je fictif (roman policier)
<u>Trou de mémoire:</u>	P. X. Magnant (autobiographie)	→	RR (indécidable) (édition)
<u>L'Antiphonaire:</u>	Christine (autobiographie)	→	Renata/Chigi (exégèse-thèse)
<u>Neige noire:</u>	Nicolas/Fortinbras (autobiographie)	→	Nicolas scénariste (scénario)

La lecture s'effectue alors à travers une défocalisation qui fait de la narrativisation "en suspend", nommée et narrativisée par la première, son lieu de ré-engendrement. (Le crâne anamorphosé, reconnu, réintègre la scène et la re-nomme de ce point focal d'où elle semble à présent surgir). Le second foyer réintègre l'auto-narrativisation pour la re-nommer. Ce faisant, il nomme la nomination, à savoir le trou d'où s'est produit l'expulsion:

[RR] a donc réussi, car je n'ose plus enlever ces pages qu'elle a rajoutées au dossier. Je les relis et je n'en reviens pas. (TM, p. 145)

Cela finalement rejallit sur moi, m'influence en retour comme une sorte de ressac violent qui me brise les reins! (...) le langage ampoulé qui me servait de radeau au début

se dégonfle et coule étrangement avec moi
(...). (A. p. 214)

Étrangement, la confession semble tout à coup devancer le mal qui apparaît dans l'après-coup de l'acte scripturaire. Comme si le signifiant de la faute se produisait, non pas en tant que représentant d'une réalité factuelle ayant déjà eu lieu et devant, par lui, être expié, mais comme la vérité première dont les effets réels ne se constitueraient pas en référents inédits mais toujours déjà "édités". L'écriture aquinienne s'apparente dans cette perspective, à un "traitement du mal par le mal" formalisant en cela la logique de la Rédemption catholique.

Selon cette logique, la faute est transmise à tout sujet par le sacrement du baptême — manifestation réelle de la nomination — qui, tout en prononçant l'effacement du péché originel, en souligne le trait, nommant le sujet dans la filiation du premier Adam et de son double, le Christ. Le baptême marque en raccourci l'événement de la Rédemption advenue et toujours à venir. Événement qui raconte le "rachat", via l'Incarnation, de la faute originelle, par le sacrifice de la croix. La Rédemption catholique s'effectue à travers une reprise de la faute et inscrit symboliquement la nécessité de la répétition. Le crime "commis en commun" qu'est la crucifixion est en effet infinitisé par cette répétition qui fait du sacrifice la "forme comme donner forme" au mal. La faute d'Adam devient Loi symbolique et condition du salut. Traitement qui déclenche la "seconde chaîne de dérivés" (TM, p. 82) qu'est la transsubstantiation en tant que réitération actuelle du sacrifice.

Manifeste dans l'abolition des espèces du
pain et du vin, la présence réelle du

Seigneur n'apparaît elle-même que dans la séparation de son corps et de son sang; c'est sous la figure de sa mort que le Seigneur est réellement présent. Le dogme catholique de la transsubstantiation démontre ainsi comment le sacrifice de la croix, accompli une fois pour toutes, n'en est pas moins présent dans le temps et peut être réitéré en tant que sacrifice actuel.¹

On a tort d'enseigner l'histoire de la littérature selon une chronologie douteuse: elle commence au crime parfait (...). On invertit les séquences d'un film linéaire dont le centre repose dans le crime, acte central qui paradoxalement, une fois perpétré, agit sur une seconde chaîne de dérivés. Chimie du second degré, l'obsession du crime est un transcendantal: ce qui est fini transforme et le cadavre, impliqué dans le processus mortuaire, devient le stupéfiant qui permet l'idéation euphorique. (TM, p. 82, je souligne)

Dans le roman aquinien, un crime narrativisé se donne pour la cause du procès narrativisant. Ce n'est qu'en se constituant soi-même nommant, que le sujet reçoit en retour le Nom de sa faute. La narrativisation actualise dans l'écrit une faute en transmission, qui en est à la fois l'anamnèse et la projection, et qui fait retour dans le scripteur comme un "processus mortuaire", effractant son auto-narrativisation. Le lieu de l'Autre revient comme axiomatique, idéation, nomination. Chaque narrateur effectue le sacrement du baptême en doublant son dire d'un signifiant nominal second.

¹ - Pierre Klossowski, "La Messe de Georges Bataille", Un destin si funeste, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

Ainsi, Pierre X. Magnant, renommé en Charles Édouard Mullahy dédouble sa scription en prétendant saturer "un nombre aberrant d'ellipses et d'omissions toutes inexplicables" (TM, p. 79). Mais il se trouve aussitôt repris par la Loi de la répétition qui fait de cet innombrable son support insaturable. Dès lors, "recouvrir le corps de Joan", tenter doublement d'en narrativiser la mort (Pierre X. Magnant) et d'en expliciter la cause (Charles-Édouard Mullahy), plutôt que d'éclairer et de localiser l'irréparable, ne cesse d'augmenter le mystère et de révéler le parcours mystifiant de la narrativisation.

Le dédoublement s'accroît par des brouillages de pistes — doute de l'éditeur sur l'authenticité de l'écrit de Magnant dont il est le signataire — qui visent à produire de plus en plus lisiblement la "frange labyrinthique" (TM, p. 121) moebienne¹. La "première" écriture-lecture creuse la place au regard d'un tiers, inclus depuis le commencement, hors du temps narratif et pourtant superposé à lui. Ce tiers est nommé: RR, Suzanne Franconi, le "spectateur".

Dans Trou de mémoire il se présente, au centre du roman, comme le signataire du double récit autobiographique Magnant/Mullahy. Nouveau nom excentré du récit qui devient pour un temps le point d'extériorité anamorphotique, la projection "fictive" dont la réintégration

¹ - On peut noter en passant la représentation du littoral équien. Éminemment distinct du littoral ducharmien, il est en parfaite conjonction avec la logique moebienne des romans: "(...) je m'emprisonne dans le tracé du littoral et dans les calligrammes deltaïques du rivage (...) ruban magnétique à double trame qu'on a débobiné en frises perforées (...), lagune disloquée qui forme une bande ininterrompue entre le socle même du continent africain et le Golfe de Guinée" (TM, p. 98, 102); "la mer de Barents, doublement épicontinentale car elle borde un continent et semble en avoir engendré un autre" (NN, p. 83).

dans la suite du récit et la prise en charge auto-narrativisante de la faute — le viol inénarrable qui restera à jamais improuvable — défait, déforme et tue l'écrivain-éditeur mystificateur. D'une telle répétition incomptable — elle a eu lieu et pourtant elle ne compte pas puisqu'elle est "fausse" —, la faute accède à la jouissance et au re-nom. RR, extériorité de la double autobiographie, devient elle-même effet de sa lecture en feignant d'en être l'auteur. De là, l'autobiographie devient fiction et le récit de RR, vérité autobiographique. Cette prétendue vérité, qui est pur mensonge, produit dans la narrativisation de Mullahy un effet d'effraction.

L'imposture de RR devient la figure axiématique, la forme formante de la faute incernable. En ce sens RR ramène dans l'écriture-lecture le "foyer invérifiable" (TM, p. 143) qu'est le corps de Joan pour en faire le corps générique du roman. RR-Joan figure l'irrépérable¹. Il est le nom du corps anamorphotique du roman, revenant dans le roman pour l'ouvrir, le couper de son propre baptême. Cette "projection invisible" est, par définition, le crime parfait:

Cette forme [l'os de seiche dans la toile d'Holbein] est le centre secret de cette grande composition, un peu comme le meurtre de Joan est le socle sombre du roman. (...) L'ombre contredit les lois fondamentales de la lumière, répétant par sa projection invisible un crime parfait! (TM, p. 143)

¹ - Deux "lapsus calami" court-circuitent d'ailleurs les noms de Joan et de RR (TM, p. 158 et 187).

Selon la logique aquinienne, le crime parfait serait l'accession de la faute au rang de forme, ce qui dans la logique catholique, devient la transsubstantiation comme *présence réelle* du corps christique. La perfection du crime est dans le retour effractant du corps fictif au cœur de la réalité autobiographique, autant dire dans le scandale.

(...) Les grands théologiens n'en arrivent pourtant pas à circonscrire le crime parfait qui, cher lecteur, n'est qu'une des nombreuses modalités du grand mystère de la transsubstantiation... (...) la notion même de crime parfait se superpose dans l'esprit de certains fidèles, à la notion du sacrifice de la messe. En fait, la perfection inhérente au crime annule la notion même de crime. La messe aussi n'est que la réitération quotidienne d'un scandale. (TM, p. 49-50)

Les dogmes catholiques articulent ce que Freud a par ailleurs retrouvé au fondement de tout sujet de langage: une logique structurée, comme celle du sujet chrétien, par la nomination. Seule la répétition fait du signifiant le trait originaire qui scande *après-coup* le mal comme hallucination d'une "faute". Le traitement du mal par le mal consiste à placer le mal à l'origine, à rappeler que la naissance et le Nom ne se produisent qu'au prix d'une perte irréversible. La perte est vécue, par le sujet nommé, comme la conséquence d'une faute qu'il ne peut reconstituer précisément parce qu'elle est une "retombée", au sens où Severo Sarduy l'exprime dans Barroco¹ :

¹ - Op.cit., p. 7.

« retombée » : causalité achronique
 isomorphie non contiguë
 ou
 conséquence d'une chose qui ne s'est pas
 encore produite,
 ressemblance avec quelque chose qui pour
 le moment n'existe pas.

Le crime parfait est l'effectuation réitérée d'une retombée. Qu'est-ce qu'un crime sinon la transgression d'une loi écrite, le non respect d'un interdit formel voué à connaître son châtement? Si la transsubstantiation a à voir avec un crime *parfait*, c'est que le crime parfait est celui qui énonce la condition même de la Loi, d'une Loi qui ne peut accéder à l'écriture dans la mesure où c'est justement sa transgression qui fait Loi. Le crime parfait est donc une transgression qui pose les conditions de l'"inécriture" de la loi, c'est-à-dire qui rejoue l'effraction originaire pour qu'advienne le versant innommable du Nom. La Loi* du Nom est en acte dans la transsubstantiation du Père dans le fils, du corps dans le pain, de RR dans Joan¹, de la lecture dans l'écriture.

Dans le roman d'Aquin, seule la "forme comme donner forme" au mystère de la faute constitue sa révélation, puisque le crime parfait est, par définition, irreparable et impuni², et qu'il s'annule dans sa propre

* Le jeu avec la majuscule marque l'inscriptibilité d'une loi logique, non codifiée: celle de la nomination telle qu'elle a été définie ici même.

1- Transsubstantiation refigurée dans l'incarnation finale et impossible de Joan comme enfant de RR. "Si c'est un garçon, il portera le nom de son père; si c'est une fille, je l'appellerai Joan _ oui: Joan X. Magnant" (IM p. 203).

2- "En conclusion, rien ne ressemble moins à un crime (du point de vue d'un enquêteur ordinaire) qu'un crime parfait" (IM p. 56); "De toute façon, votre hypothèse de meurtre est

perfection. C'est pourquoi il n'y a de crime parfait que parfaitement écrit (TM, p. 50-51). Le crime parfait c'est l'œuvre qui, expulsée hors d'elle-même, construit le champ d'extériorité qui la re-nomme en la refracturant. C'est l'œuvre en tant qu'elle fait advenir l'irrecevable, l'ininterprétable, le scandale comme "figure" de l'Autre.

Le crime d'où originent les confessions exige de faire appel à l'interprétation, à l'exégèse et à la reconstruction. En produisant un crime parfait, c'est-à-dire un crime dont l'aveu même constitue la répétition en acte, par l'élaboration d'une explication absolument irrecevable, irrationnelle ou impossible, chaque roman d'Aquin fait intervenir la lecture dans le registre du Nom propre, en la soumettant à la "porfiration" et au scandale de la dépossession. Le crime n'est parfait que si l'exégèse qui tente de le reconstituer devient elle-même insoutenable. Seule une interprétation-coupure opère l'infinitisation du crime, puisque l'effraction qu'elle produit au champ du savoir troue le littéral de la légalité, d'un manque d'où le mystère fait retour dans la forme d'une vérité improuvable.

La mort de Joan, par exemple, est riche en vraisemblances contradictoires et comporte des vertus axiologiques qui, exploitées rationnellement, conduisent à un déficit rationnel implacable, voire même au suicide. Pauvre lieutenant détective de la sûreté municipale. (TM, p., 51-52)

Si je me fie à ce que j'ai lu de Beausang (...) il se rangeait du côté de (...) ceux dont on

invérifiable...D'ailleurs, ce meurtre ressemble au crime d'un délirant; c'est abominable" (NN, p. 241).

qualifie les livres d'être un torrent d'épithètes et un abus de procédés littéraires énigmatiques. (...) à la limite, la réalité que je tente de m'approprier par les mots m'échappe (...) je me meus dans toutes les directions (...). (A, p. 109, 213)

On retrouve, là encore, la logique de la Rédemption et de la transsubstantiation catholique: à la faute d'Adam répond un parcours logique parfaitement inadmissible — Incarnation-Crucifixion-Résurrection — qui prétend interpréter et épuiser la rémission du crime mais ne cesse de la déporter dans des effets de plus en plus incroyables.

Aquin construit la topologie de son roman sur l'élaboration de ce "déficit rationnel" comme facteur d'une lecture qui ne cesse de produire des effets d'écriture. L'interprétation, narrativisant la narrativisation par re-focalisation du foyer d'écriture en foyer de lecture, déclenche un "devenir-écrivain" du lecteur — Mullahy-RR, Christine-Chigi, le "spectateur" narrativisé de Neige noire — qui marque son entrée dans la re-nomination en le faisant passer par sa propre mort.

Je suis frappé de stupeur, investi d'un pouvoir magique qui ressemble étonnamment au "délire hallucinatoire" qui confère aux écrits désamorcés de P.X. Magnant leur qualité si mystifiante, et voici que je m'étrangle dans un cri. Je finis dans un désordre plus fort que moi et sous l'emprise d'une inspiration malarique qui me transforme en écrivain. Je meurs en écrivain... (TM, p. 121)

Eva Vos et Linda, lectrices et actrices du scénario, s'engagent dans une "transcréation infinie" (NN, p. 249) qui fond le lecteur narrativisé dans le "je" final de la narrativisation.

(...) Eva (...) a franchi le seuil de l'in vraisemblance, entraînant avec elle le lecteur qui s'abandonne en esprit à ce qui la brûle (...) Le Verbe est entré en elle. Celui qui comme Eva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort. (...) Ce lecteur est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir (...) par le baiser final qui est infini. (...) Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires (...).(NN, p. 253-254)

Le roman devient ainsi le bord à la fois unique et double d'où émerge un vide construit — l'énigme qui effracte la lecture — et qui génère la re-nomination du Nom même qui l'a produit.

Le sacrifice de l'Eucharistie symbolise le lien incontournable du mal avec la Loi. La Rédemption catholique met en scène le mystère qu'est la dialectique du désir et de la Loi, qui marque le temps de chaque sujet soumis à la culpabilité originaire inconsciente¹. Culpabilité de chaque sujet nommé pour une faute qu'il n'a pas commise et qui pourtant ne cesse de lui revenir comme la condition de sa jouissance. La crucifixion permet de traiter logiquement le mal radical au-delà de sa résolution. En effet, d'un point de vue logique, la Rédemption catholique se présente

¹ - Freud, "Le moi et le ça", Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981. Voir aussi, Ghyslain Charron, Freud et le problème de la culpabilité, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979: "Le paradoxe ici est que le sentiment de culpabilité précède la faute et semble en être la cause au lieu d'en être l'effet", p. 43.

comme l'impossible levée du péché originel. Au contraire, elle en fait le signifiant nécessaire à la résurrection par laquelle un fils s'expulse de sa condition de fils pour re-nommer l'impossible de la maternité depuis le lieu du père. Moment où il retrouve son "temps inexistentiel" (MN p. 220).

Aquin, on l'a vu, court-circuite le temps de l'Incarnation, celui de la "vierge enceinte", en faisant coïncider l'atopie du Nom-du-Père avec la jouissance féminine. Façon de mettre en scène l'infigurable du Nom, dont j'ai montré qu'il pointe l'origine du roman — et du sujet — au-delà d'un corps "matriciel", dans la souveraineté, toujours première, du verbe. La femme aquinienne sera presque immanquablement le lieu de l'effraction, sinon la figure même du mal.

Car je n'ai jamais eu le sentiment d'être une femme normale; j'ai vécu en exil dans ma propre existence et, comme une vraie déportée, j'ai multiplié les preuves désolées de mon échec vital. (...) je suis une sale dégénérée, une perverse! (TM p. 125)

Renata restait là, appuyé à un arbre, pleurant doucement de ce malheur inavouable qui la dégradait (...) Je suis une sorte de gâchis vivant, un tas de pourriture qui ne fait que se prolonger (...) sur les feuilles bi-dimensionnelles(...). (A p. 163, 196)

La fonction du Nom s'inscrit directement dans les corps de femmes comme Loi qui dit l'impossible par où le mal s'expie. La mère est une femme par qui arrive la violence du rejet — du Nom — et où la faute sera supposée. Le temps du Nom est toujours celui d'un "viol" qui arrache l'enfant à sa plénitude imaginaire. L'interdiction de l'inceste, le NON du

Père, nomme la "faute" avant qu'elle ne soit commise et la transmet comme trait de la nomination.

Chez Aquin, les femmes "figurent" l'effraction nominale. Elles sont les représentantes de la scène originaire dont le sexe marque le trou dans la représentation et dans le savoir. Béance qui fait de l'Autre un pur avoir lieu¹. En termes freudiens, cette scène originaire — toujours celle d'un rapt, d'un viol, d'une séduction, en même temps que d'une séparation — marque pour tout sujet le temps simultané d'une naissance et d'une mort. Naissance et mort dont la violence s'imprime depuis le corps de la mère reconnue comme femme. La castration est donc le trait cochant la différence radicale des sexes.

Dans les romans d'Aquin, le corps érotique féminin passe toujours par un nom qui devient la profération, innommante, de la jouissance². Le corps théologique de la vierge revient ainsi dans le texte en foyer anamorphotique constructible et virtuel, donnant son corps fictif au roman. La jouissance féminine, qui travaille toute la narration comme son mystère, est toujours doublement articulée en mal-rédemption, viol (crime)//jouissance.

1- Chez Aquin, le sexe féminin est le lieu d'une profération qui fait passer le Nom de Dieu dans le corps de la femme. Écrire, selon Aquin, consiste à se mettre au lieu de cette invraisemblable profération: "De la pointe de ses doigts, il écarte les lobes ourlés de poils des lèvres et mord, mais mord-il vraiment? Il aspire (...) Qu'importe la précision des plens! Quand on approche de cette carvelle qui se trouve au fond de la forêt publienne, tout ne peut être qu'allusif (...). Nicolas dont la verge est d'une rigidité intraitable, pénètre subitement Eva là même où il a murmuré, quelques instants plus tôt, des mots inaudibles" (...) (NN p. 173-174).

2- "(...) ne pas invoquer ton nom, mon amour. Ne pas le dire tout haut, ne pas l'écrire sur ce papier, ne pas le chanter, ne pas le crier: le taire et que mon cœur éclate!" (PE, p. 15).

L'énonciation aquinienne est ainsi générée à partir du point-pil théologique, érotique, anamorphotique, qui fait advenir le corps fictif du roman comme effet d'une nomination de la nomination. Pour le narrateur aquinien, écrire est d'emblée écrire la narrativisation comme répétition-interprétation de la faute et de la commotion qui la supporte. La confession se fait simultanément crime et description du crime. L'inavouable de la faute y est recomposé en impossibilité logique de l'aveu qui, selon le continuum moebien, vient renommer la nomination même. Ce qui suppose de mettre en scène la commotion, ou encore d'écrire la crise dans le temps même de la crise. Le circuit qui va de la crise — orgastique-épileptique-chimique-criminelle — à la description de la crise, pour en faire une composition mystifiante insoluble, est précisément ce qui hausse le crime au statut de Loi (jouissance). Les femmes figurent ce crime-Loi en actualisant irrémédiablement la jouissance dans le viol:

Quand on viole, on ne s'attend pas à l'orgasme de la "victime" (TM, p. 45) RR (...) répétait toujours le prénom double de son agresseur... Mais elle le disait avec tellement de douceur que cela me mettait à l'envers (...). « Pierre-Xavier, disait-elle, fais-moi jouir moi aussi (...) » (...) je n'ai plus la force de voir et de revoir cette scène saccadée, d'imaginer l'orgasme hurlant (...). (TM, p. 182, 190) :

J'étais soulevée par son propre désir effréné de jouissance, par l'approche du plaisir convulsif, par la tempête amoureuse qui s'est abattue sur mon ventre (...) je me suis vue violée par ce pharmacien... (A, p. 69)

La scène énigmatique du meurtre de Sylvie, dans Neige noire, peut alors se faire le représentant de la narrativisation aquinienne. La crucifixion de Sylvie et la manducation de son corps ramènent le mystère de la Rédemption et celui de l'Eucharistie en un seul temps. Elles sont à la fois l'expiation de la faute, celle de l'inceste avec le père — qui donne forme au nom du père en train de passer dans le corps d'une femme¹ —, par la faute de Nicolas (fils-Fortinbras), et sa transmission. La faute ne se transmet pas seulement aux lecteurs du scénario², mais passe dans la "seconde chaîne de dérivés" qu'est la fictionnalisation du scénario lui-même.

La seconde chaîne qu'est l'écriture du crime dans la forme du crime — commotion, effraction, néantisation — est aussi ce qui, à la fin du roman transmue le crime en jouissance, constituant le foyer énigmatique de l'interprétation qui effracte à son tour le lecteur réel. Par le sacrifice de Sylvie, Nicolas produit la cause inavouable de l'écriture comme rhétorique filmique. En ce sens, il donne forme à l'improférable, il nomme l'innommable par un effet d'interprétation de la scène qui la fait advenir dans le roman en un double statut: à la fois filmée — représentée — et

1- C'est la profération du nom du père qui révèle au lecteur l'inceste père-fille: "Cela ne peut plus durer, papa. (...) Papa, papa, papa" (NN, p. 214-219). Lewandowski est aussi le nom "imprononçable" de Sylvie Dubuque, le Nom de la faute: "Après le divorce tu as changé ton nom de famille (...). Quand on prend la précaution de changer de nom, on est sûr que tout est effacé" (NN, p. 238).

2- Eva: (...) c'est en lisant cette séquence du scénario que j'ai appris que Sylvie Dubuque était la fille de Michel Lewandowski. (...) Eva a été prise de panique en prenant connaissance du scénario (...) et surtout à la lecture qui lui a été faite du passage de la manducation de Sylvie (...) Michel Lewandowski (...) n'a pu s'empêcher de pleurer en lisant ce passage du scénario (...) il s'est précipité de son bureau du douzième étage dans la rue Saint-François-Xavier" (NN, p. 240-245).

infilmable, narrativisée et in-narrativisable (NN, p. 234-240). Cette scène irrépérable du scénario narrativise le narrant. Le roman apparaît alors comme la forme même de la torsion irréparable. Le roman aquinien est un inscriptible en train d'advenir "réellement" comme effet de lecture. Traiter le mal par le mal consiste à produire une répétition qui élève la faute au rang d'impossible, dans la forme du Mystère.

Le réel de la vérité et la "disparité conceptueuse" de la fiction

La discontinuité présuppose la continuité. (...) En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet "ordre" imprévisible de l'existence. L'imprévisible, semble-t-il, contient la formule basale de toute représentation factice de la vie. (...) La discontinuité du film n'est que le versant formel de celle de tout ce qui vit. Et pour démontrer ce prolepse, il faudrait avoir recours à une certaine continuité discursive (...) prouver le torrent vital à partir des rochers qu'il transporte. Une certaine ellipse doit donc s'opérer d'elle-même quand il s'agit de percevoir la spécificité fluente de la vie, de telle sorte que le spectateur, étourdi et parfois remué, retrouve seul le chemin du torrent. (NN, p. 48-49, je souligne)

Périphrase: cercle parcouru par la lecture et dont le centre toujours éludé (e-ludere), est par là même toujours présent. Signifié dernier qui est comme Le "noyau pathogène", au sens freudien du mot, car dans la lecture longitudinale du discours il est le thème régulièrement répété — répété comme manqué, comme point à dérober, à contourner; moment où la parole bascule — et à cause de ceci, repérable. La

chaîne longitudinale du discours périphrastique décrit un arc de cercle; seule la lecture radiale décrypte le centre absent.¹

Dans le roman aquinien, le crime apparaît comme un centre "é-ludé"², joué hors de lui-même générant l'écriture et appelant irrésistiblement la symbolisation scripturaire du sujet nommé-renommé (Je₁/Je₂ ; P. X. Magnant/Charles-É. Mullahy → RR₁/RR₂ ; Christine Forestier/Renata Belmissieri; Nicolas₁/Nicolas₂). Ce dernier entreprend doublement sa confession et l'exégèse qui en est la formalisation esthétique. Le double parcours du nom re-nommé engendre la prolifération sérielle des noms comme effets de répétition. Pratique qui contrefait et mystifie l'enjeu de l'auto-narrativisation.

Au fondement de l'acte narratif est donc toujours présente une élusion, portée au registre du nom propre par une forme détournée et complexe qui ne cesse de reprendre pour thème ou "noyau pathogène", la confession-interprétation — le nom/lieu-rencontre de K; le nom/corps de Joan; le nom/jouissance de Sylvie; le nom/crise de Jean-William. La scription se caractérise par une possession, une crise, une déflagration, autant dire une constellation fulgurante par laquelle l'avènement du sens n'a lieu qu'à reproduire le "centre absent" qui le cause. La lecture narrativisée — édition, critique littéraire, commentaires scénariographi-ques, exégèse — donne la forme du Nom dans l'élusion d'un nom et dans la

¹ - Severo Sarduy, op.cit., p. 139-140.

² - "*Ludo* (*is, ero*): jouer, s'amuser, prendre ses ébats, se livrer à un exercice, se jouer. Jouer (un rôle), paraître en scène, contrefaire, se moquer, mystifier. *E* (*ex*): hors de. En s'éloignant de" (Henri Goetzer, Dictionnaire Latin-Français).

poursuite de sa profération. C'est à narrativiser la cause irrepérable de la narrativisation que l'énonciation est vouée à passer par tous les noms.

Le narrateur aquinien est toujours d'entrée de jeu un narrateur re-nommé. Ce double nom, dont la plupart des prénoms ou des noms scandent le trait¹, place la narrativisation dans l'entre-deux-noms. En effet, le redoublement du nom du scripteur ouvre un entre-deux où se joue sa faute. Toutes les narrativisations sont les proies de cette re-nommée qui vise à mystifier, masquer, déjouer la confession et la rédemption. La re-nommée comme cause — j'écris pour renarrativiser mon nom et par là même, tromper les lois écrites du système judiciaire — place d'emblée l'écriture au niveau de l'interprétation. En installant dès le début une double narrativisation — doublement nommée —, le narrateur fait "s'opérer d'elle-même une certaine ellipse" (NN, p. 140) par où le crime-crise narrativisé en tant qu'inénarrable est voué lui-même à une répétition en série. Nommer renvoie toujours à un autre nom, entraînant le support innommable à reparaitre sous cet autre nom (Joan I, Joan II, Joan III, RR I, RR II; Sylvie, Eva, Linda; K, H. de Heutz, Carl von Ryndt, de Saugy). La prolifération des noms est fonction d'un innommable qui pousse chaque narrateur à se re-nommer.

La re-nommée "originale" est alors lancée dans un déchiffrement de plus en plus improbable, qui finit par faire advenir l'irrépérable comme *forme* de la répétition. Le "centre absent" n'est décrypté que par une "lecture radiale", "périphrastique" qui, en parcourant la

¹ - H de (Heutz), Carl von (Ryndt), François Marc de (Saugy), Pierre-Xavier, Charles-Édouard, Anna-Lisa (Jamieson-RR), Joan X., Ghazzo-Quánum, Jean-William, Jule-César, etc.

narrativisation simultanément à sa course "longitudinale" — c'est-à-dire selon un tempus continuatus moebien¹ —, la refend pour se produire comme le bord du dérobement. Il s'agit de reconnaître ici la pratique aquinienne agissant à l'instar du coup de ciseaux dans la bande de Moebius, qui fait de celle-ci l'entour à double face d'une coupure clivée. La doublure nominale oblige la narrativisation "masquée" à se tourner vers ce qui la cause, jusqu'à se faire le contour du "noyau pathogène". Le réel de l'effraction posée au fondement de l'autobiographie force l'écriture à se faire décryptage, surmultipliant les interprétations. La prolifération survient non pas dans le but de suturer ce qui s'y dérobe mais pour s'en faire la voie périphérique afin que l'insuturable advienne comme apparition de la disparition.

Face à un réel défaillant, miné de "rien", toujours opaque et le plus souvent labyrinthique, le baroque répondra par une sémiotisation générale, un surcroît de déchiffrement interprétatif, une rhétorique démultipliée et reformulée en art de l'invention et en esthétique.²

(...) ce livre (le mien) peut (...) agacer par son trop-plein de références invérifiables. Je sais d'ailleurs que ma prose détraquée ne contient aucun ingrédient de plaisir pour le lecteur — ou si peu (et pour si peu) — que dès lors, je me sens comme sainte Hildegarde qui se préoccupait des proportions du corps humain (...) un peu comme je continue au

¹ - Puisque l'absence de torsion ramènerait la bande à son immobilité circulaire.

² - C. Buci-Glucksmann, op.cit., p. 173.

second degré, de me semer moi-même par ce narcissisme (cet étalement de théories que je fais devant le lecteur...).(A. p. 207, 208, 218)

L'auto-narrativisation cherche la vérité du réel. Pourtant, l'affirmation de la vérité autobiographique ne cesse de révéler son statut apocryphe. Dans chaque cas, la vérité de l'événement biographique se cherche une forme. Chaque fois, elle cherche une forme "véridique" en rapport avec la position affirmée de l'énonciation. La véridiction de l'événement par la forme se présente comme une entreprise interprétative de plus en plus invérifiable et mystifiante, par laquelle le nom du scripteur est voué à accéder au rang d'innommable. En effet, le nom comme donnée de départ toujours cliyée traverse une série de re-nominations qui sont autant de tentatives de mise en forme de la vérité du sujet. En ce sens les re-nommées ne sont jamais des duplications, mais inscrivent plutôt le trait qui fonde la poursuite extravagante d'un nom propre à travers une surcharge de faux noms.

Ainsi, le Nom est toujours celui de la rencontre impossible (K) du nommant et du nommé dont le dédoublement inaugural aquinien force la lecture à se situer dans l'angle anamorphotique de la figure insaisissable qui le traverse¹. Figure de la disparité baroque qui introduit le masque pour révéler en creux l'"antimasque de la strette invisible" (NN, p. 139).

¹ - "On pourrait distinguer ici (...) deux statuts de l'écriture et de la position de lecture: la relation frontale, intéressée au référent et au monologisme, et (...) la position anamorphique de l'écrivain/lecteur qui se déplace de biais, pour décrypter une écriture de biais: jeu de doubles, de miroirs, de masques et de simulacres" (Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p 149).

L'image soudain n'est plus que le répons d'une musique hors champ dont la suprématie est sournoise. (...) c'est elle le masque dont les représentations visuelles d'Eva figure l'antimasque. (...) Eva l'antimasque (...) réfère le spectateur à la strette invisible qui sous-tend toutes ces insertions visuelles. (NN, p. 139)

La narrativisation "en plus", sa facticité formelle ou l'exégèse qui la veut décrypter, est précisément ce qui vient à produire l'événement d'une nomination sans nom. L'exégèse du nom propre mène au mystère de l'invisible apparition. Le fantôme anamorphotique revient au lecteur comme le surgissement de rien. Eva, dont la jouissance prend nom de Dieu, est la figure opératoire et médiatique de l'infinitisation des noms. Elle porte le nom de l'originnaire — mère et vierge: Eva-ave — du lieu générique où aboutit la lecture.

Maintenant qu'Eva Vos en a révélé la scène du meurtre, le film semble irréalisable (...). Médiatrice aveugle entre Sylvie Lewandowski et son père, entre Sylvie Dubuque et son mari, entre Nicolas Vanesse et Michel Lewandowski, Eva Vos comprend tout (...) Eva comprend. (...) Il ne fait pas de doute qu'Eva, limitée dans son français, a franchi le seuil de l'invraisemblance, entraînant avec elle le lecteur qui s'abandonne en esprit à ce qui la brûle (...). (NN, p. 243-244, 253)

Prochain Épisode s'achève sur l'impossible achèvement, sur la finition de l'infini qui actualise, tout en la projetant au futur, la révolution en tant que crime parfait, c'est-à-dire forme de la nomination. Les dernières pages ne sont en fait que le Nom de la fin comme mot de la fin.

Oui, voilà le dénouement de l'histoire: puisque tout a une fin, j'irai retrouver la femme qui m'attend toujours à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre. C'est ce que je dirai dans la dernière phrase du roman. Et, quelques lignes plus bas, j'inscrirai en lettres majuscules le mot : FIN. (PE, p. 174)

La re-nommée du sujet narrativisant devient impossible à force de passer par les autres noms du récit. L'innommable traverse ainsi "radialement" le texte, passant de la cause à l'effet par une projection anamorphotique qui troue la narrativisation de son propre trajet. Ainsi coupée dans son parcours longitudinal, celle-ci libère le temps de la "lecture radiale": lecture qui, dans l'acte même de l'interprétation se constitue en "mystère impénétrable par excellence" (PE, p. 21). La lecture est le lieu de la véritable et véridique apparition du rien, de la projection du trou. Elle est l'événement de la néantisation.

L'"editio" comme re-nommée déclenche toujours un acte d'écriture qui ne s'authentifie que par son statut d'apocryphe. Le vecteur de l'interprétation introduit la logique de la "retombée" (Sarduy) qui, chez Aquin, s'énonce dans la temporalité paradoxale du plagiat. Le plagiat comme statut apocryphe de l'écrit ramène la théo-logique de la transsubstantiation au centre du rapport narrativisé écriture-lecture. L'Eucharistie — sacrifice réel — prend ici une fonction éminemment littéraire. On sait que la transsubstantialité implique que, dans un même temps, un des termes *est* et *n'est pas* l'autre¹.

¹ - On se souvient de l'exergue de Reige noire "Je dois à la fois être et ne pas être" Søren Kierkegaard

Toute la problématique des doubles aquiniens peut alors se formuler, au-delà d'un principe d'identité, comme une pratique qui énonce le passage, entre deux substances, de "quelque chose" qui n'est pas la substance. Ce qui ~~passa~~ chez Aquin, c'est une lecture comme néantisation qui est "présence réelle" de la coupure et de l'Autre. La théorie de la répétition confère au temps de l'écriture-lecture un véritable "style de la présence".

"(...) la répétition des éléments n'y a manifestement aucune valeur psychologique, mais seulement structurale: la répétition relève visiblement d'un art et cela équivaut, en fin de compte, à un style de la présence et implique une notion hautement consciente du temps parlé. (...) Je suis présent d'une présence réelle. (TM, p. 78 et 20)

Sans doute la présence réelle dans le Saint Sacrement est-elle, au sens théologique, réalisée par le croyant comme un événement intérieur, et l'espace où se situe la rencontre du croyant et de la présence divine est-il l'espace spirituel. Il n'en reste pas moins que l'hostie consacrée agit indépendamment du degré de croyance ou d'incroyance des assistants, ou des communiant. La présence réelle l'est donc non³ point subjectivement, mais objectivement (...) c'est (...) ce voile de sa mort que figure la séparation de son corps et de son sang — qui le rend présent (...).¹

Dans le roman aquinien, la présence réelle — qui n'est pas la présence de soi à soi, imaginaire, mais l'arrachement, le viol comme réel

¹ - Pierre kloskowski, op.cit., p. 129.

du Nom — est marquée par la commotion qui secoue les scripteurs. Si l'écriture est toujours apocryphe, c'est dans la mesure où elle s'affirme comme temps clivé par un triple regard: celui du scripteur dans le présent mouvant de la narrativisation — auto-réflexivité de l'écriture —, celui du second lecteur-scripteur dans le présent ultérieur de l'"édition", et celui de leur double réflexibilité (voir le voir) dans le présent antérieur de la fiction sur la réalité. L'écriture actualise un "présent inexistentiel", un "infinitif poreux" (NN, p. 221). Le lecteur-scripteur agit en "plagiaire désœuvré"¹ dans la mesure où il est lui-même nommé par une fiction qui lui revient comme sa vérité encore inarrivée².

Les effets de temps théologiques — ravissements, jouissances, viols — se repèrent dans les crises déclenchées par la scription des narrateurs et semblent toujours se produire comme une répétition antérieure: on assiste à une réversibilité du rapport de causalité entre les doubles, à un télescopage de la cause dans l'effet. Dans le roman d'Aquin, la réalité devient l'effet de la fiction. La fusion des deux niveaux narratifs à la fin de Prochain Épisode illustre bien ce procédé, de même que le "film dans le film" de Neige noire, où fiction et réalité sont rendues totalement

1 - H. Aquin, conférence prononcée à l'Université Carleton, Ottawa, 1976.

2 - "On ne transcende le temps que pour sombrer dans une crevasse spatiale et, dans l'euphorie de ce franchissement, on oublie que le temps se déplace toujours plus vite que nous et qu'il se déplace dans l'espace, hors de sa structure. Ainsi, on le croit fuyant quand il nous échappe par sa constante métastase, mais c'est nous qui disparaissions" (NN, p. 186).

inextricables¹. D'où le statut essentiellement apocryphe² de l'écrit autobiographique dont chaque narrateur fait l'expérience.

La fausseté même que j'ai décelée dans un fragment de manuscrit ne me scandalise même plus; je croirais même qu'elle fait partie intégrante de l'écriture et que celle-ci, ni plus ni moins, est toujours apocryphe.
(TM, p. 108)

De la même façon, le texte apocryphe de Chigi-Beausang² devient le matériau du journal de Christine, qui en est la réécriture dans l'exacte mesure où les événements racontés de 1536 sont réinjectés dans le présent de la narratrice comme la répétition fictive de sa propre biographie. (Répétition antérieure au sens musical ou théâtral de "rehearsal"). Ce temps n'est pas sans relation avec le concept baroque de l'"agudeza" (acuité) formulé par le grand théoricien espagnol Balthazar Gracian³. L'agudeza est la parole aiguisée, la pointe, la riposte tranchante

1- "L'autobiographie est une fausse catégorie. (...) Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement (...). Il n'est plus question pour Linda, de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité et qu'en dissociant l'une de l'autre, Linda ne saurait plus, en fin de compte, si c'est la fiction qu'elle isole (...). Cette fois, c'est la réalité qui est contaminée par une fiction encore plus frissonnante " (NN, p. 147, 243).

2- "Et plus [Chigi] avançait dans son entreprise, plus il avait l'intention d'intégrer son propre journal intime (...) au texte du célèbre médecin gantois. Bien plus, il nourrissait en lui-même l'ambition de produire un écrit entièrement apocryphe où Chigi se raconterait lui-même intégrant à ce récit l'existence fictive (ou imaginaire) de Jules-César Beausang " (A, p. 175).

3- Balthazar Gracian, Art et figures de l'esprit. Agudeza u arte del ingenio, 1647, Paris, Seuil, 1983: Agudeza: "trait, pointe, mot ecéré, mordant, piquant; pique, flèche verbale; riposte tranchante, parole aiguisée." p. 357. L'agudeza est la forme en tant qu'acte.

mais aussi *la forme manifeste de l'incarnable esprit* qui doit être analysée à travers toutes ses figures. La figure selon Gracian, est le trait de l'artifice, seule formalisation possible de la vérité. Dans le roman aquinien la figure peut être reconnue dans la prolifération télescopée des noms des personnages qui sont les artifices d'une composition qui vise à faire surgir, non pas une vérité psychologique, mais la vérité du signifiant fictionnel qu'est la forme verbale comme souveraineté de l'artifice.

L'agudeza est une pratique de la césure qui vise à prendre "de vitesse" l'adversaire, mais d'une vitesse "incomptable" (TM, p. 20) et qui se définirait plutôt comme une antécédence de la conséquence sur le geste. L'apocryphe pourrait alors se concevoir sous l'aspect d'une immanence du temps, d'une transsubstantiation de la lecture et de l'écriture, temps accéléré de la "conjuración du plagiat"¹.

Jean de Salisbury disait: "Écrire vite, c'est conjurer le plagiat." (...) Et Dieu sait que j'écris vite, poignet garroté, main gauche inerte et dressée au-dessus de moi comme un spectre démantelé. (Qb, p. 20)

La fatalité récursive du plagiat est l'autre crime que commet tout scripteur en quête d'authenticité. Par le travail de l'anamorphose qui décentre l'auto-narrativisation vers le foyer d'étrangeté d'une lecture

¹ Le plagiat ou l'apocryphe hausse au statut de principe opératoire la poursuite impossible qui traversa le roman aquinien: "(...) le plein régime que j'essaye de maintenir dans cette compétition romanesque avec les mots que (...) je ne réussirai pas à rattraper, pas plus d'ailleurs que je ne serai en mesure de rattraper Joan" (TM, p. 42). Le plagiat formalise l'innommable au cœur de la répétition. Innommable qui passe en plan perspectif de la cause à l'effet, qui trouve le texte comme une anamorphose récursive mettant en continuité le nom et la nomination (Joan → RR → P.X. Magnan → ; Jean William → Christine → Renata → ... → ... → ...; K → Hamidou → H. de Hautz → Ja...; Sylvio → Linda-Eva...).

inversée — intrigue policière, édition, exégèse, scénario remake d'Hamlet — , le plagiat se présente comme la répétition inévitable, la réécriture inhérente à la lecture, le destin de toute scription. Le plagiat est le trait de l'impossible origine. Or, la "nécessité" du plagiat¹ est aussi ce qui permet de le conjurer, dans la mesure où il ne peut plus être pensé comme l'appropriation d'un original dont le seul privilège serait celui de l'antécédence. Le roman aquinien se compose de manière à fonder la vérité du plagiaire en portant à l'écriture une "narrativisation apocryphe" qui prend l'autre-texte pour sa propre répétition, puisqu'il en est l'effectuation réelle encore inédite. Le "toujours déjà édité" de sa scription n'est alors que l'après-coup d'une projection du signifiant fictif dans le référent et la réalité². Le "plagiaire désœuvré" — le lecteur — n'est nul autre que le plagiaire en train de jouir du "vloi" dont il est la victime.

Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé, offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement.(...) Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique de la frigidité? (NN, p. 158)

Le viol du lecteur comme conjuration du plagiat nous ramène à la logique du crime parfait et à son équivalent théologique qui consiste à

¹- Lautréamont : "Le plagiat est nécessaire", Poésie, Paris, Gallimard, "Poésie", 1985, p. 306.

²- L'effraction est donc situable *entre* la répétition apocryphe, dans l'entre-deux-textes.

"traiter le mal par le mal". Ce précepte en appelle un autre, décelable dans l'esthétique baroque de la déformation et de la convulsion désublimante du "mourir": véritable esthétique de la laideur¹. En d'autres termes, l'écriture qui vise à produire une "forme comme donner forme à la jouissance de l'Autre" revient à produire la forme même de la néantisation, c'est-à-dire à produire, dans le langage, la transgression du langage et à faire en sorte que l'improférable soit proféré *en même temps* qu'il reste non avenu à la profération. Ramener la jouissance dans le viol est le crime par excellence qui pose le sacré dans la profanation², la forme de la forme dans la déformation, le continu dans la fragmentation. La commotion des narrateurs narrativise le sujet de lecture en tant qu'il est reparcouru par la coupure de la nomination. Le lecteur aquinien est l'effet-sujet du texte, son présent axiomatique inexistentiel.

Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. (...) Le présent du scénario est comme un infinitif poreux (NN, p. 221)

1- L'Antiphonaire est entièrement travaillé par cette esthétique. " (...) le baroque, en sa pulsion épistémologique et rhétorique, n'a cessé de louer toutes les figures du manque, du rien. En 1635, un Antonio Rocco publiera à Venise un traité faisant l'éloge du laid (...). Ne reste que le paradoxe d'une faute, d'un péché, nécessaire à la loi et réciproquement " (Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p. 128).

2- Le viol comme style de la présence a la même valeur que l'adoration dans la transsubstantiation. Opération profanatrice qui utilise le langage contre lui-même¹ l'esprit non plus comme affirmation de la vérité indicible — qui, en théologie, appelle la croyance — mais comme actualisation, profération de l'interdit de profération: blasphème.

L'effectuation réelle de l'autre-texte dans le corps du lecteur-scripteur est "fureur", décomposition, fictionnalisation. La faute et la culpabilité projetées dans la re-nommée reviennent du lieu même de cette re-nommée comme points d'horreur et d'exténuation formelle. La fictionnalisation que produit le plan projectif continu des narrativisations met en crise le foyer d'énonciation et déclenche une commotion dans laquelle se nouent jouissance et abjection. L'obscène débouche sur une mort ostentatoire et convulsive — le suicide — ou sur la jouissance fulgurante et incorporelle. Moment où le lecteur accède au réel du roman, à sa vérité. Moment d'une révélation sur laquelle tout savoir s'épuise.

L'abjection est ici réellement présente. Elle saisit le lecteur herméneute et le jette dans l'interprétation en acte. L'abjection n'est donc pas, comme chez Ducharme, une fonction suturante (imaginarisante), mais la Loi en tant que forme: "forme déformante" (A, p. 127).

Ainsi, la "continuité discursive" permet à l'ellipse de "se produire d'elle-même"¹. Opération insolite où le pseudonyme fait retour dans le nom pour le révéler à sa nomination, à sa fictionnalisation pseudonymique. Selon cette pratique scripturaire, la "faute" originale revient dans le texte sous la forme d'un rapt réel, d'un viol du sens et du savoir: viol du lecteur qui tente progressivement de reconstituer les morceaux du casse-tête. Le viol n'a d'ailleurs cessé de se fantasmer et de se recomposer dans la narration mais apparaît soudain comme la faute même, la seule qui soit inavouable parce qu'elle est insaisissable en tant

¹ - Voir la citation de Nuits noires mise en exergue.

que telle. L'inavouable comme catégorie "causale" de l'écriture ne cesse d'être avoué à travers une série de crimes. Mais chaque aveu ne fait qu'infiniter l'autre crime inavouable qui, lui, advient au réel de la lecture comme son effet : le suicide du scripteur-lecteur.

Le crime de Prochain Épisode (vol d'armes, p. 15) n'est que la figure judiciaire d'un crime inédit et pourtant en acte dans la narrativisation moebienne. Le meurtre de Joan avoué n'est que le double formalisé, anamorphosé, d'un viol immémorial que rejoue le réel de l'anamorphose. Le meurtre de Sylvie est à la fois l'appropriation-expiation de la faute "avouée" et l'inénarrable-irreprésentable-inscénarisable. Les fautes de Christine ne cessent d'être avouées et décrites pour laisser dans l'ombre la "vérité abominable" allusivement amenée au texte et in-narrativisée, du viol du père — "Incidents qui concernent mon père (cette histoire de tentative de viol)" (A, p. 76-77).

Le parcours nominal qui consiste, pour chaque narrateur, à réintégrer tous les noms de la narration, oblige immanquablement celui qui écrit à signer sa propre disparition. Christine est tour à tour Renata (violée), Suzanne (femme de Robert et "image créée de la femme"), l'"épouse du Cantique", Antonella la "putain". Elle est aussi bien Jean-William, dont elle nomme sa scription qui reprend celle de Beausang-Chigl.

Il me suffisait (...) de transposer ou plutôt de traduire son agressivité contre Antonella, et je comprenais du coup que Robert trouvait suspect mon intérêt scientifique pour Antonella et qu'il ne saisissait de ma démarche [lecture acharnée du manuscrit],

que ce qui se rapportait à Antonella (...), à son côté «putain» — préjugéant, par là que j'étais moi-même impliquée émotivement dans le comportement érotique de cette pauvre fille (...). C'est affreux. C'est inavouable en tout cas (...). Je suis devenue une autre !...ou alors je me détraque, je me désintègre. Il n'y a plus rien d'honorable en moi. (...) À ses yeux [Jean-William] j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis — paradoxalement — je semble me conformer à cette image de moi. (A, p. 163, 237)

Mais la traversée nominale ne s'effectue qu'à partir d'une répétition de la faute inavouable, celle-là même du viol/jouissance qui, en devenant Loi, c'est-à-dire logique d'écriture-lecture, fait de la lecture le lieu d'une nomination. De là, le mot de la fin devient impossible à proférer depuis le foyer d'énonciation confessionnel. Ce mot "manquant" (PE) est déporté hors de la confession et pris en charge par un au-delà narrativisé en second foyer de lecture (Suzanne-Franconi; Eva-Linda; RR, le "prochain épisode"). Or, ce foyer de lecture est précisément ce que le double-nom n'a cessé de rappeler par la "scission" du noyau d'énonciation: en se dédoublant, le narrateur procède à une dé-focalisation de son énonciation et constitue la lecture en zone d'ombre. Fissure énigmatique que le roman aquinien porte au statut de nom propre, de personnage.

Le lecteur aquinien démultiplie l'effraction mortuaire pour révéler en creux une jouissance du Nom comme figure du temps théologique-axiomatique: RR est la "vierge enceinte", fécondée par le viol au moment des règles, elle n'a aucun souvenir de la pénétration et apparaît, dans le

journal de Ghezso-Quenum dont elle est la lectrice, comme celle qui jouit du nom de son violeur. Eva-Linda figurent aussi cette jouissance virginale du Nom. De même, l'étrange préface anonyme de L'Antiphonaire semble, après-coup, subsumer l'ensemble comme par une distorsion visuelle qui viendrait formaliser le sans-nom de la lecture. L'entrée dans le roman est alors aussi le lieu de sa sortie, puisque ce point focal extérieur rejoint celui de Suzanne, tandis que Franconi est le lecteur à la fois effracté par sa lecture et par la lecture géométrale de sa femme qui lui revient comme la transmission de sa propre faute¹.

On retrouve là le circuit en torsion infiniment recoupé démultipliant l'effet recherché de l'ellipse. La scission inaugurale du noyau d'énonciation, la re-nommée du sujet-scripteur produit l'ellipse baroque.

Parmi les modes possibles de génération de l'ellipse, il en est un qui possède une particulière vraisemblance géométrique: celui qui confère au cercle un pouvoir d'élasticité, et à son centre la capacité de scission d'un noyau cellulaire. Dilatation du contour et duplication du centre: ou plutôt glissement programmé du point de vue, depuis la position frontale jusqu'à ce point maximum de latéralité qui permet la constitution d'une autre figure régulière: anamorphose.²

1- " Depuis que j'ai découvert, au lover, ma malette débarrée et le manuscrit qu'elle contenait placé au mauvais endroit, j'ai compris que tu savais tout, que tu avais lu le texte écrit par Christina (...). Maintenant que tu sais tout (...) je préfère te dire bien franchement que j'ai honte de moi et que je vais me tuer en auto " (A, p. 249-250).

2- Sovero Sarduy, op.cit., p. 71 (je souligne).

Ce n'est donc pas la re-nommée qui est recherchée dans la logique aquinienne mais le re-Nom ou la nomination infinitisée comme effet de la re-nommée. La re-nommée est la scission par où advient la lecture. Elle fonde ce que l'on pourrait appeler avec Baltazar Gracian la "disparité conceptueuse" de la fiction. Disparité dans la mesure où le lecteur — la lectrice — narrativise et imprime en creux dans l'écrit, le centre absent du regard, l'"œil du texte" qui couvre d'ombre le sujet scripteur. La disparité provient de la rhétorique du voir. Gracian :

La disparité se forme donc de manière inversée à la comparaison: elle se fonde sur la différence ou la contrariété entre les deux termes divergents. (...) Pour que la disparité soit conceptueuse et plus qu'un ornement rhétorique, il faut quelque circonstance spéciale qui soit prétexte et fondement à l'acuité (agudeza).¹

La lecture devient "disparité conceptueuse" en ce qu'elle donne lieu à la "forme externe de l'incernable esprit" (agudeza) qu'est l'acte romanesque aquinien. La "circonstance spéciale" étant précisément la scission du foyer nominal d'énonciation qui, en affirmant la vérité de l'aveu, le constitue comme impossible à dire et à lire. Écrire selon la logique de l'"editio" est formellement lié à la poursuite de la vérité à travers un masque: celui du livre comme re-génération d'un sujet en auteur de sa propre vie. L'acte d'écriture s'amorce dans le but de ressaisir les morceaux déflagrés d'un sujet en pleine possession-dépossession.

¹ - Op.cit. "Des figures par disparité: Discours XVI", p. 154 (Je souligne).

La vérité ne peut se dire qu'à partir d'une re-constitution, d'un "glissement programmé" qui, au défaut de savoir, répond par un savoir en plus. Mais ce savoir "en trop" est joué, infinitisé et n'advient qu'en tant que saturation — et suture — impossible. Le symptôme *passé*. Il est traité par les effets d'écriture qui trouent le savoir d'une vérité inédite et "inéditable". L'énigme est épaissie par les masques de l'*éditio* (technique du roman d'espionnage, édition critique, thèse, scénario annoté). Un masque vient chaque fois se superposer au nom du scripteur pour l'arracher à sa position extra-textuelle — celle de tout auteur — et l'inscrire dans l'écrit comme "lecteur masqué", c'est-à-dire prétendant "poursuivre" un texte autobiographique dont il est lui-même l'auteur apocryphe.

- C'est la poursuite de l'écrit qui, sous couvert d'un masque nominal, scinde le foyer d'énonciation en scripteur/lecteur, plaçant d'emblée l'écrit dans une "oscillation binaire entre l'hypostase et l'agression" (PE, p. 93). La disparité s'inscrit dans l'*éditio* qui oblige le scripteur à projeter l'énigme de sa propre vie dans un espace géométral, "jusqu'à ce point maximum de latéralité" (Sarduy). L'interprétation borde un centre clivé en scripteur/lecteur. La disparité est entièrement fondée sur la divergence entre l'"informe" du scripteur voué à l'imprévisible de sa "chute" et la forme qu'il entreprend de composer; disparité qui est le moment de la re-nommée. L'extériorité que procure le masque marque la place d'un recoupement, d'un pli qui ramène tout semblant à la

néantisation qui la génère¹. L'imprévisible n'est que le versant visible, mathématiquement formalisé de l'impossible à écrire².

La disparité que suscite le lecteur "masqué" (re-nommé) est, en même temps qu'une fuite (poursuite) hors de soi du scripteur, la condition unique de sa rencontre avec la vérité aveuglante de son propre mystère.

Le masque, visage de pure convenance, aurait pour effet de libérer totalement le spectateur, le déchargeant des contraintes de son identité. (...) L'idéal, même, serait d'imaginer le lecteur d'un livre portant un masque dont il pourrait même se servir comme signet. (NN, p. 159)

Ainsi la disparité aquinienne est-elle par excellence une disparité "conceptueuse" parce qu'elle est fondement de l'acuité. La "circonstance spéciale" est le moment précis où le masque posé est inéluctablement appelé à devenir "signet", c'est-à-dire à tomber pour marquer la page au lieu même où la lecture s'interrompt. Autrement dit, c'est le moment où le texte agit sur le lecteur, le prend à la gorge, l'arrache à sa lecture et le projette dans l'anéantissement de sa propre fictionnalisation: circonstance où le texte qu'il lit le devance en un plagiat intenable qui fait de la

1- "Comme le tapis oriental du tableau [d'Holbein], la prose du récit est sans profondeur mais non sans pli. Elle a l'épaisseur d'un voile; mais qu'est-ce qu'un voile sinon un masque, la peau d'une peau?" (IM, p. 145).

2- Comme la "(...) symphonie dont la partition imprévisible rend toujours son exécution impossible" (NN, p. 75).

répétition l'occasion d'une révélation. Le scripteur est soudain foudroyé, métamorphosé, déréalisé — fictionnalisé — par un retour inattendu de sa propre invention qui, par répétition, fait advenir *réellement* l'entre-deux jusqu'alors invisible. Effet incroyable et impossible d'une collusion entre un signifiant (fictif) et un référent, rapt par lequel le lecteur est engouffré dans le noir, dans la zone d'ombre clarifiante du Mystère comme vérité révélée où il est "obombré".

Le retour mystifiant de la vérité dans la fiction produit l'acuité — jusqu'à l'aveuglement mortel — comme état d'exception. Véritable "fureur" baroque en tant qu'elle est un "voir du voir, un enténébrement clarifiant"¹.

Je me sens très lourde (...) incapable, en fait, de continuer sainement ce livre dont la forme insensiblement se désintègre et m'échappe. Ce nombre incalculable de mots s'agglutinent en une poudrerie qui fait écran: je ne vois plus rien soudain, je suis aveuglée par les réfractions obliques de la lumière solaire. Tout est éblouissant dans cette nébuleuse qui m'entoure (...) le langage ampoulé qui me servait de radeau au début se dégonfle et coule étrangement avec moi (...), à la limite, la réalité que je tente de m'appropriier par les mots m'échappe et me fait défaut, je n'ai plus de prise sur elle et je me meus dans toutes les directions, comme si soudain un élément *inavouable* de ce que je raconte m'avait dépolarisée et confinée à la confusion défocalisante de la simple tristesse. (A, p. 185, 214, 220)

¹ - Buci-Glucksmann, *op.cit.*, p. 147.

Je m'immobilise, métamorphosé en statue de sel, et ne puis m'empêcher de me percevoir comme foudroyé. Un événement souverain est en train de se produire (...). Un événement que j'ai cessé de contrôler s'accomplit solennellement en moi et me plonge dans une transe profonde. (PE, p. 88)

[RR] a donc réussi, car je n'ose plus enlever ces pages qu'elle a rajoutées au dossier. Je les relis et je n'en reviens pas (...). Comment le lecteur pourra-t-il se reconnaître si je perds pied, moi l'éditeur (...) J'ai peur que l'épaisse nuit d'encre dans laquelle je me meurs ne se dissipe jamais. (TM, p. 137, 139)

Là se conjoignent le "pur blasphème" et la possession en tant que Mal radical, irrémissible, échappant à toute morale. Là, c'est-à-dire dans une "esthétique", dans la forme révélée de l'"incernable esprit". Dans le roman aquinien, comme dans l'art baroque, l'affirmation esthétique de la laideur et du mal est liée à celle de l'ombre, à l'obscurcissement du Mystère — celui démultiplié d'une incarnation par le verbe — et aux labyrinthes artificieux dont parle Gracian.

À contradiction plus grande, difficulté majeure, jouissance plus grande de l'esprit à chercher le sens, d'autant plus agréable qu'il est plus obscur.¹

On revient là à la faute dont la rémission impossible détermine directement l'analyse topologique du roman.

1 - B. Gracian, op.cit., "Discours XI", p. 152.

Écrire en langue maternelle de feu

Mais moi, j'écris au niveau du pur blasphème. (...) Tout se passe sous le signe du blasphème et de l'action. Par l'action matricielle de la parole, l'action passe à l'action, râflant d'un geste hâtif tout l'or du silence et le dépouillant par surcroît de sa plénitude significative (...). Ainsi, en toute dernière analyse, on peut dire que le silence n'a de statut propre qu'en fonction du blasphème qui est le cri sauvage: le silence ne peut être conçu autrement que comme un intervalle entre deux cris. (TM, p. 57)

Je suis à moi seul une vivante et interminable pentecôte. (TM, p. 26)

Le roman aquinien énonce qu'entre deux noms il y a toujours un centre éludé qui cause l'écriture doublement confessionnelle et exégétique dont la visée, en même temps que véridictoire, est de tromper et de masquer l'enjeu de l'énonciation. Le meurtre de Joan — son corps, entièrement nominal puisqu'il s'agit d'un corps écrit ¹ —, le meurtre de H. de Heutz, le meurtre de Sylvie, la "mort épileptoïde" de Jean-William², ne sont en fait que les noms propres de l'innommable qui ne cesse d'irradier la forme en des possessions-crisis-déflagrations. Le roman narrativise chaque fois un crime expiatoire qui vise à racheter une faute

1 - "En vérité, son corps repose en travers du livre (...)" (TM, p. 143).

2 - Mort dont la narratrice ne cesse de porter la culpabilité: "J'étais présente; j'étais là, juste à côté de Jean-William, mais ses convulsions ne me secouaient plus activement. (...) Ah, quelle femme ingrate ne suis-je pas (...). Mais cela, je le sais trop bien; j'y reviendrai, hèles, que je le veuille ou non, dans la mesure où ce livre que je commence doit, partiellement au moins, révéler celle qui le compose..." (A, p. 21-22).

dont la scène restera à jamais hors-jeu. Cette faute indicible est évoquée par la rencontre incestueuse entre une fille et son père:

[Joan] m'a parlé de son enfance (gâtée), puis de ce cher dady qui est mort sur le parquet de la bourse (...) son papa sucré... (...) je l'ai arrêtée de parler et je lui ai dit (...): chou chou, grouille-toi, sinon je vais te faire le coup de la syncope devant l'indice des valeurs mortes, viens petite fille à papa, viens: papa a de belles choses à te faire voir...Amen. (...) Joan d'amour, voilà l'occasion ou jamais de le prouver à ton petit Pierre assassin. Sois saine; ne pourris pas au même rythme désolant que cette fille (la mienne!) ¹. (1) Cette allusion faite par Pierre X. Magnant à sa propre fille m'a profondément troublé. (...) Note de l'éditeur. (TM, p. 69, 85)

Je me confessais (...) des plus anciens incidents de mon enfance (...) ceux qui concernent mon père (cette histoire de tentative de viol). (A, p. 76-77)

La faute est ainsi ramenée à une faute plus originaire dont une femme est l'enjeu. Même dans Prochain Épisode où la faute s'illustre clairement par le défaut de présence, par l'impossible rencontre. La femme aquinienne est déchue. Elle inscrit ainsi la *nécessité* de la faute en tant que, du côté des femmes, il n'y en a pas une qui y échappe. K est la lettre répétée d'un ratage, d'un acte manqué qui conduit le narrateur au crime comme relancée de l'écriture.

Mon retard à notre rendez-vous a été un désastre: dès cet instant, ma vie s'est fracturée. (...) Mais tout n'est pas dit. En tout

càs, je dois demeurer invulnérable au doute et tenir bon au nom de ce qui est sacré, car je porte en moi le germe de la révolution (...) Oui, je sortirai vainqueur de mon intrigue, tuant H. de Heutz avec placidité pour me précipiter vers toi, mon amour, et clore mon récit par une apothéose. (PE, p. 171-173)

Le futur, infinitisé par la forme du roman, se trouve de la coïncidence entre le nom improférable de K — son imposture dans l'intrigue — et le meurtre impossible de H. de Heutz, — lui-même innommable parce que trois fois re-nommé. Il place au même lieu (invérifiable) le manquement de K et le crime.

Joan est une femme coupable¹, tout comme RR qui incarne l'imposture et la femme défaite, "scandaleuse"², tout comme Christine la défigurée, la putain livrée à l'auto-accusation qui démultiplie spasmodiquement sa faute. Enfin, Sylvie est l'incestueuse sacrifiée. Toutes ces femmes sont sœurs et passent à travers d'autres femmes pour former des trinités de victimes pécheresses et jouissantes (Christine-Renata-Antonella; Joan I.II.III, RR₁ - RR₂; Sylvie-Eva-Linda). Trinité qui infinitise la faute et la rejoue selon une circularité en torsion qui la fait trou perspectif du texte.

La faute nécessaire de la femme est ainsi toujours rappelée par le crime. Dans une telle "compositio", ce qu'il faut à présent souligner c'est la

1- "(...) car elle a expiré en état de faute invouable à son gracieux Lord. Le péché a été mortel, d'ailleurs, c'est tout dire!" (IM, p. 70).

2- "Passa encore son ambition littéraire expansionniste, plagiaire, déloyale! (...) ce que je ne peux admettre, c'est qu'elle se prévale — avec une déloyauté flagrante — du seul écrit de Pierre X. Magnan. Cela me scandalise (...)" (IM, p. 136).

fonction topologique du parcours qui passe du viol comme fantasme (représentation) au viol du fantasme — rupture de la représentation —, ou encore qui passe du viol des femmes au "devenir-femme" de la lecture (viol du lecteur).

L'inceste père-fille — posé par Freud au fondement-fantasmatique de l'hystérie — est inscrit dans le roman aquinien comme ce qui caractérise la relation sexuelle depuis son versant femme, le viol et le meurtre venant réitérer la commotion originaire de cette "étreinte interdite" (PE, p. 31)¹. Mais chez Aquin, la violence de la sexualité coupable n'est jamais séparée de la jouissance. Une "felix culpa" marque la répétition simultanée: jouir du viol revient à être doublement coupable. Par cette logique, narrativisée dans les scènes érotiques qui le traversent, le roman aquinien télescope en un seul temps la "faute du père" et la culpabilité de la femme². D'où le fait que le Père, c'est-à-dire la fonction nominale qu'il désigne, est toujours formellement représenté par une femme en train de jouir.

La logique hystérique consiste à rendre le père impuissant, à le faire choir dans une représentation de viol. Le père fautif permet de garder la Mère inentamable et hors sexe. La position hystérique réarticule les deux temps de la fonction paternelle — manque dans

1- Je renvoie encore à la thèse de Robert Richard, op.cit., qui traite essentiellement ce sujet.

2- Dans la logique freudienne, le fantasme de viol advient pour représenter au sujet la séduction primaire, l'arreachement à l'être par où le verbe a chuté, nommant le corps effracté corps de désir. Le viol par le père répète, en lui donnant un sens, la faute de l'Autre qu'est la jouissance de la mère, son devenir inconsistent, son détournement vers un tiers qui fait Nom. Le viol perpétré par le père, donne forme, en tant que fantasme, à la fonction originaire et infigurable du Nom-du-père.

l'Autre, mort (Nom) du père — comme une double déchéance qui, ramenant l'Autre au littéral, érotise la langue et prend le corps à la lettre, bloquant ainsi le temps et sa transmission¹.

La logique aquinienne se libère de la position hystérique en remplaçant le Nom-du-Père au lieu de la jouissance féminine. Le viol, placé au fondement de la narrativisation, devient l'occasion de la jouissance. D'où l'effet de scandale qui infinitise le viol en le faisant changer de lieu.

D'autre part, en termes psychanalytiques, le désir de viol est lui-même généré par un sentiment d'impuissance provoqué par l'insistance du manque dans l'Autre, c'est-à-dire par une impasse de la transmission du trait du désir, non entièrement symbolisé par le sujet en devenir. Impuissance à combler le désir de l'Autre qui revient au sujet comme une castration *réelle*. Si le viol, au regard du désir du violeur de se faire sujet, et non objet, de l'effraction dont il se sent lui-même la victime impuissante, au regard donc de son désir de suturer la béance où s'est à jamais signifiée la perte, si ce désir de viol reçoit en retour une jouissance dont il est, comme cause, radicalement exclu, la béance est alors rouverte au cœur du fantasme du violeur. Fantasme même qui servait à la recouvrir. Le scandale vient précisément de ce redoublement du mal qui surgit comme l'imprévisible le plus radical.

¹ - Ducharme ne cesse de jouer cette position hystérique. Voir ici même, le second chapitre de la troisième partie. Voir aussi: Freud, Études sur l'hystérie, Paris, P.U.F.; Janine Chêne, "Le corps langage", Recherches sur la philosophie et le langage, vol. 2, Grenoble, Cahier du Groupe de recherches sur la philosophie et le langage, Université des Sciences sociales de Grenoble, 1982, p. 151-168; Monique Broc-Lapeyre, "Le corps-langage. Le corps anagrammatique", Ibid., p. 169-179.

La logique aquinienne consiste à faire "passer" l'hystérie, c'est-à-dire à ramener la nomination au lieu de son recouvrement. Ce passage n'est possible qu'à produire la faille du symbolique — c'est-à-dire la faute du père¹ — *dans* le symbolique. D'autre part, l'inceste comme faute impossible (in-scriptible) est narrativisé par le récit de scènes incroyables devant lesquels les témoins sont sidérés. On se rappelle l'épisode du bois de Coppet où le narrateur, "foudroyé" devant le plagiat inconcevable de sa victime, se trouve frappé "d'une indécision sacrée" (PE, p. 88). Trou de mémoire refigure le scandale dans la scène incestueuse de "l'incident du Neptune".

Le double scripteur (Magnant-Mullahy) laisse un blanc momentané après l'invitation faite à Joan selon les termes suggestifs "viens petite fille à papa, viens : papa a de belles choses à te faire voir...Amen" (TM, p. 69). Blanc qui sera comblé un peu plus loin par le récit de la scène érotique du restaurant dont la censure est alors présentée faussement par l'éditeur comme un "véritable mystère" (TM, p. 75). Or, l'essentiel est que cette scène apparaît tout à fait intenable au yeux des spectateurs témoins et qu'elle fait coïncider le "climat morbide de la fascination" (TM, p. 77) avec la jouissance de Joan, "engourdie (...) dans sa demi-somnolence

¹ - Pour rendre plus intelligible cette "faute du père", on peut dire qu'elle désigne simplement la défaillance de l'Autre, le trou dans sa parole en tant qu'elle est resignifiée au sujet comme viol perpétré sur lui par le père. Il s'agit d'une théorie sexuelle fantasmatique constituée par l'hystérique comme explication causale de cette culpabilité inconsciente. "La perversion paternelle constitue en quelque sorte le savoir par lequel l'hystérique s'explique que la sexualité soit pour elle si traumatique" (Serge André, Que veut une femme?, Paris, Navarin, 1986, p. 68). Dans la théorie freudienne, le viol par le père est déjà une répétition déplacée et figurée du premier traumatisme où le désir s'est signifié au sujet. La faute du père *représente* la faille du symbolique ou la béance incombable qui laisse le langage de l'Autre non saturé par ce qu'il appelle.

verbeuse" (TM, p. 77). Façon formelle de donner à voir la production d'un corps fictif "anamorphotique" et éminemment "christique".

(...) en plein milieu de la salle [Luigi] a pu voir ce que d'autres clients du Neptune (ceux qui se trouvaient disposés en hémicycle en contre-champ de Joan): Joan était (...) affalée sur la banquette (...) Pierre X. Magnant (...) a commencé par relever doucement la jupe de Joan, découvrant le blanc de ses cuisses écartées sous la table, puis il a caressé sa partenaire engourdie, mais complaisante dans sa demi-somnolence verbeuse (...). Une sorte d'invraisemblance se dégageait du couple exhibé. Ce n'était pas possible (...). [Les témoins] étaient stupéfiés, presque paralysés par la progression évidente de la caresse et du plaisir correspondant. (...) Le temps du plaisir protégé par une sorte d'immunité du réel, a devancé la prise de conscience de Luigi et des autres. (...) Luigi est resté coi (...). La trame sonore de la réalité s'est réinstallée dans le restaurant. (TM, p. 77, je souligne)

L'énunciation aquinienne est jouée à partir d'une faute littéralement indicible. Faute que la re-nommée du narrateur-pénitent redouble et démultiplie dans une déflagration — orgastique, épileptique, criminelle — qui ne cesse de produire des "retombées". Ces retombées sont elles-mêmes narrativisées dans la forme du temps aquinien improbable de l'antécédence de l'effet sur la cause, du plagiat sur l'original, de la fiction sur la réalité. L'improbable en train d'advenir recompose les repères théologiques que sont les dogmes comme "noeuds" incroyables (Annonciation, Immaculée conception, Incarnation, Crucifixion,

Résurrection) pour les enchâsser l'un dans l'autre, dé-formant ainsi l'aveu en mystère impénétrable¹. Temps où Christ-Vierge-Dieu-Esprit (Verbe) sont télescopés vertigineusement dans le trou qu'est la jouissance féminine.

Le négatif de la représentation féminine aquinienne ne peut donc pas être simplement analysé selon une composante imaginaire qui ne traduirait qu'une haine des femmes pour mieux restaurer ailleurs (dans la langue) l'idéal de La Femme. En maintenant l'impureté de toutes les femmes, la logique aquinienne déplace la problématique du salut — passant par la crucifixion et par son vecteur symbolique eucharistique — vers l'infinie irrédemption.

La destitution de la femme-Mère, de Marie-Eve (Eva-ave) permet d'articuler la question centrale de la paternité, c'est-à-dire d'un devenir-femme comme sortie radicale de la Mère imaginaire et de toute figure idéalisée. Le traitement de la faute au cœur de la jouissance féminine narrativise ce que le roman ne cesse de "perpétrer", à savoir le "viol" du symbolique par le réel à travers l'imaginaire et le semblant des représentations. L'écriture du roman se signifie alors comme une réponse formelle à l'énigme du désir que tout sujet pose au fantasme².

Ainsi, à la femme coupable d'une faute "nécessaire" — celle qui transmet au sujet la loi du désir —, répond chez Aquin le crime d'un

1- La scène du Naptune que l'on vient de lire est, bien sûr, logiquement intriquée au meurtre et aux viols dont le roman ne cesse de rappeler la portée théologique, jusqu'à la "chienne immaculée" (IM, p. 90) dont Joan est recouverte au moment de sa mort.

2- Ceci permet de penser le roman selon la logique du fantasme et non, comme on l'a souvent fait, selon un agencement des représentations fantasmatiques de l'écrivain.

homme démultiplié, péchant dans le péché de la féminité séductrice et tentatrice¹. Tous ces noms-du-père font bord à une jouissance féminine qui advient dans le texte sous la forme de l'énigme comme mystification du lecteur. Le roman d'Aquin écrit la fonction paternelle inscriptible et boucle la répétition en "pur blasphème".

L'irrémission trouve d'autre part sa formulation biblique dans la faute "contre le Saint-Esprit"². Faute contre l'"incernable esprit" (Gracian) qui tourne le langage contre lui-même, impossibilise le possible, innomme le Nom. Une telle faute est impardonnable, puisqu'elle consiste à se mettre à la place de Dieu. La fonction de l'écrit aquinien est d'aménager une répétition originale pour que l'extériorité nommante en vienne à se produire d'elle-même, faisant du roman le sujet nommant de la nomination.

1- Par là s'opère le circuit longitudinal et infini des noms. (Je → Hamidou → H. de Heutz → etc./ Olympe Gezzo-Quenum → P. X. Magnant → C.E. Mullahy/ Jean-William → pharmacien → Chigi-Beausang → Franconi → Robert/ Michel Lewandowski → Nicolas₁ → Nicolas₂).

2- "Aussi je vous le dis, tout péché et blasphème sera remis aux hommes, mais le blasphème contre l'esprit ne sera pas remis (...). Quiconque aura parlé contre l'Esprit Saint, cela ne lui sera pas remis ni en ce monde, ni dans l'autre" (Mathieu 12,31); "Quiconque aura blasphémé contre l'Esprit Saint n'aura jamais de rémission. Il est coupable d'une faute éternelle" (Marc 3, 28). La faute impardonnable et paradoxale est ainsi celle qui consiste à parler contre le Verbe: "Péché à la limite du pensable, puisqu'il est celui des prédestinés au bien qui, par un usage pervers de l'Esprit, font échec à la prédestination. Ce péché ébranle la logique de la rédemption, de l'intercession (...)" (Annie Tardif, "L'appensé, le renard et l'hérésie", Lacan avec Joyce, p. 150). Cette réflexion qui supporte une analyse sur la position hérétique de Joyce rejoint directement "l'hérésie" aquinienne, formulée plus haut comme logique de l'irrédemption. Aquin, lecteur de Joyce, n'est pas sans rejouer les parcours d'Averroès, de Scot Erigène, etc.

Le bord moebien, tracé par les personnages aquiniens, énonce entre autre que toute paternité est vouée à réclamer sa rédemption au fils dont la fonction est de réengendrer infiniment le père. Les violeurs et amants que sont les personnages masculins des romans d'Aquin viennent toujours à la place du père, puisque pour la femme aquinienne, le viol a toujours déjà eu lieu. Le rôle des fils est de faire en sorte que la faute du père trouve sa rémission dans le crime. Problématique qui traverse Hamlet, dont tous les romans d'Aquin sont une réécriture et une interprétation mouvante, et qui finit dans Neige noire par se recentrer autour de Fortinbras comme seul détenteur de la vérité de cette faute, étant le seul à réengendrer le père et à opérer le "rachat" de la paternité¹.

D'ailleurs qui, parmi les spectateurs, sait que Fortinbras est prince de Norvège et fils de Fortinbras, souverain de Norvège et ancien ennemi du père d'Hamlet? (...) Somme toute, Fortinbras réussit finalement là où Laërte et Hamlet échouent dans l'intrigue. Il venge son père en reconquérant le royaume du Danemark en son nom, Trois fils vengeurs, un seul victorieux: Fortinbras. (NN, p. 10)

L'auto-engendrement du père dans le fils traduit la logique oedipienne autant que la théo-logique qui l'énonce dans la

¹ - " Si le père de Hamlet est lui-même en quelque sorte, un assassin et un usurpateur — ce que prouve assez le fait qu'il revienne de l'Enfer décrire les tortures qu'il y subit — il est clair que venger sa mort ne saurait effacer sa faute, et que l'histoire de cette vengeance ne constitue qu'un épisode de la seule vengeance moralement et logiquement légitime: celle de Fortinbras. (...) si le premier roi spolié est le roi Fortinbras, il est juste que son fils rentre à la fin en ses pouvoirs, se révélant par là, bien plutôt qu'Hamlet, le vrai héros de l'aventure." (Jean Paris, "Hamlet" ou les personnages du fils, Paris, Seuil, 1953, p.54).

consubstantialité des trois personnes, la troisième personne articulant le nouage des deux autres en termes d'Amour et de Don¹. Le Saint-Esprit se présente dans le nouage trinitaire sous la forme du souffle personnifié qui troue la Vierge de l'intérieur et la propose ainsi comme mère impossible. La trinité Père-Fils-Saint-Esprit ne fait qu'affirmer un engendrement qui passe par une voix (un Nom) consubstantielle à ce qui la traverse et à ce qui en procède.

Transmission à double sens, du père dans le fils et du fils dans le Père, effectuée par une profération marquant l'entrée du verbe dans la chair.

Cette incroyable histoire qui fait figure d'exception ne cesse pourtant d'affirmer les trois registres de la paternité, à savoir: d'abord, que si l'on prend ce nouage pour une représentation, le père — imaginaire — sera toujours "impuissant", incapable d'aucune pénétration; que si, d'autre part, on prend ce nouage pour une fonction symbolique, la paternité y apparaît comme un acte de transmission irréductible à la procréation, inscrit et actualisé dans le langage et par lui; et enfin, que si

1- "Dieu vivant n'est ni un ni multiple: un serait fermeture; deux, séparation; deux en un, résorption indifférenciée; trois, antinomiquement égal à un, signifie le dépassement infini de toute séparation par passage à l'absolue de la différence dans l'absolu de l'unité, de telle sorte que l'un ne s'oppose pas à l'autre, ni ne l'absorbe, mais le pose, et constitue un mode d'existence irréductible à l'être afin que celui-ci ne soit rien d'autre que l'Amour" (Olivier Clément, "Trinité", Encyclopaedia Universalis). À partir de cela, on peut souligner la composante topologique de la trinité, composante que François Régault, parcourant les débats théologiques de Duns Scot et de Saint Thomas, articule selon la mathématique infinitiste. Il serait trop long et sans doute déplacé de rendre compte ici de cette articulation, mais il convient d'en retenir la conclusion qui ne fait que soutenir la position baroque de la Contre-Réforme quant à la question du *Filioque*, à savoir que le Saint-Esprit procède doublement du Père et du Fils. Débat des plus fondamental, puisqu'il formalise la vérité analytique que doit affronter tout romancier: "au commencement était le Verbe" (Voir François Régault, Dieu est inconscient, Paris, 1986, p. 67-97).

l'on reconnaît à cette intrication une fonction réelle, c'est celle de rendre le père innommable, incroyable, et de trouver le savoir d'une vérité énigmatique dont il est la forme.

De là, tenter de déchiffrer l'énigme de sa position d'engendré et de nommé — l'énigme de son désir — ou tenter de faire de la paternité un acte de nomination qui consiste à mettre son propre nom à rebours de la scène originaire, revient à commettre la faute des fautes, celle qui consiste à blasphémer contre le Saint-Esprit. Faute paradoxale puisqu'elle met le langage au service de sa destruction, et qu'elle renverse le processus de la Rédemption en faisant de la faute une jouissance. Le crime parfait est pur blasphème. Il est la "faute nue".

Il m'apparaît de plus en plus que la sincérité est impossible sans une connaissance profonde de soi (...) Le saint, par définition, est parfaitement lucide, il voit tout ... Et je réponds d'un homme qui se connaîtrait parfaitement; comment pourrait-il se trahir lui-même en pleine conscience? Là commencerait la vraie faute. « La faute nue, c'est l'acte de la conscience contre elle-même... la faute est un acte de connaissance, non seulement dévié, mais inversé; une connaissance contre... » (Pierre Emmanuel). (BE p. 38.)

(...) Ce crime singulier m'accable maintenant plus encore que le pluriel de la révolution québécoise, chiennerie interminable et pur blasphème, donc: impossibilité... (TM p. 70)

La topologie aquinienne se présente finalement comme une narrativisation générée par une re-nommée inaugurale qui fonctionne

comme bord clivé d'où s'engendre deux plans dont la continuité est reparcourue par elle-même. La projection anamorphotique d'un plan à l'autre et son retour produisent une fissure longitudinale qui libère l'improférable comme *forme* de l'entre-deux-noms. Cette topologie — comme celle du roman ducharmien — révèle une position particulière du roman-sujet dans la langue maternelle. Une façon de se porter là où la langue accède à la limite du traductible et de l'interprétable. Ce trait limite est en fait le *propre* du Nom qui, comme on sait, ne se traduit pas mais passe d'une langue à l'autre et se transmet directement sans aucune médiation. Le roman aquinien amène la langue à l'ininterprétable.

En s'énonçant depuis un double foyer nominal, il en vient à produire un mystère qui voue toute analyse et toute lecture à s'infiniter dans l'intraduisible. La lecture acquiert le statut paradoxal de tout ensemble infini, qui est celui d'un inachèvement fermé. De là, on peut dire d'Aquin ce que Lacan disait de Joyce, à savoir qu'il "fait rentrer le nom propre dans ce qu'il en est du nom commun"¹, qu'il fait passer la langue par le trou du nom. Façon de ramener la langue maternelle à l'atopie qui la travaille, c'est-à-dire de traiter le temps selon ses "retombées" en tant qu'elles sont des effets de réel.

Chez Aquin, l'ininterprétable survient comme effet d'interprétation. C'est dire que l'interprétation est la cause du parcours topologique selon lequel le temps biographique — chronologique-historique — est scindé par une graphie lancée vers un objet (ob-je) qu'elle devance et qui la

¹ - J. Lacan, Séminaire "Le sinthome", séance du 10 février 1976, Ornicar 2, no. 8, p. 13.

poursuit. La graphie-interprétative sera dès lors livrée à l'imprévisible qu'elle tente de rattraper. Le texte poursuit doublement la réalité et la fiction, selon le genre autobiographique qui permet l'inscription inaugurale et nécessaire du double je¹.

La fiction, en tant qu'interprétation de la réalité, en tant que poursuite projetée hors du foyer qui la projette, revient tout à coup de ce lieu excentré comme fictionnalisation du Je. Circuit selon lequel l'interprétation-fiction précède la réalité qui, elle-même la précède. Ce circuit n'est pensable que si la graphie découle du regard de la lecture que suppose l'interprétation. Regard qui s'y trouve immanquablement suspendu et qui reste, lui, in-scriptible, à jamais dérobé au visible. En narrativisant le foyer de lecture, le roman aquinien suscite la "circonstance spéciale" qui permet l'agudeza. L'acuité du regard est alors surgissement de l'irregardable.

La lecture est au fondement des retombées (toujours mortelles) en tant que premier effet d'écriture où un signifiant se met à jouer pour son propre compte, relançant à l'infini l'énonciation "à relais" dans une machine d'écriture dont le commandement s'est perdu à travers l'"emballage" des corps vocalisés qui s'y trouvent lancés. La scription aquinienne — celle que chaque narrateur entreprend — monte des machines dont le commandement passe d'un foyer à l'autre jusqu'à la

¹ - Le "conflit" autobiographie-fiction, débouchant immanquablement sur une fictionnalisation généralisée, met en acte une interprétation qui vise à déconstruire tous les contenus d'interprétations. C'est en ce sens que l'effet-interprétation fonctionne en tant que coupure: en ce qu'il empêche toute causalité "aristotélicienne". Les romans d'Aquin ne cessent de remettre en cause la notion même d'autobiographie.

perte inévitable du contrôle, qui offre le spectacle d'une véritable machination irréversible dans laquelle toute tentative de repérage est vouée au dérapage fatal. La machine d'écriture implique un clivage qui l'amorce, un pli, une doublure, qui fait fonction de démarrage toujours déjà advenu et toujours en train d'avoir lieu, à la fois hors de la mécanique et inscrit en elle ¹.

Le réalisateur du crime parfait, comme le constructeur d'un appareil indémontable, est celui qui inclut dans la logique du montage toutes les composantes du démontage, jusqu'à produire une œuvre irrépérable, atopique et irreconstituable, dans laquelle toute enquête se trouvera saisie par l'imprévisible même de sa propre disparition. La lecture (l'analyse) rencontre sa dissolution future. Le mystère est précisément la révélation diluante, dissolvante, de l'imparfait appelé à se produire au passé.

Le crime parfait implique l'imparfait du temps dans la doublure du scripteur en lecteur (descripteur). Conjonction entre un écrit qui trace l'errance et l'effondrement du signifiant, la dissolution visible de l'énonciation, et un autre écrit, coupant, tranchant, qui entreprend la reconstitution plurielle de l'écriture dans laquelle toutes les contradictions ne s'annulent pas mais sont au contraire, livrées à

¹ - L'enchâssement du roman (sa "finition") est toujours marquée dès le début. Si bien que commencer à lire c'est entrer dans une fin infinie. Les romans ont une structure mœbienne qui implique que la fin soit déjà en acte au commencement. RR "lit par-dessus notre épaule", de même que Nicolas est engagé dès la première ligne dans l'écriture du scénario. L'intrigue d'espionnage est elle-même déjà "lue" au moment où elle entreprend de s'écrire, et Suzanne lit le manuscrit avec nous depuis ce registre anonyme "plaqué" à l'ouverture du livre comme achèvement inaugural.

l'augmentation du coefficient ~~de~~ raisemblable. Le foudroïement fait chavirer la lecture dans la fiction, dont la néantisation est narrativisée par la mort ou la jouissance du nommé.

C'est le savoir lisible sur la mort qui foudroie le lecteur comme l'avènement de sa propre mort depuis toujours consommée. Lisibilité qui surgit comme l'obscurcissement radical (radial) du regard et la disparition du foyer de lecture. Là est la fonction singulière du spectre dans Hamlet: une visibilité de l'invisible, une lisibilité de l'illisible, un mystère comme révélation. Le spectre marque la place d'où est proférée la question du nom du fils dans celui du père. Question reprise par Joyce et appliquée à Shakespeare lui-même: "What's in a name?"¹.

La fonction du spectre comme apparition du Nom-du-Père structure tous les romans d'Aquin et s'explicite entièrement dans Neige noire. Le spectre constitue l'incroyable qui impossibilise la lecture et produit chez les lecteurs narrativisés un suicide générique comme transmission et irrémission de la "faute". Suicide qui est un effet

1- James Joyce: "Un père, dit Stephen, (...) est un mal nécessaire. (...) La paternité, en tant qu'engendrement conscient, n'existe pas pour l'homme. C'est un état mystique, une transmission apostolique, du seul générateur au seul engendré. Sur ce mystère/(...) l'Église est fondée et fondée inébranlablement parce que fondée, comme le monde (...) sur le vide. Sur l'incertitude, sur l'improbabilité (...) Sabellius l'Africain (...) soutenait que le Père était soi-même son Propre Fils. (...) Si nous nous attachons à sa famille [celle de Shakespeare] (...) nous voyons d'abord que le nom de sa mère survit dans la forêt d'Arden. (...) La mort de son jeune fils est devenue celle du jeune Arthur dans le Roi Jean. Hamlet, le prince noir, est Hamlet Shakespeare. (...) Mageeglinjohn: Des noms ! Qu'y a-t-il dans un nom?" (Ulysses I, Paris, Folio, 1974, p. 302-305); Aquin n'a pas manqué cette rencontre avec Joyce: "Eh bien, oui... c'est lui, Joyce, ce frère bouleversant qui tient notre plume hésitante et nous presse encore d'écrire des insanités à seule fin d'écrire des insanités. Bien sûr, cela me concerne; en fait cela ne concerne que moi (/). Joyce n'est pas des nôtres; pourtant c'est un frère posthume" (BE, p. 128). (Au sujet du rapport Joyce Aquin voir l'article de Gilles Tharrien, "L'Antiphonaire, essai de lecture", dans le Bulletin de l'ÉDAQ, no. 7, mai 88, p. 94-96).

d'écriture-lecture parce que déjà compris par l'écriture en ce qu'elle produit un savoir sur la mort, qui tue. Le spectre est l'apparition de la faute originelle comme viol du lecteur:

[Le spectre] Exactement, la faute originelle — et sur laquelle toute analyse garde un silence des plus prudents. (...) Un fantôme est un viol de la raison publique (...). Et dès lors que l'invisible devient visible en lui, comment ne point le croire suprêmement réel? ¹

Dans Prochain Épisode, Ferragus engendrant tous les doubles, occupe la fonction de spectre ou encore, de crâne anamorphotique: Ferragus c'est le spectre dans Hamlet.² Le spectre est la forme vue de l'invisible. Il supporte la topologie aquinienne de la coupure.

Je fais grâce au lecteur de mes tâtonnements et j'en arrive à l'essentiel: j'ai finalement utilisé une grille anamorphotique pour relire le manuscrit, et voici ce que m'a révélé cette expertise catoptique. (...) Cette forme blanche (...) suspendue mystérieusement au-dessus du pavement dallé (...) est le centre secret de cette grande composition, un peu comme le meurtre de Joan est le socle sombre du roman. La forme pâle indiscernable qui flotte au-dessus du sol s'apparente au corps blanc de Joan (...). L'ombre contrefait les lois fondamentales de la lumière, répétant par sa projection invisible un crime parfait. (TM, p. 143)

¹ - Jean Paris, op.cit., p. 122, 124.

² - Hubert Aquin, Le Québec littéraire 2, p. 134.

Si l'interprétation fait advenir le spectre de l'ininterprétable, si aucune rédemption ou assomption du sens n'est possible, c'est parce que l'interaction d'appareillages d'écritures a déjà multiplié l'interprétation en "dédales filés à travers l'histoire, reprises d'écriture assez consistantes pour offrir leurs fils et filiations à être repris par d'autres écritures" ¹.

La coupure ne peut que se multiplier pour éviter d'être recouverte par le voile herméneutique. Ce sont précisément les lignes de coupure qui engagent fatalement le scripteur à parcourir tous les noms, "toutes les œuvres humaines", et qui impliquent la sérialisation d'un même acte, d'un crime qui est le viol surmultiplié comme effet d'écriture. Le viol se présente comme le prototype de l'effraction qu'est l'expérience radicale de la mort dans la vie².

Ce que révèlent les relais narratifs ou les séquences répétées — lecture - viol-meurtre-suicide — c'est la mise en scène dramatisée de l'interprétation du Nom-dit. L'intégration d'une "lecture radiale", voire "spectrale", dans l'acte scripturaire a pour effet de projeter le lecteur au cœur même de l'énigme improférable de son nom, de le pousser à bout, de l'arracher, de le violer en le projetant dans l'entre-deux-scriptions ou dans l'entre-deux-morts.

1- D. Sibony, L'Autre incastrable, p. 89.

2- "Le viol est sans doute la transgression ultime (...). Il reste que le viol est une chose horrible (...) J'ai l'impression que c'est une relation qui n'est pas loin de frôler la mort, ce n'est pas loin du meurtre, d'une volonté de destruction et on pourrait, en faisant de la psycho-critique, ramener cela à quelque chose comme le meurtre fondamental. C'est l'acte transgressif instaurateur de la tragédie" (Hubert Aquin, Le Québec littéraire 2, p. 136).

Le temps du roman est alors celui de la lecture comme temps toujours à venir et dont l'advenir ne saurait que se produire au passé.

(...) le retour en arrière est inextricablement mêlé à ce qui s'en vient, le flash anticipateur s'organise d'après le même système intrusif auto-régulateur, l'ordre des séquences se définit comme une dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue. La perception du temps se moule sur sa représentation; la reproduction temporelle déborde immanquablement le champ du présent, d'ailleurs. (...) Le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir, donc un passé à venir (...). L'avenir de l'intrigue n'apportera qu'un passé qui n'était pas encore dévoilé quand le spectateur s'en inquiétait. (NN, p. 93)

Le lecteur est bien la tache sombre, spectrale, inspécularisable à laquelle tous les noms renvoient comme des masques interchangeable qui ne cessent de re-nommer ce qui reste sans nom. Le lecteur est ainsi l'altérité axiématique, inexistante sauf à ek-sister, c'est-à-dire à "se tenir hors de", à s'é-luder et se jouer derrière les artifices comme le Nom infiniment re-suscité à sa place. D'où l'imprévisible et pourtant nécessaire viol du lecteur, cette "faute nue" qui consiste à faire jouer le savoir contre lui-même, la lecture contre elle-même, la langue maternelle contre la Mère, contre le lien et la représentation dont elle est la fibre. Ramener le nom propre dans le nom commun revient à écrire, dans la perspective théologique, en "langues maternelles de feu" (TM, p. 95). Pluriel

qu'implique le procès même de la "parole contre", qu'est l'infini actualisé de la re-nommée.

Etre une "vivante et interminable pentecôte" (TM, p. 26) consiste, pour reprendre l'expression de saint Paul, à "parler en langues"¹. Chez Aquin, parler en langues ne passe pas par une pratique joycienne, qui consiste à traverser simultanément toutes les langues pour faire de l'écrit le lieu de l'intraductibilité révélée. Il s'agit plutôt d'un effet topologique qui vise à proférer "in actu" toutes les langues hors la langue, c'est-à-dire à les rendre à l'intraduisible et à l'insignifiable du Nom qui permet de le transférer sans reste d'une langue à l'autre.

Le nom propre est, en langues, l'hiéroglyphe par où elles sont appelées à passer. La pentecôte désigne le moment fulgurant où un souffle — support de la voix et de la parole — descend du ciel en langues de feu. La matière incandescente figurant la parole vient se poser sur chacun des apôtres. Elle date la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, les dotant d'une parole qui résonne dans toutes les langues. La pentecôte marque le bouleversement radical dans lequel une parole unique revient démultipliée d'entre les morts. Mais cette parole démultipliée dans la "communauté" des apôtres a ceci de particulier qu'elle est énigmatique et paraît délirante à la foule où chacun, pourtant, entend parler dans sa propre langue².

1- "Car celui qui parle en langues ne parle pas aux hommes mais à Dieu; personne en effet ne comprend: il dit en esprit des choses mystérieuses. (...) Celui qui parle en langues s'édifie lui-même, celui qui prophétise édifie l'assemblée (Cor. 14, 2-3).

2- "Ils se disaient, interdits, l'un à l'autre: que peut bien dire cela? D'autres disaient encore en se moquant: ils sont pleins de vin doux" (Pierre, Actes 2, 1-36).

La pentecôte marque l'instant où l'inacceptable qui avait laissé les apôtres sans voix, à savoir la mort et la résurrection du Christ, est reconnu comme impossible logique et affirmé par une parole irreprésentable. La vision des langues de feu est momentanément donnée pour souligner ultérieurement, dans la parole des apôtres, que ce qui se fait entendre vient à la place de ce qui se fait voir.

Que les Apôtres naissent le jour de la Pentecôte au désir de parler, sans plus attendre la parole du Maître mort, cela signifie qu'ils ne sont plus suspendus à un espoir imaginaire qui se nourrissait de la visibilité même du Maître: désormais, le suivre, c'est articuler la parole qui vient de son souffle, parole dont le contenu (...) ne fait que dire, au-delà de toute explication, voire de toute représentation — la résurrection s'affirme, elle ne se représente pas — le rapport radical et essentiel à Jésus de l'effusion du souffle et de la prise de parole.¹

La fonction de l'Esprit est donc d'affirmer hors de la représentation, *hors du semblant* et en deça de toute interprétation, le temps incroyable de la Rédemption. En d'autres termes, l'acte de foi n'est envisageable que devant l'irreprésentable. Trois positions sont alors à considérer : celle de la foi (croire sans voir), celle de l'incroyance ou de l'athéisme (ne pas croire sans voir), celle de la "faute nue" ou du crime parfait qui consiste à voir sans croire ². Pécher contre le Saint-Esprit signifie mettre la

¹ - Louis Berneart, *op.cit.*, p. 181, 184.

² - G. Cantor, devant les nouveaux nombres infinis, disait: "Je le vois mais je ne le crois pas" (cité par D. Sibony, *Le Nom et le corps*, p. 222).

représentation au service de l'irreprésentable, c'est-à-dire faire en sorte que l'irreprésentable advienne au visible comme forme de l'invisible.

L'écriture aquinienne est justement aux prises avec une telle articulation, cherchant à produire l'imprononçable de toutes les langues dans la forme prononcée de la confession. Plus la vérité s'affirme, plus elle change de nom et de masque, plus elle s'approprie le semblant et finit par représenter l'impossible à croire. Plus le savoir interprétatif est mis en branle et plus le mystère s'épaissit. Il n'y a donc pas chez Aquin de délire verbal permettant de refonder une communauté sur un acte de foi. Aucun délire ne force la langue à faire consister l'Autre Imaginaire. La langue "maternelle" est, chez Aquin, une langue maternelle de feu, c'est-à-dire une mise en forme de l'invisible comme fulgurance de l'irrecevable qui fait temps. La Mère est ramenée à sa jouissance, à son devenir-femme dans la langue du sujet. Le roman aquinien procède à cette opération limite sur le langage, qui consiste à faire don d'un "rien", à transmettre ce qui ne peut se posséder: la castration.

Violer le lecteur c'est faire du texte le processus inversé de la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres avec le don des langues. Il s'agit d'affirmer la rédemption là même où elle est impossible: dans la représentation. L'affirmation de la rédemption dans le temps de la faute revient ni plus ni moins à se prendre pour Dieu¹ et à se mettre à la place du père en train de transiter dans un corps de femme: manière radicale

¹ - "Tous les artifices de l'intrigue ne feront jamais oublier au lecteur que derrière cet écran de décombres se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu" (Q, p. 16); "Le soleil c'est moi! Oui, moi moi moi et seulement moi! Oui c'est moi le pur flambeau astral, le centre de toutes les circonférences au sommet (...)" (IM, p. 24).

d'impossibiliser toute croyance, de produire le sacré au lieu même de la profanation. Le viol devient alors une transsubstantiation inversée.

Fatigué, je rêve à la plénitude du viol —
comme les mystiques doivent aspirer à
l'extase divine ou à l'apparition... (TM, p.
112)

De là, le Cantique des cantiques, texte sacré, peut pénétrer Renata par la voix de Chigi, mettant en scène le viol verbal qui provoque une jouissance inconnaissable.

Elle se réveillait en écoutant la voix émue de l'abbé Chigi lui réciter les passages les plus merveilleux de la Bible (...). Renata émergeant de sa transe comitale, entrait dans une transe mystique incommensurable (...) sur le bord d'une jouissance dont elle ignorait complètement le déroulement. (...) [Chigi] regardait avec attendrissement la pauvre Renata (dont il avait lui-même honteusement profité). (A, p. 88-91)

Par la lumière (images, paroles, savoir), le lecteur est précipité dans l'obscurité. Tache sombre du tableau, il trouve son temps là où le sens surmultiplié le rend à sa propre énigme. Le retournement du don impossibilise la langue, la rend impraticable. La langue est rendue visible dans son versant intraductible, hors de toute croyance possible. Le roman aquinien est, à l'instar du scripteur-narrateur, un sujet "pas parlable" (TM, p. 95). Il s'écrit en reprenant à son tour la question de Shakespeare, reprise elle-même par Joyce : what's in a name?

Nicolas: Qu'est-ce qu'il y a dans un nom? (...)
Sylvie: Un nom ça ne se dit pas.

Nicolas: Pourquoi?

Sylvie: C'est sacré un nom...Ça ne se dit pas.

(NN, p. 39)

Ce qu'il y a dans un nom? Rien... que la nomination qui est le générique de la langue. La profanation sacrée consiste à sortir de la langue maternelle pour rejoindre la "langue désaintciboirisée" du blasphème.

Je ne charge pas, saint crême fouetté, je décharge à pleins ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime et je sens bien qu'au fond de cette folle bandade je retrouve, dans sa pureté de violence, la langue désaintciboirisée de mes ancêtres.

(TM, p. 95)

En cela réside la violation violente d'une lecture "épiphanique". L'épiphanie est l'apparition, dans le champ du visible de ce qui est en soi invisible¹. Elle est l'évidement du sens, la sortie de l'évidence. Peut-être pourrait-on dire qu'elle est le retour scintillant de l'obscurité, le surgissement même d'une conflagration aveuglante. La forme formante du Nom ou du voir passe par une surcharge de la re-nommée, du verbe, de la langue, et se produit en une sorte de "radiancé" du noir. La topologie aquinienne, en sérialisant le nom, met en perte toute possibilité de repérage de la source énonciatrice — en tant que réalité

¹ - L'invisible est par ailleurs aussi narrativisé par tous les appareils de télévision vidéo de leur image (A) et qui fonctionnent au même titre que le "théâtre illuminé". La jouissance féminine est sans foyer repérable, comme le "théâtre illuminé" du rêve de Nicolas qui est la figure de la fictionnalisation reprise par la télévision qui diffuse Hamlet "entre les cuisses d'Eve" (NN, p. 168-172) et qui figure à elle seule la jouissance féminine: "Le petit écran ne diffuse qu'un magma informe, strié, chevronné, à chrominance déréglée. Ce qui est représenté à l'écran ne représente rien. (...) petit écran d'où coule une lave polychrome" (NN, p. 18).

autobiographique — et donne à lire le roman depuis le lieu "sombre" par où le scandale arrive.

Par la constitution de l'énigme, s'opère la fictionnalisation généralisée de l'écriture, qui enchâsse dans son trajet l'ensemble de la culture. L'épiphanie est ce par quoi se joue le sacrement de l'écriture, non comme promesse de salut mais comme parabole qui porte à la luminescence le gouffre insaisissable de la nomination. Théâtre illuminé où la collectivité trouve son renom ad infinitum¹.

S'il y a "rédemption" dans l'acte d'écriture, elle est la scansion du temps, qui lance l'auto-énonciation dans une interprétation vouée à s'exclure d'elle-même pour effectuer un tour en plus, une réénonciation. L'auto-portrait baroque est "passion du Voir, redoublée dans la mise en scène de l'oeil-voyant, de la voyure"².

La redemption est dans l'absence de toute salvation, dans la "salve" du temps qui fait advenir, dans le palimpseste culturel, un "là" irrepérable. Ce qui surgit, c'est le lieu, la place, le trou topologique dans sa façon d'être inobstruable et de se révéler par la déflagration-conflagration du sujet anamorphosé. La crise est le temps retrouvé, le temps du "là où c'était", le temps qui anamnèse la forme et la révèle dans sa brillance éclatée. Le texte aquinien vise l'irradiation où la forme se

1- Au sujet de l'épiphanie, voir encore l'article de Gilles Therrien publié dans l'EDAQ: "Compte tenu des notes prises par Hubert Aquin sur l'Ulysse, sur sa propre interprétation du livre, on y trouve (...) une réflexion formelle sur les formes littéraires qui se traduit dans leur utilisation dans le cadre du roman. (...) Chez Joyce, la clarté est devenue l'épiphanie, le moment de l'illumination esthétique par excellence (...)" (loc. cit., p. 98).

2- C. Buci-Glucksmann, op.cit., p. 215.

défait dans une autre forme — plan projectif, cross-cap — et où un sujet s'infinittise à passer par les recoupements de sa propre énonciation.

D'où vient le roman aquinien? De Rome. De la Rome baroque et catholique, bien sûr, mais plus encore de cette Rome atopique de Neige noire, généralisant la nomination selon la théo-logique qui situe le "théâtre illuminé" à l'emplacement même du Vatican. Rome déportée sur les bords de la mer de Barents devient le trou innommable et innommé dont se refend la bande littorale aquinienne.

Nicolas: Je jouais Hamlet dans une ville italienne située sur les bords de la mer de Barents... (...) La ville a été construite selon un plan concentrique. Les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recoupent les avenues. La place centrale est un vrai chef d'œuvre. (NN, p. 143-144)

Troisième partie

L'ÉCRIVAIN ET LE CORPS FICTIF DU LIEN SOCIAL

Chapitre I

LA RÉSURRECTION DE L'ÉCRIVAIN

L'équation révolutionnaire

Le problème pour l'écrivain, c'est de vivre dans son pays, de mourir et de ressusciter avec lui. (PE, p. 48)

Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler c'est divaguer. (...) Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. L'incohérence dont je parle ici est une modalité de la révolution autant que le monologue en constitue le signe immanquable. (PE, p. 53)

La topologie aquinienne met au jour la formalisation d'un impensable en tant qu'acte romanesque. Acte qui se définit par une "commotion" du savoir au champ de la lecture et qui fait du lecteur l'effectuation réelle de l'imprévisible. Une telle composition de l'écriture romanesque, visant à multiplier le coefficient de l'imprévisible comme fictionnalisation, pose les termes de ce qui, chez Aquin, se formule en une "équation" révolutionnaire. L'équation scripturaire rejoint en effet le principe opératoire de la révolution, celui qui fonde "l'axe homicide" (PE, p. 23), selon une pratique où se conjoignent crime et style. "Tuer confère un style à l'existence" (PE, p. 23). L'équation romanesque consiste à faire de la répétition la génératrice d'une série essentiellement structurée par la multiplication des crimes. La répétition pose d'emblée la mort dans la

résurrection, la lecture dans l'écriture, la fiction (le leurre du sujet énonciateur) dans la réalité (vérité autobiographique). Le style devient, selon cette logique, ce qui ramène inmanquablement l'imprévisible dans l'attendu, ce qui retourne le connu en incroyable.

La topologie aquinienne agit à l'inverse des présupposés critiques qui concèdent au roman — et à l'œuvre d'art en général — la faculté de "penser le non encore pensé"¹. Chez Aquin, le roman consiste au contraire à rendre impensable le déjà-pensé, ou si l'on veut à penser l'impensable du toujours-déjà-pensé. D'où l'effet (scandaleux) pour le lecteur de participer à un événement tout à fait irrecevable. Le "crime verbal" qu'est l'écriture aquinienne réalise la révolution en tant qu'elle est l'événement d'une mort et d'une résurrection "in actu". Événement du temps (non successif) qui pose "simultanément le naître dans le déjà-né. Cet "événement nu" est le renversement du temps de l'écrit dans celui de la lecture, la production d'un temps "en réserve" comme temps de tous les temps, générateur du processus historique².

La révolution aquinienne s'adresse à l'ensemble, à la collectivité des "colonisés", des dominés, c'est-à-dire à un ensemble déjà nommé et

¹ - Cette formulation qui résume ce qu'avance la plupart des théoriciens de la création est reprise ici d'une conférence du psychanalyste Jean-Yves Roy donnée à Hull le 13 avril 1988 et intitulée L'Art et l'argent.

² - "Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique (...) c'est vrai que nous n'avons pas d'histoire. Nous n'aurons d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire. (...) La révolution viendra à la manière de l'événement absolu et répété qui nous a consumés (...). On ne peut vouloir la révolution dans la sobriété, ni l'expliquer comme un syllogisme, ni l'appeler comme on procède en justice" (PE, p. 94-95).

défini par son statut éminemment apocryphe. Dans un tel ensemble, toute production est écrite à l'avance, toujours déjà éditée, lue, classée.

Or, dans mon cas, si la structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser la place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, si je cédaï à ses charmes, que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles. (...) Quelque chose d'autre m'importe, un au-delà littéraire qui n'est pas une métalittérature (...) mais qui est la destruction du conditionnement historique qui fait de moi un dominé. En rejetant la domination je refuse la littérature. (...) Oui, le dominé vit un roman écrit d'avance: il se conforme inconsciemment à des gestes assez équivoques (...) le dominé se manifeste comme un revendicateur (...) il ne mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître (...). (PF, p. 51-53)

Tout écrivain qui accepte d'écrire *dans* un tel ensemble est voué à l'enfermement collectif et communautaire, puisqu'il ne fera que resserrer le lien imaginaire qui confère à son propre nom le facteur d'originalité et d'individuation. L'acte scripturaire du roman aquinien se situe directement dans l'axe de ce point de croyance qui sacralise le nom d'auteur pour mieux le dé-nommer et maintenir sans discontinuité la communauté des nommés. Aquin a dénoncé plus d'une fois cette croyance

à l'originalité¹ en tant que support et représentant de la contre-révolution, c'est-à-dire de la "cohérence" établie.

Écrire selon une telle logique revient à maintenir sa position de dominé "talentueux" et à mettre l'esthétique au service d'un déjà-dit, d'un déjà-écrit qui se répète à même sa cohérence comme surcharge décorative². Le désir révolutionnaire trouve son temps dans le "refus d'écrire"³ comme seule posture (imposture) affirmative dans un ensemble paralysé par l'auto-nomination compulsive. L'auto-nomination est bien le statut imaginaire de tout ensemble social qui conçoit l'indépendance et l'autonomie (auto-nymie) depuis sa position de dominé. Le "joual refuge" en est, pour Aquin, le symptôme flagrant:

①

Le joual est un projet politique qui se définit contre la Confédération canadienne ou, grosso modo, contre les Canadiens anglais. Les Canadiens français sont donc le lieu d'un double rejet; celui de la langue française et celui du cadre fédéral à prédominance anglaise. Ce qui frappe le plus dans la conjonction de ces deux thèmes, c'est le rêve

1- Tous ses romans se jouent depuis le renversement de cet acte de foi. "Et puis, aussi bien tout avouer, l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance des lecteurs. (...) Et tout rentre dans la cohérence invisible " (PE, p. 49, 53).

2- "On nous octroie d'autant plus de talent qu'on nous refuse d'importance. (...) À nous, on ne concède que le talent d'écrire, comme si cela nous était dévolu par la nature (...). L'important est-il que je sois doué pour les arts? Non, mais de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé. (...) Artiste, je jouerais le rôle qu'on m'a attribué: celui du dominé qui a du talent. Or je refuse ce talent, confusément peut-être, parce que je refuse globalement ma domination " (PE, p. 14, 51).

3- "Le bon petit Canadien français promis à un brillant avenir dans les choses frivoles entreprend soudain de produire un écrit dominé par une thématique de refus d'écrire, non-sens qui ne saurait accéder à la signification que par l'explosion simultanée de tous les bâtons de dynamite" (PE, p. 51).

— même implicite — d'une parthénogénèse collective. (...) Dans ce contexte, rêver d'instaurer une langue nouvelle — le joual — équivaut à capituler d'avance en nous réfugiant dans une forteresse linguistique inexpugnable et indéchiffrable. Le joual ne peut être révolutionnaire que si le Québec reste toujours dans un état colonisé. (BE, p. 137, 142, je souligne)

La "parthénogénèse collective", équivalant à une auto-nomination, apparaît ici comme le réflexe du colonisé qui pose le rejet de l'Autre au fondement d'une indépendance vouée à demeurer imaginaire. Ce que dénonce Aquin n'est rien moins que la logique des noms-de-la-mère que Ducharme ne cesse, lui, de re-symptomatiser.

Faire la révolution se présente chez Aquin comme alternative au suicide¹ et comme acte post-scripturaire². Mais cette postériorité n'a rien d'une consécuitivité chronologique irréversible, qui ne serait qu'une reprise du processus historique tel qu'entendu dans le champ collectif des "nommés", c'est-à-dire des dominés. Au contraire, la révolution consiste précisément à rendre l'histoire réversible et à faire de la postériorité (et de la postérité) un effet d'après-coup qui "révulse" toute acception chronologique du temps.

1- "(...) j'inaugure mon discours par un cri prolongé et strident: (...) révolution ou suicide !!! Le seul ennui avec ce début incroyable, c'est l'enchaînement: car il faut reprendre avant que la foule ne relâche sa tension. (...) La reprise doit établir nettement son style de combat qui est celui de la guérilla sans pitié..." (TM, p. 36, je souligne).

2- "Mon livre n'est pas le livre d'un déprimé au sens maledif du terme; il n'est pas suicidaire puisque le prochain épisode, c'est la révolution à faire. (...) C'est ce qui vient qui importe. Le titre de Prochain Épisode est la négation même du livre et la valorisation de ce qui vient après" (PE, p. 17-18).

Le continu historique irréversible doit être réversible, sans quoi je plains franchement ceux qui sont hors-continuum, désaxés (historiquement parlant), en proie à l'oscillation bouleversante du discontinu. (BE, p. 126)

De même, l'oscillation entre suicide et révolution ne saurait être entendue selon une alternance dichotomique. Le roman d'Aquin, on l'aura compris, n'est pas un roman de l'attente qui "thématise" (au sens traditionnel) l'acte terroriste et politique et qui s'en fait le "représentant" au miroir stendhalien¹. L'acte post-scripturaire est, dans le roman et par le roman, l'acte de lecture, la lecture en tant qu'acte. De là seul est pensable la logique révolutionnaire "résurrectionnelle", qui n'a rien à voir avec la réincarnation — sauf à l'écrire ré-Incarnation, pour souligner la loi topologique — et qui consiste à infinitiser la position d'Hamlet reconnue par Aquin comme la figure de l'hésitation coupable: figure même du dominé². En d'autres termes, il s'agit d'infinitiser l'ensemble des

1- "Tout est syncope, et l'écrivain qui entreprend de faire vivre ce qui le tue, il écrira non pas l'histoire stendhalienne des carbonari canadien-français, mais une œuvre aussi incertaine et aussi formellement malsaine que l'œuvre impure qui s'accomplit en lui et dans son pays" (PE, p. 58).

2- Cette pratique suppose de prendre en compte le déjà nommé, à savoir l'hésitation et la paralysie. Le spectre comme figure de la faute et cause de l'impuissance doit être ressuscité selon un renversement temporel qui renomme l'impuissance dans l'acte révolutionnaire (viol): "Tout est en berne au Québec; et tout sera en berne jusqu'à ce que le patriote fantôme, costumé en écrivain, revienne au foyer, tel un spectre. (...) Le colonisé est profondément ambivalent: il hésite, il oscille et se sent coupable (...) et de cette façon se tient toujours sur le seuil de la paralysie" (BE, p. 133, 140); "La seule compensation du conquis absolu serait de comprendre pourquoi et de quelle façon il se fait enculer par l'histoire; mais justement, par définition, il a perdu la vue" (IM, p. 39).

dominés en renommant l'impuissance selon une sérialisation qui rompt avec la cohérence attendue:

Refuser cette cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence. Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler c'est divaguer. (...) Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue ininterrompu à chaque parole, nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. L'hésitation engendre le monologue; au théâtre ne doivent monologuer que les personnages qui hésitent indéfiniment (...) Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. (...) L'incohérence correspond, dans ce cas du moins — celui d'Hamlet, à un déphasage irréversible d'avec la cohérence ancienne. Hamlet incohère soudain. (PE, p. 53)

(...) depuis que mon esprit annule son propre effort dans la solution de cette énigme, je suis affligé d'un ralentissement progressif, frappé de plus en plus d'une paralysie criblante. Ma main n'avance plus. J'hésite à commettre un acte de plus. (PE, p. 91)

Le procès d'infinitisation consistera donc à produire l'imprévisible au lieu de la lecture, autrement dit à faire de l'apocryphe — toujours inaugural du roman aquinien — la cause d'une réversibilité qui instaure l'inédit au lieu même de l'édition et de l'édité. La lecture devient ainsi un effet d'écriture antérieur à l'acte d'écrire, elle provoque l'inédit de l'édité, l'illisibilité du lu. Effet de résurrection qui suppose de mettre la répétition, l'apocryphe ou la re-nommée, au fondement d'une écriture

qui advient paradoxalement comme "écriture du refus d'écrire"¹. En d'autres termes, la résurrection n'est possible que si l'écriture contient déjà sa propre mort. La logique résurrectionnelle de la révolution exige que le roman "fasse du suicide une écriture"², plaçant par là l'alternative révolutionnaire en continuité et en simultanéité avec l'écrit. Ce qu'illustre bien une "prise de vue" de Neige noire dans laquelle se nouent baptême et suicide, mort et nomination³.

Le livre ne sera "générateur de révolution" (PE, p. 94-95) que s'il est générique, c'est-à-dire "en genèse continuelle" (PE, p. 93), faisant de l'événement non pas un futur sacralisé de la révolution mais un continuum innommable, ou mieux, une "révolution permanente".

Chaque session d'écriture engendre l'événement pur et ne se rattache à un roman que dans la mesure illisible mais vertigineuse où je me rattache à chaque instant de mon existence décomposée. Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère (...) (PE, p. 94)

(...) le discontinu est continu, donc la révolution est permanente (...). (BE, p. 126)

1- "En me désaxant ainsi de la littérature, je me disqualifie moi-même et condamne d'avance ce que j'écris à n'être qu'une expression de mon refus d'écrire" (PE, p. 52).

2- Expression empruntée à D. Sibony dans son analyse d'Hamlet, L'Autre incastrable, p. 91.

3- "Gros plan de la gravure de Natchez-under-the-Hill (...). Il n'y a qu'une rue et elle est parallèle au fleuve. Au bout de la rue, le marcheur peut entrer doucement dans les eaux du Mississippi et s'y baptiser par immersion jusqu'à ce que son corps purifié de l'esprit du mal se liquéfie et roule, comme les vagues du grand fleuve" (NN, p. 224).

La révolution consiste à traiter le temps de la répétition cumulative et paralysante pour lui faire "lâcher" l'irrépérable fondateur de rupture. La vectorialité de l'irrépérable n'est constructible au champ de la lecture qu'en tant qu'effet-sujet de l'écriture. L'atopie de la lecture réelle a le statut d'un espace mathématique — celui de la coupure — marqué par l'effectuation d'une transmission. La transmission n'est pas ici celle d'un objet ou d'un savoir (toujours objectal) mais un avoir lieu comme acte révolutionnaire. Celui-ci n'est plus envisageable selon un rassemblement général et collectif en une communauté des lecteurs, mais advient dans la rupture singulière qui marque à la fois le re-nom de l'écrivain et la re-nomination de l'ensemble. L'ensemble est re-nommé par le roman qui occupe alors la place du signifiant exclu de tous les signifiés du rassemblement¹.

La "révolution permanente" exige de s'effectuer dans le temps de la lecture. Elle est l'effet d'un style "épiphanique" qui procède à la transsubstantiation de l'écriture dans la lecture et provoque une catharsis scandaleuse qui met l'indémontrable à la place où est attendue la démonstration. Effet hors de toute causalité, puisqu'il est la secousse que provoque la réversibilité du temps, le retour de la fiction dans la réalité.

L'expérience de la lecture fait vivre au
lecteur une sorte de condensé de la vie. À
l'intérieur d'un complexe imaginaire, au

¹ - Il va sans dire que ce signifiant irrecevable qu'est le roman est toujours repris et "reçu" par le circuit (imaginaire) des signifiés. L'exclusion du signifiant se produit donc seulement dans le temps *continu* de la lecture, c'est-à-dire dans la répétition en acte qui énonce que si la révolution est permanente, elle n'est aussi *que* permanente, actuelle dans le temps continu et paradoxal de la répétition, et s'annule dès qu'il s'agit de la sacraliser.

fond du livre, le lecteur — je l'imagine toujours tremblant — fera l'expérience de la catharsis. (BE, p. 266)

L'écrit est toujours adressé à quelqu'un, à une personne collective, à un lecteur souvent improbable et imprévisible (...) l'invention de la lecture, c'est démentiel ! (BE, p. 263, je souligne)

L'écrivain québécois devra vraisemblablement être manifestement québécois, créer son mode de manifestation personnel, inventer le style de sa propre épiphanie... afin d'être (dans ses livres) québécois à rendre malade... (BE, p. 151, je souligne)

La révolution est permanente dans la mesure où elle requiert le clivage temporel de la nomination et dans la mesure où le discontinu de la fracture re-nomme le déjà-nommé. La re-nomination consiste à "incohérer" la cohérence, soit à ramener Hamlet à la place atopique du spectre. Une telle résurrection du fils dans le père mort comme acte romanesque, ne s'actualise on l'a vu, qu'à travers une stylistique du crime parfait. Celui-ci vise la forme de l'improuvable et de l'improbable et ne saurait être, dans sa perfection, que permanent.

Envenimer, gâcher, saboter (éviter les amendements à la constitution et les preuves d'amour — qui d'ailleurs n'ont rien à envier à celle de l'existence de Dieu !) : voilà l'action convulsive à laquelle je me voue *pour toujours* (ou pour un temps seulement mais qu'importe). Le crime exècre tout progrès: le temps n'y fait rien, non plus qu'à la révolution puisqu'elle se manifeste comme permanente. Il existe telle chose que le

crime permanent (...): dans les deux cas, il doit y avoir préméditation. (TM, p. 84)

De là, il faut supposer une "lecture permanente" selon laquelle le viol que suscite l'épiphanie spectrale du Nom rencontre une jouissance où la transmission de la faute accède au temps révolutionnaire.

Dans et par la lecture, l'écrivain et le lecteur se trouvent unis l'un à l'autre et ils participent dans un synchronisme extra-temporel à une célébration muette (...). Le lecteur tient le rôle d'officiant dans cette célébration; il officie en lisant le texte écrit (...). La lecture ne dure pas que son propre temps de performance. Elle continue après la dernière page et, quand cela se produit, prolonge le temps intérieur de la célébration. (BE, p. 265-267, je souligne)

Dans la pratique aquinienne, le Québec comme ensemble nommé est ainsi voué lui-même à devenir "épiphanique", à s'irreprésenter selon l'invisibilité formante que lui confère la révolution.

Jusqu'à présent dans le film, on peut dire que le Québec est en creux. Son éclipse récurrente fait penser à l'absence d'une présence, à un mystère inachevé... (NN, p. 136)

Incohérer par écrit confère à la lecture sa permanence, dans la mesure où, en tant qu'action délibérée l'incohérence est le style même de la révolution qui se définit selon une temporalité réversible. L'incohérence fait fonction de discontinuité inaugurante qui pose, au fondement de son délire, un "postulat indémontrable" (BE, p. 151), voire le postulat de l'indémontrable. Le délire d'Hamlet n'a pas ici le statut du

théorème ducharmien: il n'est pas une fin ou un but; il ne se donne pas pour la subversion en tant que telle. Au contraire — et toute la logique temporelle du roman en découle —, le délire est la cause, le geste pré-révolutionnaire dont l'effet est la sérialisation de l'effraction du nom même d'Hamlet dans l'écriture. C'est le nom d'Hamlet (Amlod: le fou) qui est démultiplié dans la superposition logique et "préméditée" des délires qui finit par faire de ce nom la forme de l'innommable que manifeste le spectre. Incohérer est pré-révolutionnaire, mais selon une précédence qui n'advient qu'au futur et, par là même, accède à l'événement révolutionnaire comme son effet à rebours et continu. Toute cette temporalité du fils dans le père, du Nom dans la nomination, est narrativisée dans Neige noire à partir de la méditation de Nicolas sur le nom d'Hamlet.

Ici s'arrête le propos de Nicolas. Il rêve encore, lui, à Amlethus, Ammelhede, Amlaidhe, Amlødi, Amlairh, Hamnet, Hamlett, Anleifr, Hamblet, Amlaigh, Anlaf (...) Fortinbras, prince héritier de Norvège, se retrouve roi du Danemark avant de l'être de la Norvège, alors que Nicolas Vanesse, Fortinbras au second degré, s'empare d'Eva Norvège avant d'en hériter. La variante concerne peut-être la temporalité plus encore que les valences symboliques. (NN, p. 193, 195)

Le délire est l'interprétation analytique produisant un "déficit rationnel" qui fait de l'indémontrable le foyer violenté de la lecture cathartique, c'est-à-dire d'une lecture qui génère ou infinitise l'écriture qui la cause. Le délire fonde la logique temporelle en se produisant à

même les fils de l'intelligible et du savoir. Il s'agit d'imprimer l'acte — celui d'Hamlet en tant que fils révolté — à même la "matière" du spectre, à même la forme de l'impossible. Finalement, il s'agit de rendre la lecture à ce qu'elle est réellement et littéralement: "démentielle" (BE, p. 263).

La topologie du roman aquinien peut à présent se reformuler comme suit: à l'origine, il y a un spectre qui est l'originalité en tant que principe de création et de salut nié, en tant que figure de l'échec et véritable interdit d'écriture:

Je ne me contrains plus à pourchasser le spectre de l'originalité qui, d'ailleurs, me maintient dans la sphère azotée de l'art inflationnaire. Le chef d'œuvre qu'on attend n'est pas mon affaire. (PE, p. 93)

Spectre qui renvoie à l'échec de toute écriture, à la faute qui s'y rattache, et dont chaque écrivain a à porter la culpabilité.

Je ne veux plus écrire, ni jongler avec les words words words, ni énoncer clairement l'inconcevable, ni préméditer le déroulement du crime verbal (...). (PE, p. 48)

La faute des "pères"¹ qui consiste à croire en l'originalité pour se soumettre aveuglément à la cohérence revient sous la forme du spectre et exige un rachat. En apparaissant au yeux du Hamlet-écrivain colonisé, comme la révélation d'un véritable interdit de salut, le spectre de

¹ — Ces pères que représente la Société des Auteurs: "Quelques commandes de textes, une incorporation irréversible, en quelque sorte, à la Société des Auteurs: il a fallu aussi peu que cela pour me rappeler que je suis désormais — et en dépit de mes dénégations et de mes dispersions — engrené sans huile dans une mécanique qui me remet à ma place. Cercle très vicieux que mon circuit social biographique" (PE, p. 47).

l'originalité donne à la difficulté, voire à l'impossibilité d'être écrivain, son statut logique. Le dilemme entre écrire, et donc être fatalement le déjà nommé (auteur) d'un sous-ensemble mort-né (PE, p. 52), et ne pas écrire en assumant muettement l'échec et la culpabilité de l'impuissant; l'alternative entre être et ne pas être (écrivain) constitue une impasse entre deux irréalisables. De là, tous les romans d'Aquin narrativisent un viol originaire qui n'est rien d'autre que le viol perpétré par le père — viol du symbolique — et qui place tout sujet dans une position apocryphe indépassable. Façon d'affirmer la faute en la renversant en acte délibéré. Si, vouloir l'originalité voue l'écrivain à la récupération de son nom, il doit choisir l'apocryphe.

Il n'y a pas d'originalité: les œuvres sont des décalques (...) tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres "originaux" décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes. Une invariance cruelle régit la production sérielle des variantes qu'on a accoutumé de nommer des œuvres originales. (...) L'originalité n'existe pas, c'est un leurre (PE, p. 49)

Dès lors, les words words words se trouvent frappés d'interdit en même temps que tout espoir de salut hors d'eux s'abolit.

Il ne faudra donc, contre toute vraisemblance, ni écrire ni ne pas écrire, ni être ni ne pas être, mais à la fois être et ne pas être, écrire et ne pas écrire, se porter à une sorte de non non-être, soit: écrire dans la forme du non-écrire. Ce qui revient, à ramener le spectre (l'originalité,

l'inédit, l'imprévu) dans l'impuissance du fils (l'apocryphe et le plagiat). Ainsi, l'apocryphe assumé comme désir, joué comme savoir sur la mort édictée et par avance éditée du scripteur, revient creuser la place du spectre: celle d'un surgissement soudain de l'inédit, de "l'originare" comme trou inconcevable de ce savoir. C'est le moment où le sujet vient à la place du spectre comme épiphanie de sa propre auto-biographie; moment où la fiction de sa renommée le re-nomme d'une fictionnalisation *incroyable*; moment où l'acte pré-révolutionnaire revient dans la révolution comme hypostase et agression; moment impensable où "le commencement [n'est] le commencement qu'à la fin". Il s'agit d'une temporalité de la poursuite selon un parcours clivé engendrant un écrit, lui-même parcouru par sa propre marge.

La seule forme que je poursuis confusément depuis le début de cet écrit est la forme informe qu'a prise mon existence emprisonnée: cet élan sans cesse brisé par l'horaire parcellaire de la réclusion est sans cesse recommencé, oscillation binaire entre l'hypostase et l'agression. Ici, mon seul mouvement tente de nier mon isolement; il se traduit en poussées désordonnées vers des existences antérieures où, au lieu d'être prisonnier, j'étais propulsé dans toutes les directions. (PE p. 93)

La topologie moebienne recoupée permet de concevoir la temporalité de la lecture comme immanence générique et permanence d'une résurrection du fils dans le spectre. Elle est en fait le lieu même de la violation transmutée en jouissance par une opération de multiplication qui a fini par ramener l'innommable dans la forme du Nom. Le spectre

fait fonction de marge, il représente le multiplicateur indénombrable de l'hésitation et de l'incohérence. D'une certaine façon, il fait figure d'infini depuis la position finie du scripteur. Il est le nominateur et le dénominateur commun du collectif, le facteur d'individuation. (L'originalité est, selon Aquin, ce qui fait tenir ensemble la communauté des scripteurs, prévue et "enchâssée" par une communauté de lecteurs). En intégrant d'emblée dans l'écrit le spectre de l'originalité — sa négation, son échec — sous la forme nécessaire de l'apocryphe fondé sur un crime, le roman aquinien est d'emblée investi du multiple, refendu par la marge d'infini qui est sa néantisation. Cette intrusion de la marge spectrale de la lecture dans l'écrit a pour fonction d'inscrire le collectif, à savoir l'ensemble des noms, dans le nom du scripteur. Ce faisant, le nom propre est fracturé de tous les noms, recoupé par son propre bord, sa propre extériorité, et devient la forme en creux par où les noms communs sont appelés à passer.

La topologie du roman aquinien est celle-là même de la bande de Möbius recoupée dans le sens de sa longueur. Elle est une coupure clivée où s'effectue la résurrection du scripteur dans le lecteur, du "je" dans le collectif, selon une équation qui oblige le collectif à s'infiniter dans le un à un que suppose la discontinuité de la coupure-lecture. En effet, la rupture du "je" par la marge de la lecture est régie par une pratique "différentielle"¹ qui ramène l'infini de la marge dans la "finition" du texte.

¹ - Pour reprendre les mots même d'Aquin effectuant le "calcul différentiel de la contre-révolution" (BE, p. 123-126).

Technique de l'enchâssement du visible dans l'invisible dont Neige noire énonce de façon remarquable le procès:

De plus, [le] lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structurellement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers: ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand mais du plus grand dans le plus petit(...) Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'il peut interrompre. (...) Somme toute, le scénario est pris dans une trame qui, invisible d'abord, se révèle plus englobante que lui et plus étendue (...); le récit ne sera totalement enchâssé que lorsque la châsse sera devenue invisible. (NN, p. 195-196)

La pratique aquinienne fait de la châsse — spectre ou coupure mœbienne — l'occasion d'une jouissance insituable et pourtant réelle. Aquin reprend lui-même toute cette analyse topologique dans "Le texte ou le silence marginal?" dont il faut relire avec attention de nombreux passages. Il s'agit pour Aquin de méditer la fracture de l'un par le multiple.

(...) je rêvais de toucher du bout de mes doigts pensants cette jointure entre le moi et le néant, et de dessiner la frontière aqueuse qui sépare le moi de l'autre, l'individu de sa propre et grisante dissolution dans le groupe. Mais soudain me frappe l'analogie entre cette opposition de l'ego et de l'infini et celle, typographique, du texte au silence

marginal qui le presse, le cerne et bientôt le dévorera. (...) le collectif agrandit le moi et transforme la perception du réel (...). Imagine un pauvre type investi soudain par le multiple: (...) Plus rien. Une fumée déguisée en roseaux pensants. (...) Ça recommence encore à ressembler à cette omniprésence et omnivoyeuse marge qui finalement est la seule structure décelable de tout texte imprimé. (...) Le fini est bordé (...) par son propre infini. (...) l'histoire individuelle est indissociable de l'aventure cosmique (...) le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif. (...) Extase, selon Saint Paul, est synonyme de douceur; rien de moins orgastique que cette joie inondante, rien de moins trippatif que ce voyage ralenti vers le nucleus du moi. (...) On n'en sort pas et c'est pourquoi j'y reste. J'y reste en attendant la fin d'une fuite sans fin. (BE, p. 270-272, je souligne)

Le théorème aquinien se présente d'abord comme l'énoncé d'un masque: celui de l'apocryphe, facteur d'infinitisation et de re-nom. Chaque roman pourrait ainsi porter en exergue l'envers du théorème ducharmien "Je ne suis pas ce que je suis" (BE, p. 270). Théorème qui, selon Aquin, "confine au meurtre, à moins qu'[il] n'en masque un — celui de l'un par le collectif" (BE, p. 270). Or, la topologie aquinienne a révélé que le meurtre originaire "commis en commun" (Freud) est la condition même des corps "résurrectés" dans la jouissance, jouissance redéfinie dans la citation précédente en ce qu'elle a de particulièrement inconnais-sable.

Ce meurtre, le masque a pour fonction de le révéler dans *la vérité de sa fiction*. Chez Aquin, le théorème pré-révolutionnaire est simultané au théorème révolutionnaire qui énonce la fictionnalisation du collectif comme enchâssement de tous les noms (collectif) dans la forme (bord d'infini) du Nom. Le roman aquinien fait aussi du "je ne suis pas ce que je suis" de la re-nommée, l'occasion d'une résurrection du nom comme résurrection du temps ou "révolution permanente". Le théorème révolutionnaire fait du collectif un corps fictif dans la mesure où il ne cesse de l'innommer depuis le lieu irrepérable de la lecture.

On peut désigner le second temps du roman aquinien du Nom du corps fictif par excellence qu'est le Dieu de la Trinité: "Je suis ce que je suis". Ce "Nom de Dieu", foncièrement atopique, le roman aquinien le recompose comme le théorème de sa lecture en tant qu'elle est sublimation: "fin d'une fuite sans fin".

Le roman comme sublimation

Linda: Le Christ s'est réincarné en toi. (...)

Eva: Je ne me suis jamais sentie aussi proche de Dieu (...)
je frôle le grand silence dans lequel la vie naît,
meurt et renaît à l'échelle cosmique, peuplant ce vide
d'un murmure de joie. (NL p. 231-232)

Moïse dit à Dieu: « (...) Mais s'ils me disent : "Quel est son nom?", que leur dirai-je ? » Dieu dit à Moïse: « Je suis ce que je suis ». Et il dit « Voici ce que tu diras (...) : "Je suis" m'a envoyé vers vous » (Exode III, 13-14)¹

La sublimation aquinienne diffère sensiblement de la sublimation freudienne, au même titre que le sujet du roman diffère du sujet analytique. Au même titre, c'est-à-dire suivant la même logique de découlement qui fait du sujet romanesque la formalisation en acte de ce qui, du sujet (analytique), s'y nomme. La sublimation freudienne, reste — dans l'œuvre même de Freud — très peu élaborée et très peu théorisée, bien qu'il soit possible d'en déduire la théorie à partir de plusieurs textes "techniques" et réflexifs². Généralement, le concept de sublimation désigne un échec de la pulsion quant au but, et se formule en termes de "libido désésexualisée". La pulsion sera dite *sublimée* dans la mesure où elle est déplacée vers un but non sexuel rejoignant ainsi des objets valorisés socialement. De plus,

le terme sublimation, introduit par Freud en psychanalyse, évoque à la fois le terme de sublime, employé notamment dans le domaine des beaux-arts pour désigner une

1- Où le Nom de Dieu est donné comme pure profération (de rien, d'aucun nom) par laquelle s'affirment non pas l'Être mais le désêtre de celui qui dit "je".

2- Voir entre autres: S. Freud, Malaise dans la civilisation, Paris, P.U.F., 1976; Métapsychologie, Paris, Folio "essais", 1986; "Esquisse pour une psychologie scientifique", Naissance de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1973. La notion freudienne de sublimation a par ailleurs été travaillée par Lacan et sous-tend sa réflexion sur "L'Éthique de la psychanalyse" Séminaire VII, Paris, Seuil, 1986. La pensée lacanienne demeure sous-jacente à ma lecture du théorème aquinien.

production suggérant la grandeur, l'élévation, et le terme de sublimation utilisé en chimie pour désigner le procédé qui fait passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux.¹

En reprenant les registres lacaniens de l'imaginaire, du symbolique et du réel, il est possible d'approcher au plus près de la fonction de l'écrit et de la nomination, en spécifiant que la sublimation n'est pas quelque chose qui se surajoute à la formation du sujet et au champ de son désir. Elle est au fondement des refoulements, là où s'effectue l'entrée — et la naissance — du sujet dans le champ symbolique. La sublimation marque l'accès au langage et donc au nommé. Elle est, si l'on veut, liée à la Loi qui, en même temps qu'elle fonde la sexualité — le désir — la détourne infiniment de la satisfaction. En ce sens, la sublimation constitue une solution à la blessure symbolique causée par la perte du corps mythique de la mère, rendant cette dernière à jamais logiquement inaccessible.

De là, on peut reprendre le roman aquinien et constater, non pas que l'œuvre est un produit sublimé des désirs de l'auteur, mais bien que le roman — son style, sa forme — reprend le processus de la sublimation, qu'il l'actualise et, ce faisant, qu'il risque de produire des effets dans la collectivité des lecteurs. La sublimation aquinienne consiste à mettre en procès le nommé, pour le faire accéder au hors-lieu de la nomination. Il s'agit d'une "praxis" qui vise à donner forme au réel. La logique des romans d'Aquin permet de reconnaître la sublimation comme accession à la place hors-place du Nom, puisqu'il s'agit chaque fois de donner au

¹ - J. Laplanche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de psychanalyse.

roman la forme même de l'improférable dans l'acte d'une profération. Le théorème "Je suis ce que je suis" n'est qu'une façon d'injecter l'innommable à la place du déjà nommé. Ce Nom de Dieu ne fait d'ailleurs que révéler à Moïse son statut essentiel, celui d'être irrévélable. Statut paradoxal qu'il occupe aussi dans l'écriture d'Aquin et qui demeure éminemment logique, puisqu'il donne aussi le statut du roman en tant que vérité à structure de fiction.

"Je suis ce que je suis" est l'énonciation non pas d'une vérité cachée à dévoiler mais d'une vérité qui est pur voile, masque infini de rien. Il s'agit donc bien là d'un "style de la présence", à savoir d'une présence réelle de la vérité dans la fiction, sans pour autant qu'elle soit dite, mais bien plutôt pour autant qu'elle reste un dire. Le principe de la transsubstantiation est aussi celui d'une transmission, d'un passage de l'un à l'ensemble. En fait, le roman aquinien apparaît comme un acte totalement stylistique, au sens où le style est la "voie par où la vérité la plus cachée se manifeste dans les révolutions de la culture" (Lacan). La sublimation en acte suppose qu'à l'endroit où elle se produit — dans la lecture —, s'effectue une transmission. Transmission de quoi? De rien, ou alors, de jouissance, mais de cette jouissance dont on ne sait rien, puisqu'elle est le surgissement imprévisible et inattendu de l'Autre dans ce qu'il a de plus incroyablement Autre.

Une seule stylistique est possible: écrire au maximum de la fureur et de l'incantation. De cette façon-là, je ne serai pas déphasé par rapport à l'exaltation collective que je provoque. (...) Aussitôt après mon discours, j'ai fui (...) je venais de déclencher une sorte

de crise violente dans la foule. Le fracas
subit de cette jouissance collective m'a fait
comprendre que je venais de perpétrer un
viol impudique au terme duquel, la parte-
naire multiple a échappé au cri rauque de
plaisir. Quand on viole, on ne s'attend pas à
l'orgasme de la victime. (TM, p. 36, 45)

Un tel incroyable est aussi ce qui redouble, et par là même hausse
à la jouissance, l'inavouable vérité. Le roman d'Aquin se constitue dans la
forme de l'inavouable. Il ne s'agit plus d'un aveu impossible, au sens où il
porterait à conséquence — inavouable au sens moral — mais d'une
formalisation de l'aveu de façon à ce que sa profération même profère le
rien, le mystère qui viole la lisibilité et l'effracte de l'intérieur. La vérité
du roman n'est donc ni en lui-même, ni dans un autre discours qu'il
voilerait, mais dans la forme qui manifeste l'invérifiable de tout discours.
Le roman se constitue du semblant pour y inscrire la vérité du leurre.

Aquin formalise une sublimation dans la pratique du roman,
sublimation qui pourrait se formuler comme un au-delà du symptôme.
Au-delà, dans la mesure où la béance originaire ouverte par la perte de la
mère — par son devenir-femme dans la jouissance insymbolisée par
l'infans — ne souffre aucune "réparation" qui viendrait en proposer la
suture. Au contraire, Aquin fait du symbolique l'occasion d'une
réouverture, surmultipliant les signifiants du savoir afin de *faire passer*
le savoir occidental dans la jouissance de l'Autre. Aquin élimine catégori-
quement la mère — de la représentation et de la langue — et place le fils
(l'énonciation) incluant le Père dans un devenir-femme qui fait Nom.

En passant par la logique de la transsubstantiation de l'écriture dans la lecture et de la vérité dans la fiction, et en reprenant, par là même, l'acte résurrectionnel comme temps logique d'enchâssement des noms et fictionnalisation de l'ensemble — du lien social —, Aquin appelle le lecteur à ce qu'on pourrait appeler l'expérience du "prochain" comme imitation de Jésus Christ¹.

La notion de "prochain", au sens des Dix commandements, a servi de traduction au terme freudien de "Nebenmensch" qui désigne la mère au moment où elle apparaît à l'enfant sous un aspect totalement étranger, c'est-à-dire au moment où elle lui est arrachée par le surgissement d'un versant d'elle inconnu — sa jouissance² de femme qui l'abolit comme mère — qui demeure, pour l'enfant, infigurable². En ce sens le prochain désigne le surgissement de l'Autre au cœur de l'identité, la séparation en même temps que la reconnaissance, autant dire la logique du Nom qui, en nommant, perd l'objet qu'il s'approprie.

1) J'indique à tout hasard l'ironie légère que suppose un tel énoncé.

2- On peut écouter à ce sujet François Péraldi: "Il y a dans l'Esquisse pour une psychologie scientifique (Freud) (...) une ligne que personne ne semble avoir relevée sur le cri de l'enfant (...). Freud étudie (...) la première rencontre du sujet-infans avec un aspect inconnu du monde extérieur. Cet aspect est le "Nebenmensch" (qu'on traduit en français par le prochain). De quoi s'agit-il? Disons que ce n'est pas nécessairement un étranger, mais plutôt un aspect inconnu d'une personne que l'infans connaît bien (...) une mère vue sous un aspect inhabituel. (...) Et Freud donne alors un exemple précis: « Si le *Nebenmensch* crie, le sujet se souvient de ses propres cris et il revit ses propres expériences de souffrance. » (...) Ce cri du Nebenmensch semble n'avoir surpris personne (...). Pourquoi ne pas supposer ce qui peut faire crier la mère? Supposons qu'elle crie parce qu'elle est au lit avec celui qu'elle aime (...) Elle jouit et elle crie. (...) Elle se perd dans sa jouissance. Elle n'existe plus ni comme mère, ni comme épouse, lorsqu'elle s'abolit dans sa jouissance (...) L'enfant lui, ne peut pas la symboliser lorsqu'elle jouit. (...) Elle n'est plus le miroir où il se reconnaît " (François Péraldi, "Pas sans Lacan", Études freudiennes, no 25, 1985, p. 79-80).

Le lecteur des romans d'Aquin est appelé à faire cette expérience de la non-rencontre, dans la mesure où la collectivité à laquelle il tient va se trouver tout à coup intenable, inconciliable autour du dire de l'écrit. Par là, la collectivité devient le lieu d'une nomination dont la lecture est le hors-lieu. L'expérience du prochain se définit ici comme ce qui empêche le rassemblement d'une "communauté" des lecteurs et ce qui interdit formellement tout consensus quant à la "teneur" du texte et quant au savoir sur le roman¹.

Le prochain est ainsi celui qui, en devenant innommable nomme la collectivité dont il s'exclut. C'est pourquoi il est question d'une "jouissance collective" (TM, p.45), c'est-à-dire d'une collectivité impossible, puisque la jouissance est précisément ce qui échappe au collectif. Cet impossible, pourtant, ne cesse pas d'avoir lieu, dans la mesure où la lecture vise la multiplicité. Multiplicité en ce qu'elle passe par une singularité d'où elle sera re-nommée. L'infinitisation du collectif ne prend acte que de l'accession du lecteur à l'expérience du prochain, là où son savoir rencontre non plus un objet mais un désir. Désir de quoi? Désir de savoir comme forme énigmatique d'un savoir irrecevable. Le re-nom du sujet romanesque est l'acte de nomination réalisé au champ de la lecture et

1 - Si l'œuvre d'Aquin fait consensus à l'heure actuelle, c'est en tant qu'elle est replacée dans le savoir au-delà de l'écrit (l'anecdote biographique et sociologique) sur lequel se fonde toute édition critique. Le consensus se fait sur la "valeur" de l'œuvre qui n'est que le hors-d'œuvre de la lecture sur lequel il est toujours permis, et même recommandé, de "se tenir". Valeur surtout parce qu'elle permet de faire corps autour d'elle et de refaire le corps du texte depuis le Nom-d'Auteur. On peut d'ailleurs voir là l'immense déploiement d'une résistance à la lecture, qui revient à transformer le dire en un dit à maîtriser.

projetant le lecteur à la place intenable du prochain. Le lien est dénoué et renoué par une scansion d'où la collectivité est nommée et perdue.

En quoi l'expérience d'une telle lecture prend-elle la forme d'une "imitation de Jésus Christ"? Ce n'est pas, on s'en doute, en ce qu'elle instaure la figure d'un modèle à partir duquel puisse s'établir un ensemble de procédures "morales" à suivre. La transmission aquinienne est une transmission de lecture, ce qui revient à dire que le roman d'Hubert Aquin nous apprend à lire. Mais cet "enseignement" ne saurait se concevoir comme tout enseignement qui n'est jamais qu'une appropriation de "valeurs" visant immanquablement la consolidation du groupe au nom du général. L'enseignement aquinien ne vise pas le général mais bien plutôt le générique.

L'imitation de Jésus Christ est donc celle qui tend à se mettre à la place de Dieu: à la place d'une jouissance imprévisible et inconnaissable, et plus encore, d'une jouissance ~~de~~ l'imprévisible et ~~de~~ l'inconnaissable. Se mettre à la place de Dieu n'a donc rien à voir avec une démarche identificatoire mais consiste plutôt à se désidentifier, à s'expulser du champ des nommés pour s'exposer à la "grâce", toujours inattendue, d'une résurrection qui soit re-nom. Il s'agit plus simplement de retrouver son temps propre, le temps "où ~~je~~ dois advenir". Le roman d'Aquin pose une éthique de la lecture dans les termes où le jésuite Ignace de Loyola proposait l'expérience d'une transmission de la spiritualité fondée sur l'imprévisible et l'intransmissible:

Quelque chose peut s'y passer hors des
prises de tout effort, soumise à la "grâce"
imprévisible, quelque chose d'intransmissi-

ble, qui est tout entier à répéter par le sujet dans la discontinuité et la coupure d'avec tout ce qui est transmis.¹

Ignace a lié l'image à un ordre du discontinu, il a articulé l'imitation et il a fait ainsi de l'image une unité linguistique (...).²

Le théorème révolutionnaire ou le "Je suis ce que je suis" aquinien consiste à rendre toute prévisibilité impossible, à forcer l'accès à l'inconcevable pour que la coupure inattendue ne soit pas mortifère, mais qu'elle se fasse répétition d'une Loi et cause de jouissance.

L'éthique révolutionnaire est clairement formulée dans l'analyse que fait Aquin de la rébellion de 1837-1838, et qui porte le titre significatif de L'Art de la défaite. Considérations stylistiques (BE, p. 113-122). Cette éthique fondamentalement stylistique rejoint la pensée baroque de Baltazar Gracian selon qui la "forme est un acte" et l'artifice, la matière de la vérité³.

Les théories de Clausewitz et de Moltke sont enfoncées à jamais par les faits d'armes de notre chère rébellion, en cela au moins, que le coefficient d'impondérable propre à toute lutte armée y était absolument nul. Tout

1- Louis Bornart, "Relire Ignace après Freud, Lacan et quelques autres", Aux frontières de l'acte analytique, p. 237.

2- Roland Barthes, Sade, Fourier, Loupola, Paris, Seuil, "Points", 1971, p. 60.

3- "(...) la matière est une potentialité que seule la forme détermine, qui peut donc recevoir des traitements divers. (...) Donc, seule l'analyse de l'*acuité* (...), forme verbale de cette matière qu'est l'esprit, peut nous informer des mécanismes qui le gouverne" (Benito Pelegrin, "La rhétorique élargit au plaisir", Introduction à B. Gracian, Art et figures de l'esprit, p. 15).

était prévisible, tout! et tout à été prévu (...). Les Patriotes n'ont pas eu un blanc de mémoire à Saint-Denis, mais ils étaient bouleversés par un événement qui n'était pas dans le texte: leur victoire! (...) Surpris par l'in vraisemblable, paralysés par une victoire nullement prophétisée; ils sont muets de terreurs. (...) [En 1838] L'effet de surprise prévu par les Patriotes se trouve complètement raté.

L'erreur des Patriotes est claire: ils n'avaient pas supposé l'avènement de l'impossible. En d'autres termes ils avaient exclu de toute leur stratégie l'événement même de la révolution. Se mettre à la place de Dieu permet de définir la stylistique comme aménagement formel de l'imprévisible, comme logique de l'incroyable. La topologie du roman d'Aquin ne cesse de supposer l'improbable et de multiplier le coefficient d'inconcevable en narrativisant l'acte de la lecture comme sidération mortelle, commotion, "furore", inscrivant ainsi à l'avance le réel de la lecture dans le désir de viol. "Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé" (NN, p. 158). En fait, le roman transmet l'intransmissible, à savoir le rien, la castration, la coupure, et seule cette coupure *lit.*

Lire consiste alors à se porter au-devant de l'imprévisible et, par là même, à répéter l'acte d'écriture, pour le rendre inédit. Si le lecteur est un "plagiaire désœuvré", c'est qu'il est le sujet actuel et imprévu d'un livre dont le futur antérieur marque son propre temps. Temps de la topologie à la fois discontinu et continu.

Je suis pris soudain d'un hoquet incalculable,
qui me donne ma petite idée de l'empire du

discontinu sur le continu. Ce hoquet final me laisse pantelant d'intelligence: le discontinu est continu, donc la révolution est permanente et la contre-révolution, cette tranquille, est une virgule. Point final. (BE, p. 126)

Le Nom de la collectivité québécoise¹ est improférable, vouée qu'elle est à se perdre dans les dédales imaginaires et édifiants du toujours-déjà-nommé. La topologie aquinienne donne à cet improférable sa forme. Accéder à l'expérience de la lecture marque donc l'événement révolutionnaire, le "cri inaudible" d'une nomination comme fictionnalisation du lien depuis la place insuturable de l'écriture-lecture d'où le scripteur fait du lecteur son prochain. La révolution aquinienne œuvre dans le temps de profération qui fait "passer" la nation dans le trou inaudible du Nom.

La révolution, dans son être global, n'est qu'un immense et inaudible cri, cri funèbre et inédit proféré par une nation... (TM, p. 57)

La globalité de la révolution n'est pas tant de l'ordre de l'ensemble que de ce qui la génère. Elle est de l'ordre du générique comme réserve de temps, comme forme d'enchâssement révélée, comme lecture dont l'exigence est écriture — symbolisation — de l'insymbolisable. La "virgule" contre-révolutionnaire se présente alors sous la bannière du

1 - Nom que l'on peut littéraliser dans le "H" de H. de Hautz qui marque aussi bien "l'heure «H»" du temps retrouvé de la vérité que la "bombe «H»" (PE, p. 54) de la narration éclatée: "À ce point, la littérature doit accrocher le lecteur autrement qu'en le bombardant de messages et qu'en lui dictant, mot à mot, une version incontestable de la vie... Le roman a déjà commencé d'éclater comme une vieille baraque à laquelle on aurait infusé la bombe «H». Il n'y a plus de narration, ni de structure narrative, ni de logique chronologique, ni d'histoire" (BE, p. 129).

refus de lire. Refus dénié par des mises en branle éditoriales dont Ducharme se fait le symptomatologue intarissable.

Lire Aquin, c'est être forcé de trouver son propre style, de le retrouver en se faisant le sujet-temps du roman. Chaque lecteur est le lieu de fictionnalisation de l'ensemble. Il va sans dire que ces "retrouvailles" échappent à la communication et que, comme le savait très bien Aquin, lire et lier se confondent dans l'imaginaire où l'on prend le prochain pour le même. Lire est une éthique qui ne saurait être prise en charge par aucune institution. Lire, c'est rompre le lien, d'où le fait qu'il y aura toujours quelqu'un pour vous en dispenser.

Après tout, comme le dit le personnage d'un téléthéâtre, "les écrivains écrivent, les tueurs tuent, les voleurs volent..." Seuls les lecteurs, au fond, sont dispensés de lire! (PE p. 10)

Chapitre II

L'AUTRE-ÉCRIVAIN

Authentifier la mort de l'écrivain

Car enfin, M. Ducharme, vous représentez-vous la grande Colette sous le numéro d'une boîte postale? Gide incognito? Sartre anonyme? Saint-Exupéry se cachant? Péguy se terrant? Impossible. D'ailleurs les fantômes ont régressé au fur et à mesure que l'homme a avancé.¹

J'ai véritablement horreur de la publicité...
(Réjean Ducharme)²

Le roman d'Aquin n'a cessé de révéler à quel point l'écrivain a partie liée avec la mort et la disparition. Révélation qui laisse toutefois en suspens la mort réelle de l'écrivain que fut Hubert Aquin, et qui rappelle que la parole se joue toujours entre deux morts, entre deux temps: celui d'une scansion qui pulse la mort dans la vie et celui, brutal, de l'interruption. Le suicide comme "passage à l'acte" du corps dans le Nom demeure une question beaucoup trop complexe — et peut-être trop

¹ - Michel Alexandre, "Lettre ouverte à un mort", citée par Myrienne Pavlovic, "L'Affaire Ducharme", Voix et images, vol VI, no. 1, 1980, p. 78.

² - Lettre à Jean Basile, Le Devoir, vol. 58, no 11, 14 janvier 67, p. 13.

à l'écart — pour faire l'objet ici d'une analyse. Cependant, la topologie du roman ne manque pas de souligner, sinon de dévoiler, le "futur improbable" de sa signature brusquement gestualisée, théâtralisée par une détonation qui résonne après-coup comme un effet d'écriture. Peut-être le parcours topologique permet-il de lire la scène du suicide d'Aquin comme le lieu où se produit la collusion d'un corps avec le réel de la mort. Comme si un corps se trouvait tout à coup appelé à rencontrer ce réel qu'il n'a cessé de poursuivre "par la bande". La mort d'Aquin ne peut que nous renvoyer à l'entre-deux-morts de son écriture, laissant le réel du suicide à son statut d'impossible, d'in-scriptible. La mort "signée" d'Hubert Aquin marque la rencontre du Nom avec ce qu'il ne peut nommer.

Le suicide pourrait se définir comme une façon de se "tromper" de mort, de prendre une mort pour l'autre. En ce sens, Aquin aura peut-être indiqué, à la fin, jusqu'où il aura eu à payer de son re-nom, jusqu'à quelle limite il aura eu à entrer dans le procès de la nomination. Question difficile que cette mort de l'écrivain lorsqu'elle accède subitement au réel. Mieux vaut la prendre par un autre bout, par son versant imaginaire, plus fondamentalement reconnaissable quant au leurre qui le gouverne. Si Aquin se "trompe" de mort, c'est — pour le dire rapidement — dans la mesure où il interchange réel et symbolique¹. Il rejoint alors violemment l'autre côté de la "double mort", que Blanchot formulait déjà dans

¹ - Interchangeabilité qu'il n'a cessé de mettre en suspens et en traitement dans ses romans, par une pratique visant à faire advenir le réel dans la forme de l'écrit, mais qui reste à porter dès que l'écriture cesse.

L'Espace littéraire comme la réalisation inaccomplissable d'un "étrange projet", paradoxal:

On ne peut "projeter" de se tuer. Cet apparent projet s'élance vers quelque chose qui n'est jamais atteint, vers un but qui ne peut être visé, et la fin est ce que je ne saurais prendre pour fin. Mais cela revient à dire que la mort se dérobe au temps du travail, à ce temps qui est pourtant la mort rendue active et capable. Cela revient à penser qu'il y a comme une double mort, dont l'une circule dans les mots de possibilité, de liberté, qui a comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement – et dont l'autre est l'insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n'est lié à *moi* par aucune relation d'aucune sorte, qui ne vient jamais, vers laquelle je ne me dirige pas.¹

Si le court-circuit réel/symbolique demeure, dans le cas d'Aquin^{inanalysable} et, à mon sens, inanalysable, la position de Ducharme, "le presque suicidé" (FCC), apparaît au contraire franchement éloquente. En disparaissant de la place publique, Ducharme se leurre aussi sur la mort de l'écrivain: il prend une mort imaginaire pour une mort symbolique, et plus encore, il prend sa mort imaginaire comme signifiant de sa mort symbolique. À Ducharme ne coûte que le prix de sa renommée: celui du Nom-d'Auteur. En ce sens, il entreprend de dresser un constat de mort là où précisément elle est inconstatable.

1- Maurice Blanchot, "L'œuvre et l'espace de la mort", L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, "Idées", 1978, p. 126.

(...) Si l'œuvre écrite produit et prouve l'écrivain, une fois faite elle ne témoigne que de la dissolution de celui-ci, de sa disparition, de sa défection et, pour s'exprimer plus brutalement, de sa mort, au reste jamais définitivement constatée: mort qui ne peut donner lieu à un constat.¹

Selon Blanchot, écrire revient donc à tenir un pari: celui de se perdre souverainement dans la mort pour pouvoir mourir, ce que le roman aquinien énonce comme résurrection entre deux morts. Là est la circularité de l'exigence de l'œuvre qui force à "écrire pour pouvoir mourir" dans le temps où elle soutient la nécessité de "mourir pour pouvoir écrire"².

Ducharme ne s'esquive pas devant l'impératif de ce double jeu avec la mort. On dirait plutôt qu'il s'y enlise en recollant les deux bords du pari. Il semble d'ailleurs que la topologie de son roman conduise directement à la "disparition en plus" de son auteur de la place publique. Ducharme s'efface de la place où le public l'attend et sollicite sa visibilité. La dénégarion est au fondement de l'écriture, et la logique du roman se noue directement à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui "l'affaire Ducharme".

Ma famille dit déjà que je suis un écrivain, qu'il y a un écrivain dans la famille et que je vais être publié à Paris et je n'aime pas ça. Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et

¹ - Id., L'Après-coup, Paris, Minuit, 1983, p. 86.

² - Id., L'Espace littéraire, p. 110.

mon roman. Je ne veux pas être connu (...) je ne veux pas être pris pour un écrivain.¹

Cette dénégation, qui ressemble étrangement à la formulation d'Hubert Aquin concernant son écriture qu'il condamnait "à n'être qu'une expression infidèle de [son] refus d'écrire" (PE, p. 52), ne se joue pourtant pas sur la même scène, bien qu'elle s'élabore dans le même théâtre, c'est-à-dire pour le même public. C'est justement la même collectivité des lecteurs qui force chaque écrivain à s'en exclure pour trouver et retrouver son nom. Il reste que la scène de l'exclusion est montée selon des registres différents par Aquin et par Ducharme.

Écrire le refus d'écrire consiste, pour Aquin, à faire de l'épiphanie l'envers d'un point de croyance. Le roman d'Aquin déclenche l'apparition incroyable de l'impossible à voir et à penser. Le spectre ducharmien, on l'a dit, n'a rien d'épiphanique: il consiste, tourne au cadavre, et se fait auteur. Pas étonnant que l'écrivain lui-même se fasse invisible, s'efface derrière l'auteur, c'est-à-dire décide d'être ce qu'il n'est pas, à savoir: un mort. Pas étonnant qu'il se mette alors à consister d'une façon spectaculaire dans la mesure où en privant simplement le spectateur de l'image, il souligne à gros traits l'enjeu même de tout spectacle: la mise à mort. En voulant purement échapper à la représentation de l'écrivain, à l'image de l'auteur, Ducharme fonce droit dans l'imaginaire social et le retourne comme un gant. Comme si l'imaginaire du Nom-d'Auteur en

¹ - Réjean Ducharme, Entrevue accordée à Gérard Godin, "Gallimard publie un écrivain de vingt-quatre ans, inconnu", MacLean, sept. 1966, p. 57.

tant que production a-fictionnelle impliquait la disparition de celui qui le porte.

Le travail du Nom renvoie nécessairement au statut de la pratique scripturale dans la collectivité, statut qui fait de l'auteur un élément entièrement marginal, un "hors-d'œuvre" uniquement voué au support de l'objet-livre. Le texte, lorsqu'il est pris pour un contenu de représentations, sous-entend l'absence de tout sujet en nomination. L'auteur n'est alors que le représentant, l'écran sur lequel se projettent les fantasmes du groupe. En d'autres termes, le public a pour fonction — aussi bien commerciale que pédagogique — de réduire le Nom au littéral de sa lettre. D'où le fait, toujours vérifiable, que la littérature ne s'enseigne pas, qu'elle n'est jamais qu'une mise en circulation des restes et qu'elle est vouée, par là même, à la récupération — Aquin n'y échappe pas. La transmission de la lecture n'est donc pas de l'ordre d'une pédagogie ni de celui des valeurs (marchandes ou autres). Elle est de l'ordre de la fictionnalisation comme traitement, symbolisation, qui donne une forme au Nom à même les matériaux du semblant. C'est dire que l'imaginaire s'y donne en s'effractant.

En se cachant des regards, Ducharme accède directement à la scène imaginaire. Ce non-être de la littérature en circulation dans le socius, il choisit de l'être. On n'aura plus qu'à le traiter de "fantôme"¹, état qui consiste à incarner le non-être et à *représenter l'invisible*.

¹ - Voir la citation de Michel Alexandre en exergue à ce chapitre.

Hors de l'œuvre, le sujet écrivain Ducharme, voué à l'avance à la mort et à la momification de la publication, de l'édition et de l'effigie publicitaire, refuse l'assujettissement en s'excluant lui-même — s'autorisant encore de sa propre exclusion — pour réduire, là aussi, l'auteur à la lettre de son nom. Ducharme écrit contre la littérature, contre l'appareil qui a, par avance, "rendu" (vomi) l'écrivain mythique.

Le procès d'auto-nomination ou d'auto-exclusion contribue encore ici à suturer le réel du meurtre "commis en commun". Le scandale de "l'affaire Ducharme", c'est que, au lieu où le public, en tant que groupe lié par la mise à l'écart — sublimante ou dénigrante — de ses producteurs d'images, s'attendait à trouver quelqu'un, il n'y a déjà plus personne. Disparition non pas "illocutoire" mais corporelle, par laquelle l'auteur prétend échapper à la loi du re-nom.

Jouer sa propre mort revient pour Ducharme à agir "de force" là où l'action délibérée lui est encore possible: sur la scène de "l'imagerie sociale" (Barthes) qui est cela même contre quoi il écrit. Exil déterminé qui, même s'il s'offre comme trait psychologique et subjectif de l'insoutenable — timidité, retranchement de la vie privée, etc.¹ —, découle directement de l'horreur d'une mort en réserve, inabordable, inscrite par avance dans l'acte d'écriture. Cette mort indéchiffrable et impersonnelle est l'invisibilité qui frappe tout écrivain, en tant qu'il met son nom à l'écriture.

¹ - "Bien qu'en principe je ne lis pas ce qui s'écrit sur mon livre et moi (pour ne pas souffrir inutilement : ce que vous comprendrez étant vous-même écrivain) (...)" (Réjean Ducharme, Lettre à Jean Basile, loc.cit.).

Le retrait de Ducharme a ceci de particulier qu'il est éminemment inscrit dans l'œuvre et qu'il ne peut être pris pour une posture due à l'ignorance. En se retirant du visible, c'est d'invisibilité même que Ducharme rend visible, et ce geste — propre au sujet d'abjection — assume ce qui, dans l'œuvre, revient comme le Nom-d'Auteur. La lettre morte voile le mourir même qui a lieu dans la lettre et se superpose au manquement du Nom pour en contrôler la fuite, c'est-à-dire le bloquer et en provoquer l'arrêt de mort. La suture entre deux morts — imaginaire et symbolique — a la même fonction que le jeu de mots qui règle tous les noms du roman et avec eux, sa langue. Fonction qui par homophonie inocule *du* fantôme à la place du trou et fait de l'auteur un "en-fantôme". Le désir de Ducharme est, semble-t-il, de faire de l'auteur un jeu de mots. Autant dire que ce régent du charme¹ violente en se l'appropriant la nécessité du rituel mortifère. C'est là s'octroyer en même temps tous les honneurs mais c'est aussi mettre au jour la nécessité de la mise à mort.

S'effacer, se rendre invisible est en ce sens l'exact équivalent de la déchéance et de l'abject. Il s'agit toujours de se rendre à l'exigence du rejet pour s'en renommer, s'en faire le maître et s'assurer la victoire dans le ratage même. Ducharme force les lecteurs à palper la matière même du leurre. C'est sans doute ce que soulevait Jean-Pierre Ronfard lorsqu'il

¹ - Ajoutons que laisser au public un tel nom à dévorer comme seule instance "fantasmatique" est pour le moins singulier. Au point où on peut tout à coup y entendre la fonction même de représentant qu'il signifie: représentant de l'enfant-roi en ce que le régent tient lieu de souverain *à la place* du monarque-enfant. Le régent est aussi celui qui dirige une classe, le pédagogue qui veille à l'"édification" du groupe.

parlait d'une "esthétique de la poisse"¹, qui finalement se résume à ceci: la valeur du livre se mesure au rejet qu'il provoque, au refus intégral du public. Il n'y a qu'à renverser l'ordre de la relation pour retrouver la logique de la suture qui fait de l'Autre — le lecteur — le véritable sujet en cause. Logique du symptôme qui consiste à s'identifier au manque dans l'Autre pour donner des noms à l'horreur. À partir de là, l'auteur coïncide toujours avec ses narrateurs et avec les personnages de son théâtre:

Ce qui s'agit ici ce n'est pas de jeu (...) c'est de sport (...) avec l'arrogance de nos quatre volontés pour antagoniser l'arbitre et animer les spectateurs. Le jeu qui s'agit c'est que toute leur gang gagne et qu'elle débarrasse! qu'elle évacue l'arène! (...) Notre valeur c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure, à la multitude des solitudes habitables redonnées aux gradins. (...) Je vous salue en attendant que je vous revoie pu!²

La topologie du roman implique ainsi son propre "rapport" à la littérature, puisque l'abject qu'elle écrit a déjà saisi le nom de celui qui la signe. En forçant les spectateurs à "débarrasser", Ducharme y a presque perdu son nom. "L'affaire Ducharme" a permis de voir à quel point l'imaginaire fonde le lien et noue la collectivité au sujet qui s'y repère. Se rendre à la "gang", au groupe, même sur le mode de la victoire par l'échec,

¹ - Préface à Ha ha!, Paris, Gallimard, 1982, p. 9.

² - Réjean Ducharme, Ha!ha!, p. 66.

réclame que l'on passe par la logique de la nomination, qu'elle soit reconnue dans sa vérité ou non. Ducharme concède aux tenants de la collectivité toute la part funéraire qui leur revient, en s'enfonçant d'emblée dans une déjection. De là, il prend une mort pour l'autre, et son retrait agit comme le déni non seulement de son statut d'écrivain, mais de son nom en tant qu'il nomme un corps sommé de se présenter ou de se "faire voir".

En effet, le Nom-d'Auteur ne peut véritablement entrer en fonction qu'à partir du moment où il est pris dans le circuit des représentations. "L'affaire Ducharme" n'a duré que le temps de *prouver* la mort de l'écrivain *dans son nom*. La possibilité d'un pseudonyme et même l'"inexistence" de l'auteur inquiètent le public qui ne peut tabler que sur du visible. Le désir de Ducharme de maintenir un hiatus entre son visage et son nom s'affirme sans tenir compte de la part d'imagerie et de visuel qui s'attache à toute mort. Le scandale n'a duré que le temps de faire la preuve — quelques photos "impossibles" et un témoignage quant au nom ont suffi — de la corporalité, autant dire du nommé de l'auteur, authentifiant du même coup sa signature (le nom se libérant, par le fait même, de tout questionnement)¹. L'affaire s'est close sur cette attestation. Ducharme écrivain est mort finalement selon les conditions du marché.

¹ - "Réjean Ducharme (s'il existe) est-il l'auteur de L'Avalée des avalés?" Devoir, 13 janvier 1967, p. 8 ; "Normand Lessonde (...) accompagné d'un photographe(...) se rend au domicile qu'habite alors Ducharme, et interpelle l'écrivain au moment où celui-ci rentre chez lui: « Réjean Ducharme? » Le romancier répond instinctivement (sic) « Oui, c'est moi ». Prises sur le vif, les photos, bien plus que le propos de Lessonde, deviendront le meilleur argument, la meilleure preuve" (Myriam Pavlovic, loc.cit., p. 83).

Écrire contre la "communauté littéraire" c'est donc, pour Ducharme, en accepter tous les jeux, non pas dans l'attitude passive et faussement négatrice fondée sur une méconnaissance intrinsèque — qu'adoptent plusieurs écrivains — mais en précipitant "autoritairement" les effets de semblants dans un retournement qui met l'envers sur l'endroit. La topologie de son roman a montré comment la structure mœbienne de l'écriture-lecture, qui abolit les deux versants dans son parcours, est constamment tendue vers un recollement qui a justement pour fonction de pousser à l'excès la réversibilité, non pas simplement du temps mais du leurre. En resuturant la bande de l'écriture, Ducharme déplace la réversibilité du temps dans la représentation.

L'attitude "suicidaire" qu'exige l'esthétique de la poisse et du ratage volontaire replace le roman dans sa logique de la re-nommée. Comme chez Aquin, la marge que constitue le vecteur de la lecture supporte tout "l'engagement" de l'écrivain et soutient sa position dans la collectivité. Le lecteur imaginaire qui suture le roman ducharmien est foncièrement le même qui le fait se cacher.

À rendre visible l'invisibilité de l'écrivain, Ducharme se fait le maître de sa renommée, oblitérant là encore l'indécidable de son Nom. En assurant sa propre disparition, c'est la fuite sans fin hors de son Nom qu'il conjure. En précipitant sa "momification" par la prise en charge de sa mort dans le domaine public de la production littéraire, il voile et obstrue l'autre invisibilité qui, elle, ne pourra jamais se laisser prendre au jeu d'un anonymat volontaire. L'autre mort, celle inévitable qui œuvre dans le Nom, étant le sans-nom de l'écrivain et non la lettre, l'objet de

l'entreprise funéraire, se trouve ainsi superposée, soudée à la représentation de la mort qui fonctionne comme authentification de la renommée.

En cela Ducharme conjure l'exclusion *réelle*. On sait que l'"exclu" qui figure l'écart radical, l'hétérogénéité inassimilable, avive la fonction d'horreur dans la collectivité et ce, toujours au bord du même trou: celui du Nom. Ce qui lie un groupe, c'est précisément la peur de ce trou, la peur de la castration¹. En "révulsant" les figures du leurre, Ducharme n'effracte en rien le semblant. Il "retourne" le trou et l'emplit des matières du rien que sont la dissimulation et la démission. Il faut lire ce qu'il écrit à Pierre Tisseyre dans la lettre qui accompagne son premier manuscrit.

Je ne sais pas écrire. Je n'ai pas appris à écrire. Je ne connais pas la langue française. J'ai peu lu. Je ne garde rien de ce que je lis. Je ne sais pas mes règles d'accords. Je ne peux écrire une seule ligne sans consulter Grevisse et Larousse (...) Je vous prie donc de m'excuser, de passer indulgemment outre les maladresses.²

On entend dans ses phrases la voix même de tous les narrateurs ducharmiens. Ce faisant, Ducharme supporte à fond les nouages du lien

¹ - Voir à ce sujet D. Sibony, Le Groupe Inconscient, p. 19.

² - Réjean Ducharme, "Lettre à Pierre Tisseyre", datée du 30 juin 1965; citée par Myriam Pavlovic, loc. cit., p. 91.

que sont la condescendance paternaliste et protectrice que ne manque pas de lui conférer l'éditeur¹.

Le piège imaginaire (inconscient ou non) a fonctionné à plein régime, et a fini par se dévoiler avec l'approbation de Gallimard, ramenant dans le décor la Mère Patrie et la vérité de la dénégarion du Québec quant à sa position de fils. En publiant chez Gallimard, Ducharme a mis au jour la vérité du symptôme, faisant de son symptôme celui-là même de la collectivité. Le changement de ton chez Ducharme — qui se place tout à coup dans l'autre registre de la voix narratrice —, au moment où la panique saisit la collectivité et pousse Pierre Tisseyre à s'enfoncer davantage dans le déni et le semblant, est significatif. Une chose est claire, l'imaginaire pulse entre l'auteur et la collectivité:

Pierre Tisseyre(...) dans une lettre publiée dans la dernière édition de la revue "Sept-jours", affirmait qu'il avait reçu de Réjean Ducharme trois manuscrits et que ces manuscrits "avaient été considérablement retravaillés".²

LETTRE OUVERTE: Il y a des trous dans votre chapeau, monsieur Pierre Tisseyre (...). Si vous faisiez rapiécer votre mémoire, vous

1- "Je n'ai lu qu'une partie de votre manuscrit (...). Il est indiscutable qu'il existe un talent et une verve qui sont loin d'être négligeables. Tout cela est souvent désordonné, mais ça n'est pas antipathique. Je crois qu'avec des efforts pour vous discipliner, sans nuire au jaillissement verbal qui vous est personnel, vous pourriez présenter des manuscrits publiables. Pour ma part, je ne vous cache pas que je serais intéressé à lire d'autres textes de vous s'ils étaient mieux présentés, moins longs et plus contrôlés" (Pierre Tisseyre, "Lettre de réponse à Réjean Ducharme", datée du 6 août 1965, *loc. cit.*, p. 91-92).

2- Guy Deshaies, "Réjean Ducharme répond à celui qui a refusé de publier son livre", *loc. cit.*, p. 92.

vous rappelleriez que je ne vous ai soumis qu'un manuscrit (un manuscrit en quatre cahiers) et que ce manuscrit n'est pas celui de L'Avalée des avalées mais bien celui de L'Océantume. (...) Il y a des trous dans votre mémoire, monsieur Pierre Tisseyre. Il y en a aussi dans votre chapeau, et il faut qu'ils soient grands pour que vous ayez pu parler si fort (on vous a entendu en Europe) à travers votre chapeau.¹

[Ducharme] est intervenu une seule fois en répondant (...) à Monsieur Pierre Tisseyre (...) Encore là, on croit que ce n'est pas Ducharme qui a écrit cette lettre réponse, mais bien un de ses amis, autrefois journaliste.²

D'autre part, la couverture des romans de Ducharme porte une notice biographique dont la première, parue au verso de l'édition Gallimard de L'Avalée des avalés (1966), est signée à l'instar des notes infrapaginales: R.D. Cette "biographie" renforce le statut de l'auteur qui exige d'appartenir à l'imaginaire de l'œuvre. Sa place est celle-là même qu'il se donne, d'autorité, dans le barrage du Nom. La notice n'est en effet que l'attestation d'une vacuité entre naissance et mort, rédigée là encore dans le ton des narrateurs³. Elle a été par la suite réduite à quelques

1- Signée "Réjean Ducharme (auteur de L'Avalée des avalés)", *loc.cit.*, p. 93.

2- Normand Lessonde, "Les œuvres de Réjean Ducharme complètement refaites", La Patrie, vol. 89, no 46, Semaine du 17 novembre 1968, p.5.

3- " Je ne suis né qu'une fois. Cela, s'est fait à Saint-Félix-de-Yelois, dans la province de Québec. La prochaine fois que je mourrai, ce sera la première fois. Je veux mourir verticalement, la tête en bas et les pieds en haut. A l'école, j'étais toujours le premier à partir. (...) J'ai souffert six mois à l'École Polytechnique de Montréal. Enfin délivré, je me suis pris pour un commis de bureau et me prends encore aujourd'hui pour tel. Mais ceux qui embauchent des

phrases vaguement modifiées d'une couverture à l'autre. On peut par ailleurs remarquer que le seul élément référentiel "vérifiable", à savoir l'année de la naissance, demeure indécis, oscillant entre 1941 et 1942¹.

L'esthétique de la poisse est déjà au seuil du roman, elle en règle toute la topologie. La dénégation est telle qu'elle régit à l'avance le renvoi, non seulement des lecteurs, mais, au théâtre, des spectateurs. L'auteur intervient ainsi dans une dédicace aux acteurs de la pièce Inès Pérée et Inat Tendu, pour les encourager à participer directement à l'esthétique de l'œuvre. Si l'œuvre risque d'être appréciée, ceux qui ont pour rôle de la transmettre ont aussi pour rôle de la rendre moche. Étrange affirmation dans laquelle on peut reconnaître une transmission de symptôme :

Très très bonne pièce en trois "zakes"(...) Et que je dédie aux comédiens qui la joueront par-dessus la jambe sans se casser la tête comme si ce n'était pas leurs affaires, avec des blancs de mémoire de toutes les couleurs, avec maudit que j'ai hâte que ça finisse pour aller m'en jeter une derrière la cravate avec mes petits copains.²

commis de bureau ne veulent pas me prendre pour un commis de bureau. (...) Un mois sur deux, je suis en chômage. (...) J'ai été dans l'Arctique (...). Personne ne veut me croire. (...) J'ai vingt-quatre ans, je n'ai plus tous mes cheveux et toutes mes dents et cela m'écœure. Je ne me suis pas marié une seule fois encore. Les femmes ne veulent pas se marier avec moi. (...) S'il n'y avait pas d'enfants sur la terre, il n'y aurait rien de beau. R.D." (AA, 1966).

1- Couverture de L'Océantume: "Réjean Ducharme, né en 1941(...)". Couverture des Enfantômes: "Réjean Ducharme est né en 1942 (...)". Couverture de L'Hiver de force: "Réjean Ducharme, né en 1942 (...)". Couverture de La fille de Christophe Colomb: "Réjean Ducharme, né en 1941 (...)".

2- R. Ducharme, Inès Pérée et Inat Tendu, Montréal, Leméac/Parti Pris, 1976, p. 3 et 5.

L'horreur des conditions de production de l'art et de sa condition fondamentale qu'est le public, la haine des instances institutionnelles génèrent le roman ducharmien et ne peuvent être entendues comme une fausse pudeur brandie après-coup ou encore comme un simple désir de provocation. C'est la façon dont un sujet a déjà choisi d'habiter son nom et la manière qu'il a d'occuper son signifiant, qui déterminent le *lieu* d'émergence de l'écriture: sa place dans la langue est aussi sa place dans le lien social. Ainsi, le lien se noue et se dénoue dans la langue de celui qui s'en trouve nommé et dont le corps est l'enjeu d'une circulation qui, quelque part, le prend comme "toujours déjà mort" et le fige dans les rêts du discours. On l'a dit, l'écrivain est voué à mourir selon les conditions du marché, c'est-à-dire qu'il doit porter le masque que son temps et sa culture lui assignent.

Le lieu ducharmien est utopique mais pas de n'importe quelle utopie: celle du symptôme qui a partie liée avec la vérité. Cette vérité, son roman ne peut la reconnaître, non parce qu'elle lui est inconnue, mais parce qu'il l'a déjà, par avance, reconnue. La mort imaginaire de l'auteur constitue l'identification à ce qui, du symbolique, choit. Or, qu'est-ce qui fait défaut dans la structure symbolique québécoise au moment où Ducharme prend la place du romancier? L'écriture même, sinon l'écrivain, c'est-à-dire une parole qui puisse faire don à la collectivité, de sa castration, une parole qui puisse faire Nom. Les écrivains québécois des années soixante, soixante-dix — et, pourquoi pas, mais c'est une autre "histoire", des années quatre-vingts) — sont des écrivains imaginaires

presque entièrement abandonnés au fantasme d'écrire et peu préoccupés par le devenir-forme du texte¹.

Au Québec, la figure de l'écrivain a longtemps été celle de l'"écrivain sauvage", de l'"illettré de génie" ou encore d'un être "intact" et pur, servant l'authenticité de son milieu d'origine. Cette image violemment contestée ces dernières années ne cesse pourtant d'alimenter sournoisement la lecture — l'édition, la critique, l'enseignement —, toute lecture qui prétend faire du livre un objet (d'échange par le fait même). Couper l'écrivain de son texte, et c'est ce qu'exige l'entrée dans l'univers objectif de la société — et plus directement, c'est l'exigence incontournable de toute publication —, projette l'écrivain quelque part sur l'écran imaginaire où il sera toujours le fétiche, donc le mort. Il rejoint ainsi quelque part la "nature" en ce qu'elle a d'inquestionnable, puisque la figure de l'écrivain, sa visibilité spéculaire (et spectaculaire) soutient toute la scène économique. L'écrivain ne peut sortir de ce vieux dualisme culture/nature qui supporte la gestion du livre². Est-ce à dire qu'il doit s'y laisser prendre ou encore simplement y croire? J'avancerais qu'il doit en jouer.

Le roman aquinien a montré à quel point ce jeu pouvait ouvrir sur une transmission de lecture trouant l'écran des fantasmes. Le roman ducharmien propose un autre jeu, plus pervers mais tout aussi préoccupé

1- Au sujet de cette distinction entre fantasme et travail du texte, voir: Jean-Louis Major, "Perspectives esthétiques: fantasme d'écrivain et figure du texte", dans R. Robidoux et P. Wyczynski, édit., *Crémazie et Helligan*, Montréal, Fides, 1981, p. 167-176.

2- Comme nous l'a révélé Roland Barthes, la "nature" est aussi dans les mythes qui prétendent toujours à une vérité anhistorique et, par définition, inquestionnable.

de la vérité, et qui consiste à symptomatiser le symptôme. Son rôle sur la place publique ne fait que confirmer la logique qui consiste à "retourner" l'écran, révélant par la négative — le déni et le dénigrement — ce que Bernard Sichère désigne comme "le lien interne entre [le] projet d'écriture et la dimension prostitutionnelle de la société moderne"¹.

C'est le malentendu de cette pratique que Ducharme entretient et met en scène, ou plutôt, c'est de cette scène on ne peut plus institutionnalisée et utopique que se joue sa pratique. Ducharme pousse à sa limite l'imagerie sociale pour en afficher l'excès voire "l'accélération", et la rendre risible tout comme l'écriture qui la travaille. Ainsi, se faire une renommée est aussi l'entreprise affirmée de l'authentification du nom à travers une mort nommée. Cette authentification ne peut être que dénégarion, puisque rendre la mort au constat revient à la nier dans son versant insaisissable.

Faire le mort est donc cautionné par le retour du mort dans le roman, qui permet à chaque fois de faire fonctionner la déchéance de l'institution et, avec elle, celle du sujet qui s'y trouve fatalement engagé dans son entreprise de déjection. L'esthétique de la poisse est une façon de se saisir de la "demande" de l'institution, de s'identifier à elle afin de la conjurer, puisqu'elle est le versant imaginaire de l'Autre qui empêche la reconnaissance du désir (du roman) et de ce qu'il a de formellement irrecevable. Jouer le jeu du "n'importe quoi", se tenir à la limite de l'anti-

¹ - B. Sichère, "Apologie du joueur", *Infini*, 1985, no 12, p. 107.

art, viser l'extrême de la "niaiserie", c'est prendre l'institution à revers pour se maintenir à flot sur le versant révélé de sa demande.

La littérature veut du "moderne", de l'engagement, du savoir, du sublime, du génie, mais sa demande silencieuse en est une de mort, puisqu'elle s'empresse toujours de refabriquer ses catégories — plus aptes à être gérées — à même les écritures qu'elle s'approprie. Chaque écrivain se renomme depuis la place qu'il occupe dans ce jeu avec la mort. Au constat de mort (implicite) de l'institution, Ducharme répond en se faisant porter mort, et sa "demande de mort" jusqu'à l'abjection devient le lieu de l'œuvre. La langue s'hortensesturbe, le texte se fait pratique du pire (de l'empire), dévoilant que l'alternative "niaiser ou mourir"¹ n'est que l'affirmation des deux versions d'une même mécanique.

Écrire n'aura jamais plus clairement symptomatisé la lecture pour rendre *visible* son versant caché, féroce, cruel. Tout ce que le vivant Ducharme a à dire est dans son œuvre, et c'est qu'il est mort, ou encore qu'il n'a rien à dire, qu'il ne fait pas œuvre et qu'au fond, tout ceux qui le lisent sont ridicules, puisqu'il ne s'agit pas d'être lu, mais de ramener la lecture dans le registre du semblant.

Mes amis les hommes, s'ils m'entendent ont dû trouver ignoble ce que j'ai dit la dernière fois que je leur ai parlé. Mais je ne leur parle pas pour être entendu. Je leur parle, mais je n'ai pas besoin d'être vraiment entendu. Je parle en faisant semblant d'être entendu et faire semblant d'être entendu me suffit.

¹ - Alternative qui cache l'autre: "Vaincre ou mourir" et qui devient ici "mourir pour vaincre".

Quant aux poètes, ils font semblant de parler
pour être entendus. (NV, p. 248)

Faire semblant d'être entendu, c'est reconnaître qu'il n'y a que du "mal entendu" ou, ce qui revient au même, du toujours-déjà-entendu, c'est-à-dire un toujours-déjà-interprété. Le roman ducharmien s'écrit depuis ce lieu utopique inversé du déjà-lu qu'est la scène institutionnelle et commerciale. Faire semblant d'être entendu, c'est finalement faire semblant d'être mort, de cette mort déjà toute consommée dans l'objet mis en vente et dans l'enseignement qui ne peut tabler (et s'attabler) que sur du cadavre, sur du "rendu" et du compte rendu. L'autre versant de l'utopie est dénoncé par Mille Milles comme un "semblant de parler pour être entendus": registre non inversé et fantasmatique de l'écrivain mythique et public.

Si la vérité c'est le ratage — du réel par la langue —, pour Ducharme cela devient une question d'authenticité. La confusion entre vérité et authenticité est directement liée à la confusion entre réel et imaginaire. Écrire consistera à authentifier le malentendu que génère toute écriture. Il s'agira donc non pas de ramener la fiction à son procès de fictionnalisation en formalisant ainsi le nouage de la vérité aux travestissements, aux leurres, aux simulacres, mais d'"authentifier la fiction" en procédant à un travail de dé-fictionnalisation par lequel le leurre est conduit à un point de suture où l'envers et l'endroit sont synchronisés.

De l'auteur au Nom-d'Auteur s'articule une synchronie qui colle l'un à l'autre les deux termes du théorème de l'être et du non-être. "Je

suis ce que je ne suis pas" structure le roman en délire d'interprétation qui fonctionne comme une logique de la feinte ou une feintise dans laquelle le Nom participe du semblant¹. Ducharme paye sa renommée de son nom puisqu'il *s'identifie* à la vérité, au trou qu'il authentifie en s'y projetant comme "déchet". Le risque d'un tel roman est dans le rire qui fuse devant l'imitation parodique, rire qui atteste la transmission du symptôme. Le risque est dans le danger d'une fermeture sur le symptôme, d'une opacité à l'interprétation, d'une résistance au réel de la lecture. Ducharme écrit le malentendu de la fiction. En ce sens, il rejoint l'affirmation de Mathieu Bénézet lorsqu'il concède:

Nous acceptons que la littérature soit un objet impur, maculé de tous côtés, nous nous plaçons dans cette mise au sale de la littérature.²

Tout le risque du roman ducharmien est dans la tentation de jouer à fond la posture hystérique du roman.

¹ - On se souviendra que "feintise" est le terme employé par Käte Hamburger par opposition à celui de fiction. Il désigne la pratique des textes dont le temps est réglé par celui du sujet d'énonciation (alors que dans la fiction le temps de l'énonciation, passé, imparfait, ne signifie jamais le temps du récit, puisque ce passé renvoie toujours au présent des personnages et est /w comme un présent). Toutefois: "Le fait pour le Je-Narrateur d'être feint signifie qu'il n'a, au plan structurel, rien de commun avec le Je-Narrateur de l'auteur qui l'a inventé, au même titre que n'importe lequel des autres personnages du roman" (Logique des genres littéraires, p. 292). On peut peut-être suggérer que la collusion de l'auteur avec ses "noms-de-la-mère" (Nom-d'Auteur, narrateur, lecteur) ouvre le roman de Ducharme sur une généralisation de la feintise, au point où la collectivité des lecteurs devient elle-même le nom du symptôme et le symptôme du Nom.

² - Mathieu Bénézet, Le Roman de la langue, Paris, UGE, 10/18, P. 27.

Le roman comme hystérie

La logique du symptôme a permis de rendre compte d'une position d'énonciation qu'il est possible à présent de reconnaître comme la position "hystérique" du roman. En effet, le symptôme, en tant qu'il fonctionne dans le roman ducharmien selon une topologie de la suture, c'est-à-dire en tant qu'il est pris pour une structuration temporelle et spatiale de l'énonciation, rejoint un des quatre discours formalisés par Lacan: "Discours de l'hystérique"¹. Cette formalisation est importante dans la mesure où elle permet une analyse de l'énonciation selon des termes dépsychologisés — les mathèmes de l'écriture logique —, sans pour autant que soit évacuée la problématique du sujet.

On fera donc appel, comme pour le cas d'Aquin, aux ressources d'une "équation" qui ne sera produite ici que dans le but de rendre plus opératoire le rapport du symptôme à la collectivité qui s'en fait le garant. Avant de poser les termes de cette équation qui vient finalement supporter ce que le roman n'a cessé de manifester, on peut rappeler que la "posture" hystérique s'articule comme une sexuation en impasse, en réponse à une non reconnaissance — un déni — de la différence insuturable des sexes. La différence des sexes met la femme du côté de la différenciation, dans la mesure où la nomination ne libère aucun signifiant particulier de la féminité et où, par conséquent, celle-ci rappelle

¹ - Discours qui fait partie d'un groupe de quatre et dont les trois autres sont le discours du Maître, le discours de l'Université et le discours de l'analyse. Chacun de ces discours marquant une position d'énonciation au sein du lien social (Voir: Séminaire XX, p. 21).

toujours la part d'innommable dans la langue. La fonction paternelle, on l'a vu, est ce qui produit un nom — nommé, signifiant — en innommant l'effraction du maternel où toute femme aura aussi à se retrouver. D'où le fait que j'ai parlé, au sujet d'Aquin, d'un "devenir-femme" du roman, signalant par là la topologie qui consiste à mettre en forme le trou qu'est le Nom de la nomination.

Les noms-de-la-mère ont révélé par contre que l'écriture ducharmienne ne cesse de mésestimer l'appel de la nomination en interpellant ce qui, de la femme, s'en donne comme l'"effet-Mère". En ce sens, le roman de Ducharme occupe la place de l'hystérique et en constitue même un redoublement. La pratique des noms-de-la-mère, dont la logique demeure éminemment linguistique et scripturaire, trouve son efficace dans le fait d'indiquer ce qui obstrue le versant "femme" de la sexualité¹.

Le "discours de l'hystérique" permet d'entrevoir ce problème du devenir-femme et de son impasse à partir d'une position du sujet dans la langue. La structure moebienne du roman oblige à penser le sujet de

1 - "(...) le point décisif (...) est de déterminer pourquoi la séparation d'avec la mère est une tâche si difficile pour la fille. Car le garçon lui aussi doit passer par là et trouver du côté du père l'issue (...), c'est-à-dire de se dégager de l'identification au phallus imaginaire [à ce qui manque à l'Autre] où le fixe le désir maternel. Mais, ce faisant, il est vrai que le garçon trouve chez son père un appui à l'identification virile qui correspond à son sexe. L'entrée dans la castration s'accorde ainsi, pour le garçon, avec le processus de son identification masculine. Pour la fille, le problème est plus complexe. (...) une identification imaginaire ne se fixe comme rassemblement du sujet que si elle peut s'appuyer sur un trait symbolique (...), sorte de signifiant minimal que le sujet puise chez l'Autre pour arrimer son identité. Or la mère ne peut (...) fournir à sa fille de trait (...) qui supporterait son identité de fille, pour la raison que le signifiant de l'identité féminine n'existe pas. C'est à ce manque radical dans l'Autre que la fille doit s'affronter" (Serge André, Que veut une femme?, p. 187).

l'écriture dans sa doublure temporelle et permet de concevoir l'"hystérisation" du roman — son devenir hystérique — comme un redoublement au même titre que la logique symptomale qui le soutient¹.

Cela dit, les scripteurs ducharmiens sont aux prises avec cette question ardue de la sexuation qu'ils ne cessent de combler d'un fantasme de saturation signifiante, débouchant sur une véritable théorie de l'indifférencié.

L'aspect sexuel du problème gâte tout le déraisonnable de nos rapports. Nous sommes deux avides de caresses (...). Ne pas succomber aux caresses n'est hélas pas une solution (...). Le dimorphisme sexuel devrait se limiter, chez l'être humain, à la longueur des pieds. (...) Donc, je suis la souveraine (...) ceux du sexe féminin d'entre les êtres humains ont peu à peu perdu leurs protubérances et leur exubérance. (...) Demain (...) mes mirmillons et mes rétiaires. (...) pourront se reproduire d'eux-mêmes, pourront, comme par fission, se donner vie nouvelle (...). (AA, p. 245-247)

Le nom même de Cherche-nomme la quête de la féminité qui ne semble s'entreprendre qu'à condition de se mettre hors-sexe.

Si un arbre t'ouvrait son écorce, n'y pénétrerais-tu pas? Si je creusais un tunnel dans l'air, n'y ramperais-tu pas jusqu'aux étoiles? (...) Si tu comprends, nous ne sommes plus deux personnes, nous sommes devenues une seule personne. Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes

¹ - Symptôme du symptôme (roman), et non symptôme d'un sujet subjectif.

maintenant, un nom ni masculin, ni féminin,
ni pluriel, un nom singulier et bizarre. (...) Je
te nomme Cherchell! (...) Nous sommes
Cherchell! (Q, p. 81-82)

Chercher la femme constitue la formulation minimale de la position hystérique, impliquant sa réponse en impasse, du fait qu'elle suppose à l'avance l'existence de quelque chose qui soit la féminité. L'hystérie affirme la contradiction violente qui lui fait dévoiler l'"impuissance paternelle" — à nommer l'innommable — dans une langue qui s'érige justement pour la masquer. C'est donc dans la simultanéité paradoxale d'une reconnaissance et d'une dénegation de la fonction nominale, avec ce qu'elle entraîne de déchet et d'abjection — qui tiennent lieu, dans la langue, de ce qui ne saurait y être — que se place le sujet hystérique.

Il n'est pas étonnant alors de trouver dans la fibre du roman de Ducharme des figures de pères dérisoires: loques sans pouvoir, despotes hurlants et ridicules, à l'écart de la jouissance "Ina Ssouvisable" d'une mère morte¹. L'hystérique, coïncée dans le registre imaginaire, fusionne Père et Mère, afin de garder intacte et intouchée la grande Mère

¹ - "Je n'ai pas peur de lui. D'ailleurs, il ne met jamais à exécution ses menaces (...). Quand il a pris la peine de me flanquer des paires de claques, il se sent acquitté de ses devoirs de père pour un bout de temps. (...) La plupart du temps, il m'ignore. Espèce d'ignorant!" (AA, p. 24-25); Lange et Van der laine, avec leur nom de tissu ne sont que les doubles de la mère: "Ina est le chef de la famille. C'est son nom que nous portons. Van der laine n'est que son ex-fécondateur, son sperme passé(...)" (Q, p. 33); "Pas de père. On ne savait pas ce que c'était. Quand on l'a su on n'a pas compris à quoi ça aurait pu servir" (E, p. 9). Sans compter les deux figures de père (historique, et universel) que son Christophe Colomb et Al Capone le chef des syndicats et le tenancier de bordel ayant pris la place de Dieu dans un paradis-dépotoir: "Fille d'un père déchu, pauvre et manquant de fronton (...). Christophe vit seul, presque suicidé" (FCC, p. 12-13); "Al Capone (...). quelque mois après, il avait organisé un syndicat/ Renversé Dieu le Père, s'était rendu maître du paradis. / Déniaisés par les distilleries, anges et saints l'appellent papa" (FCC, p. 50).

primordiale. Le Nom-d'Auteur a montré à quel point Ducharme déploie ce registre.

L'"impuissance" paternelle, le sujet hystérique se voue et se dévoue à la recouvrir sans cesser de l'affirmer dans un langage où il se prend, confondant son identité avec son sexe. C'est dans la mesure où le procès de nomination rate, dans la mesure où aucune Loi ne lui parvient du côté du tiers pour assujettir son désir à l'ordre symbolique, que s'ouvre pour un sujet la voie hystérique. Voie dans laquelle est mise en œuvre une violence contre le langage d'où aucun Nom n'est venu signer l'assomption du sujet. L'impuissance du père est une façon de *représenter* l'impuissance du sens, qui n'est que l'incapacité d'un sujet à le reconnaître en ce qu'il est fondé sur un hors-sens faisant butée au déferlement des signifiants. Si le hors-sens n'est pas reconnu comme tel par l'acte de nomination, c'est-à-dire dans l'arrachement du sujet à sa relation spéculaire avec l'Autre, le langage sera perçu comme un procès de substitutions sans fin, répétant la relation duelle en impasse entre le sens et le non-sens. Le "je" de l'hystérique consiste ainsi à "dévoiler" la violence (ressentie) de l'arbitraire du sens: dévoilement qui procède selon un "mouvement perpétuel" itinérant, traversant, pour les invalider, tous les savoirs.

La place de l'hystérique est d'abord celle d'un questionnement identitaire lancé au langage lui-même et dont la réponse ne peut jamais qu'être une forme littérale de la vérité. Celle-ci revient au sujet comme une identité énoncée depuis le lieu de l'identification. Cette identité littérale (nommée) ne peut alors être acceptée, parce que la langue qui

l'énoncé a déjà été reconnue impuissante. Le jeu d'un tel questionnement refusant systématiquement toute réponse engendre un déplacement multiplié dans lequel les discours seront tour à tour dérisoirement réduits à leur faille. Cela revient à changer de masque pour rendre nulle toute interprétation.

Lacan écrit l'équation hystérique depuis la position d'un sujet divisé, agent du discours qu'il désigne par le mathème $\$$. En tant qu'il parle et s'interroge sur son identité, ce sujet se signifie pour l'autre à travers des symptômes qui appellent l'interprétation: $\$ \longrightarrow S_1$. S_1 désigne les signifiants (symptômes) qui recouvrent l'insurable. Le sujet produit ainsi pour l'autre (à qui s'adresse sa question) un savoir; produit reçu, entendu et interprété:

$$\begin{array}{ccc} \$ & \longrightarrow & S_1 \\ & & \hline & & S_2 \end{array}$$

S_2 représente ici les signifiants du savoir. Finalement, la fonction des symptômes et du savoir qu'il produisent (symptômes interprétés, nommés) est de cacher la vérité du désir de l'hystérique, la vérité de son nom.¹

$$\begin{array}{ccc} \$ & \longrightarrow & S_1 \\ \hline a & \longleftarrow & S_2 \end{array} \quad \left(\begin{array}{ccc} \text{agent} & \longrightarrow & \text{autre} \\ \hline \text{vérité} & \longleftarrow & \text{produit} \end{array} \right)$$

¹ - Ce gramme de Lacan est repris ici de Gérard Wajeman, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin/Seuil, 1982, p. 18. Ajoutons que les positions de l'agent, de l'autre, du produit et de la vérité restent stables et constituent les places que s'échangent, selon les discours, le sujet clivé ($\$$), le signifiant de son désir (S_1), le savoir (S_2) et l'objet cause du désir ou du Nom (a).

Les quatre positions sont donc en relations synchroniques, allant simultanément de l'agent (l'hystérique) $\longrightarrow$ à l'autre $\longrightarrow$ au produit $\longrightarrow$ à la vérité. Les traits horizontaux marquent l'inadéquation et le clivage entre les deux niveaux (connaissance/méconnaissance) où s'articule le discours. Wajeman ramène cette équation à sa littéralité et permet alors de rejoindre la topologie d'une nomination en impasse qu'est le roman ducharmien:

dis-moi
qui suis-je

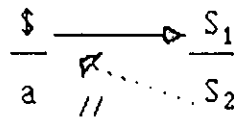
je suis
qui tu dis

dis-moi... qui suis-je? $\longrightarrow$ je suis qui tu dis¹.

L'essentiel dans cette structure est qu'elle souligne la séparation du sujet et de son désir. En ce sens, elle forme le terrain impraticable où il s'avère que la vérité est impossible à dire, ou encore qu'elle n'est pas de l'ordre du dit et du savoir. Du fait de cette séparation qui empêche l'hystérique d'entendre "au-delà" du discours qu'elle* produit, il s'ensuit qu'elle ne pourra se reconnaître toute dans ce qui lui revient et qu'elle relancera sa question depuis ce défaut du savoir:

1 - "L'hystérique rend en quelque sorte apparente la dépendance signifiante du sujet à l'endroit de l'Autre en marquant, d'une part, la dimension de la dette signifiante — qu'elle fait toujours actuelle — et d'autre part, en posant que le sens du message est inversé de l'auditeur au locuteur. (...) Elle marque ainsi à l'évidence qu'il n'y a de parole fondatrice qu'émise du lieu de l'Autre, identifié ici à sa position de maître qui fait advenir le sujet, encore inarticulé, bredouillant : « m », qui fait « m'être »" (*Ibidem*, p. 20, je souligne).

* Que l'hystérie soit la question de la différence sexuelle posée depuis la place de la féminité implique la presque nécessité de parler de l'hystérique au féminin, dans la mesure où cette place vide renvoie toujours à celle où une femme — l'Autre en tant que jouissance — ne rencontre aucun nom.



Parce qu'il n'a pas accès à la vérité de son désir, le sujet qui en appelle à l'autre pour lui dire ce qu'il est, fait de ce dire un symptôme. L'hystérique "cultive l'imaginaire de tout savoir, de tout discours, pour mieux en dévoiler chaque fois le non-sens" ¹.

En d'autres termes, plus l'hystérique demande de l'interprétation plus elle y répond par la négative ("ce n'est pas cela!") et plus elle s'identifie à cette négation. L'hystérique se confie dans le négatif, travaillant à maintenir son désir insatisfait. Pour terminer ce bref portrait "clinique" de l'hystérique, ajoutons qu'elle s'oblige à prendre les mots à son corps, à se prendre elle-même pour un corps littéral, se dressant dans le lieu du manque en confondant le signifiant in-scriptible de son Nom, avec les signifiants linguistiques qui tentent de la nommer.

Ainsi, le sujet hystérique est celui qui se dresse à cette place laissée vide, place de sa nomination, pour tenter de la faire consister. De là lui vient son impossible identité. L'hystérique travaille constamment à mettre en scène son "manque", le sursignifiant, le sur-nommant par une érotisation constamment reprise et déplacée. Son identité n'est alors jamais qu'une identification au voile même qui recouvre le trou, à la "doublure" du rien qui la nomme.

La topologie de l'écriture et du roman exige de faire opérer à ce "discours de l'hystérique" un *tour en plus*, c'est-à-dire de le redoubler

¹ - Roland Gori, "L'Hystérie: état limite entre l'impensable et sa représentation", L'Interdit de la représentation, Paris, Seuil, 1984, p. 163.

pour qu'à la place du sujet divisé advienne un écrivain, toujours clivé par l'écriture-lecture. La recomposition de ce discours à partir du roman ducharmien apparaît extrêmement éloquente. En rappelant que tout écrivain est toujours en quête de son nom — de sa signature qui constitue le re-nom ou la re-nommée du sujet —, il semble qu'il soit possible de mettre un écrivain à la place où l'hystérique appelle sa sexuation (son identité) insignifiable. Par l'écriture, l'écrivain ne saurait se signifier d'une identité spécifique. Dans l'acte d'écrire, il meurt à toute identité et à toute existence; il est donc, en tant qu'"agent", insignifiable.

La position hystérique de l'écrivain consisterait à doubler celle du sujet clivé en entreprenant de résoudre l'insignifiable par la production d'un signifiant symptomal appelant l'interprétation. Une telle position dans l'écrit détermine l'impasse d'un texte qui demande à la lecture l'acte de nomination qu'il ne peut engendrer. Cela veut dire supposer à la lecture, pour lui dénier, le pouvoir de dégager un signifiant où l'écriture puisse se reconnaître.

Pour l'hystérique, le symptôme peut se résumer dans la production d'une scène que certains appellent "L'Autre-femme"¹ et qui désigne l'impasse de la question identitaire. Celle-ci, en supposant l'existence

¹ - "L'Autre-femme est (...) une scène duelle dont les tiers sont exclus, et qui consiste pour une femme à voir sa féminité confisquée, mise en réserve dans l'Autre-femme (...); dès lors, elle peut interpellier toute autre femme qui passe, comme responsable de cette confiscation: c'est là que le piège se referme, car ou bien cette autre femme en est ~~une~~ et donne des signes de vie, et l'agression est "justifiée"; ou bien elle ne compte pas comme femme, et c'est l'identification mortifère sous le signe d'une même exclusion hors de la "féminité"; alors même que la féminité n'est pas un trait qu'on a ou pas; elle évoque plutôt ce qui dans une femme lui porte ombrage d'elle-même (...)" (Daniel Sibony, Le Féminin et la séduction, Paris, Livre de Poche, 1986, p. 93-94).

d'un représentant de la féminité, se voue à ne jamais la rencontrer. L'Autre-femme est le symptôme de l'hystérique en tant qu'elle prend son corps à ce qui, dans l'Autre, a fait trou. On pourrait, de là, désigner le symptôme d'une écriture qui cherche son nom dans la lettre qu'elle produit, par "l'Autre-Écrivain"¹. L'Autre-Écrivain apparaît alors comme le lieu où se joue une écriture suturée par l'imaginaire de sa propre scène.

À la place de l'autre — sans majuscule et qui désigne le champ où est lancée l'interrogation —, à la place où se *dient* l'ensemble des lecteurs, Ducharme inscrit le Nom-d'Auteur, qui est d'une certaine façon un "je suis" symptomal. Cet écrit produit un savoir qui est un "lu", énonçant l'être du texte en le constituant roman. Le Nom-d'Auteur, en effet, a pour fonction de produire un savoir sur le roman, savoir qui le fonde en objet et qui revient au sujet scripteur comme un surplus, en excès par rapport à la nomination qu'il attend. Ce qui est dit sur l'écrivain, par l'autre à qui il s'adresse — le lecteur-narrateur en tant que pôle d'une interpellation et d'une demande —, c'est-à-dire la collectivité des lecteurs, ne peut être reconnu pour *vrai* par le scripteur. Ce savoir, inacceptable parce qu'un écrivain ne saurait s'y retrouver, advient dans le discours de l'hystérique, comme pôle inversé de l'identification. Le scripteur "hystérisé" devra se reconnaître, non comme le romancier qu'on

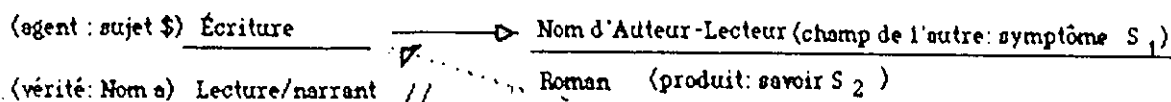
1 - Il s'agit de relire la citation précédente en remplaçant le mot "femme" par "écrivain" et le mot "féminité" par "écriture", pour retrouver la position ducharmienne qu'a révélée l'utopie des noms-de-la-mère.

lui dit être, mais comme l'anti-romancier qui est le signe du non-être qui le traverse¹.

Le circuit du discours scripturaire hystérique met donc en jeu une "transmission" de symptôme, puisque l'Autre-Écrivain est doublement l'imaginaire déjeté, et le défaut du savoir signifiant l'impuissance des lecteurs à lire et nommant le scripteur de cette impuissance même. De là, un des termes demeure radicalement inaccessible: celui de la vérité en tant qu'elle ne saurait se dire dans une forme littérale; vérité qui est fracture du littéral.

De même que le sujet divisé du discours hystérique s'interdit l'accès au désir qui cause sa division (\$/a), le scripteur hystérisé s'interdit d'accéder au clivage qui le fonde et, ce faisant, se coupe de l'acte de lecture et empêche l'assomption du narrant comme sujet réel du roman. Il est possible de refaire l'équation de ce discours qui est plutôt un parcours dont les relais doivent être pensés simultanément. Il n'y a pas de successivité dans le procès d'identification inversée de l'hystérique, de même qu'il n'y a pas de successivité dans la topologie ducharmienne. Au contraire, la doublure narrative du roman a révélé la synchronie et l'arrêt du temps qui la fonde:

¹ - On retrouve en cela la structure qui consiste à faire de l'Autre imaginaire le maître à dominer. L'interjection au lecteur est le signe de l'impératif étrange qui, en commandant, signe sa condamnation. Le lecteur représente l'Autre-maître que l'écrivain exige pour le dominer: "l'hystérique fait bien le maître, puisqu'elle commande à l'Autre mais, du même coup, elle porte sa dépendance signifiante à son comble puisque ce qu'elle commande, c'est de faire d'elle un sujet [un écrivain] _ commandant à l'Autre, elle ne commande pas l'Autre: de "dis-moi qui je suis?", on passe à la réponse "tu es qui je dis" (...) cet Autre, en répondant (...) *fait choir* du même coup, (...) celui qui questionne au rang d'objet" (Wajeman, *op.cit.*, p. 21).



La vérité barrée, inaccessible à l'écriture ducharmienne, c'est qu'il n'y a pas d'être, même négatif, de l'écrivain. Si l'on reprend la formulation littérale de Wajeman, il est clair que le roman ducharmien s'inscrit dans la logique redoublée de l'hystérique, puisque le "je suis ce que vous dites" du gramme est l'équivalent du théorème bérénicien: "je suis ce que je ne suis pas". En effet, le "ce que vous dites", qui revient de la collectivité des lecteurs comme un savoir sur le roman, est formellement dénié par l'écriture, refusé et retourné en figure de l'anti-roman. De là, le symptôme de l'Autre-Écrivain est toujours celui qui consiste à "renvoyer le lecteur à ses oignons", c'est-à-dire au semblant de la lecture¹. En d'autres termes, il consiste à révéler la collectivité des lecteurs dans son statut de semblant. Celui-ci revient au roman comme son sur-Nom, comme le nom "en trop" qui le caractérise:

1- On peut envisager, en passant, que l'écriture aquinienne fait subir un quart de tour à la position hystérique. Disons rapidement qu'elle met le savoir en position de vérité en laissant l'énigme indéchiffrable parler sans produire un "dit". Ce faisant, elle met la lecture en position d'agent déplaçant l'écriture dans la collectivité comme effet-sujet et produisant le signifiant épiphanique de son Nom.

(agent: Nom a) Lecture $\rightarrow$ écriture (champ de l'autre, collectif: sujet \$)
 (vérité: savoir S_2) Roman $\leftarrow$ Nom de la nomination (produit: épiphanie S_1)

Cette équation est celle du "discours de l'analyste" (Lacan, *Séminaire XX*, p. 21). Je la propose ici simplement pour la mettre en rapport avec l'équation ducharmienne. Il va sans dire qu'elle doit seulement être considérée comme une mise en perspective, puisque la topologie du roman ne saurait se greffer sur une logique du discours. On peut donc parler ici aussi de *redoublement* du discours de l'analyse, mais celui-ci n'a pas la pertinence théorique du redoublement hystérique ducharmien. Le savoir du roman en position de vérité, c'est l'énigme en tant qu'elle est l'impossible accédant à la forme du savoir.

Dites-moi —————> je suis
 qui je suis // ce que vous dites

La dénégation ducharmienne trouve ici sa logique et sa fonction dans l'ensemble qu'elle interpelle. Si la scène de l'Autre-Écrivain exige l'acte de foi ("tu me crois ou tu t'en vas")¹, c'est précisément parce que "je" fait semblant d'être entendu, qu'il se prend dans et pour le "mal entendu"².

L'Autre-Écrivain n'est pas tant le représentant fantasmatique de l'écrivain, celui qui incarne l'idéal et empêche le processus scripturaire — écrivain que l'on retrouve par exemple en toile de fond des romans de Lemelin³ et de bien d'autres écrivains québécois — mais l'envers, le non-dit du lien social. L'Autre-Écrivain est la scène duelle dont les tiers sont exclus et qui consiste pour un écrivain à voir son nom confisqué, différé par l'Autre-Auteur. En cela elle mime et reproduit l'aveuglement qui est au fondement du lien social.

1- "Vous en doutez? allez au cinéma, si vous ne me croyez pas. Lisez les romans et les poèmes qui se vendent, si vous ne me croyez pas. (...) Allez demander aux voisins, si vous ne me croyez pas" (NY, p. 171, 201). "Allez-vous-en, si vous n'êtes pas contents" (Q, p. 117).

2- "O mon ami l'homme, que ne t'ai-je encore entretenu des délices symphoniques de t'entendre m'entendre? Car je t'entends m'entendre. Tu m'entends et c'est comme si tu me parlais (...) chaque mot que je te dis se répercute en toi comme une goutte d'or, comme un puits d'or. (...) Tu es un puits profond et sonore, et un puits n'a pas de cordes, mais tu es une guitare, tu es ma guitare. Je joue du puits d'or comme on joue de l'orgue. Je t'entends dire que j'exagère... pourtant, je n'entends rien (...)" (NY, p. 254).

3- Voir Anne Elaine Cliche, "Un romancier de carnaval?", *Études françaises*, 23/3, Hiver 1988, p. 43-54.

L'hystérique s'identifie au désir de l'autre. Son identification toujours parodique fait de l'autre un symptôme. "Elle cultive l'imaginaire de tout savoir, de tout discours, pour mieux en dévoiler chaque fois le non-sens"¹. Chez Ducharme, l'hystérie est redoublée, jouée à l'excès, déplaçant constamment l'énonciation à travers les travestissements de l'auteur, du narrateur, du scripteur et du lecteur selon la règle d'une identification toujours recommencée. Dans cette pratique qui consiste à mimer (et à miner) les figures du vide, c'est un surplus d'être qui est recherché, surplus qui ramène tout au registre du surnom et qui, au lieu d'ouvrir ou de couper le lien, le redouble de sa caricature. Ce qui est transmis, c'est l'impasse de l'"auteurité" dans l'autorité, la lisibilité de l'empêchement de lecture.

La doublure hystérique ducharmienne se présente comme l'envers de la sublimation. Le roman ducharmien ne saurait être ni un représentant de l'ensemble ni l'occasion de sa nomination. Il est une pratique du sur-nom qui consiste à ramener le lien au plus étroit de sa suture, là où le littoral pue à force de se littéraliser. Le barrage de la vérité du Nom est donc rendu lisible dans le toujours-déjà-lu d'une renommée qui saisit le lecteur par la bande. Bande de moebius, il va sans dire, en tant que recollée à elle-même, elle fige le temps de la lecture dans la ligature de l'écrit, liant le lecteur à son insu, à même l'insu de sa lecture. Il peut d'ailleurs continuer de l'ignorer, dans la mesure où le surnom qui lui revient est toujours celui du surnombre — tel "la

¹ - Roland Gori, op.cit., p. 163.

milliarde" de L'Océantume — où il est précipité et où il peut se reconnaître nommé. Le risque de la posture hystérique ou de la scène de l'Autre-Écrivain est qu'elle fait de l'insu un savoir, et qu'à ce titre elle interpelle le consensus, même si elle en fait un symptôme.

Il semble donc fondamental de reprendre le roman ducharmien depuis le rire, depuis la contagion du rire, c'est-à-dire depuis la logique du symptôme "collectivisé". En d'autres termes, il faut lire du point illisible que le rire rappelle: point coupure où l'interprétation ne saurait être "reconnue" sans que le rire ne s'éteigne. Il faut lire depuis la position de l'analyste ou, pour le dire autrement, il faut lire Ducharme depuis la position du lecteur aquinien, seule condition pour qu'advienne le décollement de l'interprétation. Cela ne signifie pas faire d'Aquin le détenteur d'un savoir quant à l'énoncé ducharmien, ni échafauder une hiérarchie entre les écrivains mais bien plutôt, et c'est là l'essentiel de la lecture topologique, il s'agit de faire passer l'hystérie par la sublimation; autrement dit, de rendre l'hystérie — toujours collective — à l'acte de lecture. Lire Ducharme depuis Aquin veut dire faire accéder le symptôme — dont le roman ducharmien inscrit formellement la logique — à l'écriture: faire de l'hystérie un procès *réellement* révolutionnaire. Cela consiste à se couper de l'Autre-Écrivain. La topologie ducharmienne permet de saisir le lieu où le roman rate le Nom. D'où la nécessité d'y reconnaître la transmission d'une impasse qui fait de la lecture le point même de la suture et du symptôme.

D'autre part, chez Ducharme, la scène de l'Autre-Écrivain est supportée par un nom systématiquement raturé et qui pourtant ne cesse

d'insister dans la signature ducharmienne. Ce nom, Lautréamont¹, pourrait devenir le signifiant d'une nouvelle lecture de Ducharme, qui, à l'écrire L'Autréamont, permettrait de repenser la théorie de l'intertextualité selon une tout autre perspective qui donnerait peut-être à l'ensemble de la production littéraire québécoise ses véritables outils de pensée². La scène de l'Autre-Écrivain paraît beaucoup plus apte à traiter le problème de la nomination en dehors d'une problématique identitaire, tout en se démarquant d'un concept foncièrement lié à l'histoire européenne et aux rapports qu'entretiennent avec elle, depuis la "fin de l'histoire" de Hegel, les écrivains. En effet, l'intertextualité, si elle permet d'éclairer relativement bien la position et le jeu selon lesquels une écriture traite l'histoire et les textes qui la constituent³, devient beaucoup moins efficace lorsqu'il s'agit de la mettre en fonction dans un ensemble où l'histoire littéraire est d'abord et presque uniquement celle de l'Autre.

1- Voir entre autres, les rapports que Gilles Marcotte établissait en 1975 dans "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey" (Études Françaises, no 11/3-4, octobre 1975, p. 247-284). Il est par ailleurs intéressant de mettre en perspective quelques paragraphes des Poésies: "(...) la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiomes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants (...) devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement. (...) Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes: la conclusion morale est absente. (...) Les chefs-d'œuvres de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques" (Paris, Gallimard, "Poésies", p. 283-284).

2- L'analyse du rapport de Ducharme à l'Autre-texte ne peut entrer dans le cadre de cet essai. Il s'agit pour l'instant de soulever ce qu'implique l'entrée du roman sur la scène de l'hystérie.

3- Jusqu'au tout récent livre de Roberto Calasso, La Ruine de Kasch, Paris, Gallimard, 1987, qui présente une vision anamorphotique du temps historique, déformant et reformant, grossissant et creusant les détails jusqu'à produire une sorte de circuit simultané de l'histoire.

La notion de l'Autre-Écrivain ouvre sur une conception de l'"histoire" dont la topologie de la suture a donné les enjeux.

En transmettant le symptôme de la lecture, Ducharme ouvre la voie à un acte singulier qui consiste justement à traiter le symptôme par une écriture qui fait jouer le savoir — savoir du roman — en position de vérité.

CONCLURE: L'éthique du roman

La topologie du roman, en tant que parcours d'une narrativisation qui s'énonce depuis sa répétition dans la lecture, replace le roman dans le champ du désir. Le roman se donne alors dans une logique de la coupure, de l'impossible ou de l'inénarrable, comme bord unique et clivé engendrant un corps de langage. Le roman est un corps fictif au même titre que le corps érotique qui le supporte. La topologie est ainsi la formalisation d'un manque, la logique d'un vide qui creuse la place de l'irreprésentable dans la représentation. Seule une prise en compte de la lecture comme retour de l'infini dans le fini oblige à penser le roman selon une temporalité subjectale. De là, un roman ne saurait être pris pour l'expression d'un désir mais se donne comme le traitement de la logique même du désir, soit pour le rendre à sa scansion, à sa coupure en "battement", soit pour le recoller sur sa propre "battue" et saisir le temps au corps de la langue.

Ces deux pratiques considèrent la lecture dans ce qu'elle a de plus radical, à savoir dans son ratage même, qui la donne comme un bord clivé d'où s'engendre le texte. Seule une reconnaissance du statut topologique du roman permet de travailler le vecteur fondamental de la lecture qui donne à la narrativisation son temps en redoublement, libérant un irrépérable qui fait du ratage le manquement logique de l'écriture-lecture. Ratage de l'écriture à dire son dire (narrant), ratage de la lecture à comprendre, contenir ou saturer ce qu'elle lit.

La plupart des théories du roman — et de l'écriture en général — se sont fondées sur l'oubli de la lecture, autant dire sur l'oubli de l'Autre. Oubli, non pas tant de son existence — il y a en effet plusieurs études sur le narrataire et sur la réception¹ — mais de la "teneur" de cette existence ou plus encore, de sa fonction et de sa place dans l'écrit. En fait, comme dans toute position imaginaire, ces théories ont oublié de questionner l'Autre, occupées qu'elles étaient à le faire consister: le narrataire est un signe, la réception une théorie des conditions épistémiques d'un discours.

En ramenant le versant oublié (la lecture) au lieu même de l'écriture, la pensée topologique exige la mise en jeu d'un clivage qui fait temps, en ce qu'il ne superpose plus des entités séparables mais fait du texte une surface à la fois une, double et triple. La fonction de la lecture débouche sur la rencontre d'un tiers systématiquement exclu de l'intersubjectivité de la communication où l'on tend toujours à replacer le roman. Elle débouche sur une rencontre de la non rencontre qui est la forme du Nom et la signature du roman.

En voulant se refermer sur elle-même, la narrativisation est confrontée à l'impossible qui l'oblige à repartir pour un "tour en plus" dont la successivité lui est toujours antérieure. La répétition est au fondement de l'écriture. En tenir compte est la seule condition de son énonciation, sinon, elle reste un énoncé parmi les autres: un objet d'échange. L'Autre illocalisable de la lecture en tant qu'elle nomme l'écrit

¹ - On peut renvoyer entre autres, aux analyses de Gérard Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, no 14, 1973, p. 178-196 et de Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

comme écriture-lecture, lui donne son statut, non plus d'objet, mais de sujet. Sujet dont le désir est désir d'écriture. De là, le roman trouve son statut particulier de se mettre en rapport avec la nomination qui le supporte en tant qu'écrit, nomination dont il fera sa fictionnalisation.

La bande de Moebius a donné à cette logique une structuration sur laquelle les romans d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme ont opéré des transformations signifiantes. La topo-logique révèle en effet que si toute écriture a à voir avec le "lieu" de l'Autre, le roman, lui, construit sa fiction en donnant forme à ce lieu, c'est-à-dire en faisant de la lecture la "forme formante" du roman, la forme de ce qui se révèle être le désir du roman.

Les deux traitements topologiques que constituent les romans d'Aquin et de Ducharme donnent au roman comme genre les deux formes possibles de son désir: celui de l'atopie et celui de l'utopie. Deux formes qui livrent finalement la double position éthique du roman: faire du lecteur le sujet-coupure — le sujet-temps — d'une nomination qui ne nomme rien, sinon le désir du Nom. Il reste à articuler l'enjeu d'une telle "éthique" et surtout la topologie générale de ce désir qui se donne dans la forme du re-nom (Aquin) et du sur-nom (Ducharme). La topologie du désir du roman n'est alors que la forme-temps qu'y prend l'Autre: forme énigmatique que lui confère le plagiat en tant que résurrection de l'écrivain; forme parodique que lui confère l'imitation hystérique de l'Autre-écrivain.

En fait, les deux voies topologiques élaborées par les romans de Ducharme et d'Aquin représentent les deux voies du procès fictionnel pratiquant inmanquablement le symptôme et la sublimation. Elles

figurent les deux temps de l'acte d'interprétation que sont la reconnaissance d'une suture et l'infinitisation d'une coupure. Deux temps de ce qui au Québec s'est imposé comme un refus d'écrire, un refus de faire œuvre pour dire le refus d'être *reconnu* par la collectivité: deux temps qui sont le versant unique d'une double constitution du lecteur-sujet.

Ducharme appelle la lecture, son roman appelle l'appel dans une pratique qui consiste à nommer en quoi il reste inentendu. D'où la façon qu'il a de surnommer la nomination, forçant la collectivité des lecteurs à ne plus s'y reconnaître et à rire pour oublier l'oubli qui justement lui revient de plein fouet. Surnommer la communauté des lecteurs, c'est toutefois prendre *un* lecteur à témoin et le faire rire des autres pour, de là, en appeler à ce qui, le séparant d'eux, le lie par le fait même et l'empêche de lire. Cet empêchement à lire doit être reconnu pour qu'advienne la lecture *réelle*, l'acte interprétatif qui donne au lecteur son Nom ressuscité.

On peut à présent admettre qu'il aurait été possible de montrer ces deux temps — mort et résurrection, symptôme et sublimation — dans chacun des romans, soulignant chez Aquin la part hystérique de son écriture et relevant chez Ducharme les traces d'une sublimation "en travail". Toutefois, cela n'aurait pu se faire qu'au prix d'un découpage factice, puisque la structure hystérique — le refus d'écrire — chez Aquin est constamment en train de *passer* à l'écriture, de même que la sublimation, le *passage* du symptôme, apparaît chez Ducharme, comme un effet de déportation indéfini. Cela, pour laisser entendre qu'il est

concevable de repérer une dimension symptomale dans le roman aquinien et que le roman ducharmien ne saurait s'écrire sans un travail de sublimation. Le but, toutefois, n'était pas tant ici d'établir l'intégralité signifiante des romans que d'y reconnaître la mise en forme d'un désir qui puisse rendre compte de la constitution subjective (ou subjectale) du roman. C'est donc en démontrant le statut de la fiction — qui est la seule définition acceptable du roman — à travers une topologie de la fictionnalisation et une autre de l'a-fictionnalisation, que les deux romans ont permis de dégager une topologie générale de la lecture débouchant, comme on va le voir, sur une éthique, dans la mesure où elle met en cause l'autre (la collectivité) dans sa rencontre avec l'Autre, dans l'acte d'interprétation-nomination.

Un tableau s'impose, non pour établir de façon dogmatique les traits ou les fonctions mis en œuvre par l'atopie et l'utopie de la lecture, mais pour au contraire, rendre les parcours à leur temporalité respective, afin que puisse s'y lire une dimension éthique. L'éthique du roman pourrait alors se penser comme une pratique et une praxis visant à faire de la lecture un acte, une vérité hors-savoir ou un savoir en position de vérité. Le tableau ci-dessous vient donner les deux temps d'une telle lecture qu'il faudrait envisager dans leur coïncidence, à l'instant où le trait du recollement du bord sur lui-même devient celui de la coupure de la bande par son propre bord. C'est en ce sens que si Ducharme donne à lire le symptôme du roman comme interdiction de lecture, c'est à le reprendre depuis Aquin que le roman accède à sa Loi, faisant de l'interdit

l'occasion d'une jouissance. La vérité de cette jouissance n'est à son tour révélée que depuis la position symptomale ducharmienne.

Ce que le tableau donne à entendre, c'est que Ducharme et Aquin ne sont que les noms d'une lecture en répétition qui ouvre l'imaginaire, en tant qu'il est reconnu et nommé, à la symbolisation. La seule chance de fracturer la lecture de sa vérité est de nommer en quoi elle se ferme. Éthique ducharmienne directement interprétée par le roman aquinien dont l'éthique est l'interprétation même (voir tableau page suivante).

La topologie générale du roman doit finalement apparaître comme le passage de la suture à la coupure, comme si, du point pli insuturable, on reprenait le parcours de la bande pour la recouper là où elle s'était recollée. Plus que d'un simple décollement, il s'agirait d'un véritable découpage qui donnerait la suture en creux, comme forme de l'insuturable. Un tel passage de la suture à la coupure consiste à reconnaître l'imaginaire depuis le trou du symbolique que représente la torsion moebienne et, ce faisant, de rappeler le symbolique au réel qu'il borde, en ramenant la marge d'exclusion dans la bande de l'écrit. Il s'agit de faire de Ducharme le signifiant analytique d'Aquin et de faire d'Aquin le signifiant analytique de Ducharme. Comme si la topologie de la suture devenait le représentant d'un sujet-roman pour l'autre représentant qu'est la topologie de la coupure.

Tableau de la topologie générale du roman

377

topologie traitement	SUTURE (Ducharme)	COUPURE (Aquin)
du lieu de l'Autre	utopie	atopie
du Nom	Nom-d'Auteur → surnom re-nommée	Nom de Dieu → renom nomination
de l'Autre/lecteur	parodique abject objet interpellation (appel de l'appel) incorporation	apocryphe imposteur trou appel introjection
du vide	nihilisme	néantisation
de la répétition	parodie	plagiat
du savoir	symptôme	mystère... énigme... révélation
de la mort	authentification	résurrection
de l'infini	potentiel (accumulation)	actuel (sérialisation)
du temps	synchronie cumulatif... en arrêt	a-chronie générique... en réserve
du littoral	immergé (continu)	clivé (discontinu-continu)
du mouvement	attente	poursuite
du roman	anti-roman	impossible
de l'interprétation	interdit	jouissance
de la vérité	hystérie	sublimation
théorème d'existence	Je suis ce que je ne suis pas	Je ne suis pas ce que je suis → Je suis ce que je suis

Si le signifiant, au sens de Lacan, "représente un sujet pour un autre signifiant", c'est en faisant de ces deux signifiants "l'interprétant" du désir de l'autre qu'on a une chance d'accéder à quelque chose qui pourrait bien s'appeler la "pensée du roman". Pensée qui ne saurait aller sans une reconnaissance de la castration et donc du désir du roman, et qui serait justement la forme de ce désir.

Il faudrait alors lire le tableau comme une autre bande de Moëbius dont le double tour serait une répétition en acte de la lecture, fracturant son imaginaire depuis une ratée qui la décentre et l'empêche de se refermer sur elle-même. La bande de Moëbius actualisant le temps de la lecture pourrait s'écrire comme le huit intérieur d'une "lecture-lecturante" (forme formante de la lecture), faisant de l'éthique du roman une pratique qui consisterait à donner l'accès au Nom du lecteur. Inscrire le roman ducharmien et le roman aquinien dans le temps moëbien d'une continuité réciproque serait peut-être, pour un écrivain "québécois", l'occasion de fracturer l'imaginaire de son écriture et de traiter son symptôme aphasique (ne pas écrire, ne pas être) sans tomber dans l'"être-écrivain" qui projette inmanquablement le dire sur la scène de l'Autre-écrivain¹. Le tableau est donc à parcourir selon un mouvement

¹ - L'édition critique d'Hubert Aquin n'est-elle pas en train de participer activement à l'établissement rigoureux de cette scène; non pas qu'il faille renoncer à publier l'œuvre complète d'un auteur, mais plutôt que cette publication pourrait être l'enjeu d'un questionnement quant à la *place* de l'œuvre aquinienne dans la collectivité. Ce questionnement ne semble surgir de nulle part et il est clair qu'Hubert Aquin est devenu pour l'ensemble des écrivains québécois (dont le statut d'ensemble devrait aussi être questionné) l'Autre-écrivain vers où convergent tous les discours.

qui fait constamment passer la lecture de l'une à l'autre des topologies; passage qui n'est possible que si l'on prend la division centrale pour un point illocalisable de recoupement, où l'utopie nomme l'atopie qui la nomme.

La topologie a permis de mettre au jour le statut signifiant du roman qui ne saurait être celui, linguistique, d'un envers ou d'un versant du signifié. Du point de vue topologique, le roman n'apparaît plus "porteur" d'un signifié, si multiple soit-il. Il doit donc être relu depuis ce point hors point de l'irreprésentable qui génère ses représentations. La bande de Moëbius manifeste le fonctionnement d'un tel signifiant qui se distingue radicalement du signifiant saussurien. On peut dire en effet que, topologiquement, le signifiant, ayant effectué un tour complet à l'endroit de la bande fait place à un autre signifiant qui, sur l'envers cette fois, vient définir le premier. Le signifié n'est alors que la ponctuation locale, l'arrêt du parcours où se retrouve le recto/verso de l'opposition saussurienne. En faisant de Ducharme et Aquin les deux versants en continuité d'un même acte de lecture, on s'oblige à révéler le point vide d'un croisement, par où l'imaginaire s'ouvre au symbolique et où le symbolique s'étaye du ratage de l'imaginaire à se refermer sur lui-même. Le roman, dans sa topologie générale, situe son éthique dans le dévoilement de cet espace comme espace du désir.

Ainsi, le roman de Ducharme pose les conditions d'une lecture réelle en la frappant d'interdiction et en la livrant à une interruption formelle dont il fait son signifiant. Signifiant non pas d'un signifié, que serait par exemple toute intervention pragmatique qui donnerait les

"raisons" d'une telle interdiction-interruption et qui ne saurait se séparer d'une interruption d'écriture, mais signifiant d'un sujet (roman) en tant qu'il fait symptôme pour un autre signifiant (l'énigme ou l'illisible aquinien). Ainsi, le symptôme comme savoir en trop n'est signifiant du sujet-roman que s'il peut être entendu depuis l'énigme qui est la forme d'un hors-savoir insignifiable. Le roman-sujet en tant qu'acte de lecture surgit dans l'entre-deux-lectures, entre le symptôme et l'énigme.

On peut dire que le roman aquinien pose à lui seul cette répétition en acte de la lecture, dont ont pu rendre compte les deux temps de son théorème d'existence, définis par les modalités pré-révolutionnaire et révolutionnaire, et que le texte a donnés dans une double formulation: "Je ne suis pas ce que je suis" repris par "Je suis ce que je suis". C'est d'ailleurs en ce qu'il s'écrit comme un traitement du symptôme — écrire le refus d'écrire — que le roman aquinien accède à l'écriture en tant que procès résurrectionnel. Ce qui n'est pas la même chose qu'écrire depuis une position purement a-temporelle. En écrivant depuis le symptôme d'une impossibilité d'écrire — impossibilité donnée pour culturelle et donc formellement inscrite dans le lien social —, le roman aquinien ne s'offre pas comme le produit d'une sublimation mais comme son processus qui, logiquement, suppose un temps résurrectionnel, une sortie d'entre les morts (les morts-nés ducharmiens) par une mort symbolique (le suicide comme écriture). Mort symbolique qui, elle, se joue toujours entre-deux-morts. La mort réelle étant ce trou inopérant d'où nul ne reviendra pour parler. Le traitement du symptôme comme résurrection

"actuelle" est donc formellement donné dans la nomination du Nom qu'effectue le signifiant aquinien.

J'ai de plus souligné à plusieurs reprises que si le roman ducharmien construit une re-nommée, le roman aquinien, lui, commence directement avec elle: autant dire qu'il ne saurait la méconnaître ou l'ignorer. Toutefois, la re-nommée aquinienne fait de chaque scripteur un lecteur en train d'entreprendre le "premier tour" d'une lecture à visée saturante et suturante sous les formes de l'"editio". Ce premier tour est simultanément repris par un second qui élève l'énigme au rang de signifiant. En d'autres termes, s'il y a bien reconnaissance de la suture par le roman aquinien, c'est dans la mesure où elle trace la ligne d'une coupure qui advient à la fin comme étant là depuis toujours, puisque "le commencement n'est le commencement qu'à la fin". L'entrée hystérique du roman aquinien a toujours déjà entrepris de passer à l'écriture en renversant son identité contradictoire ("Je suis ce que je ne suis pas"), la plaçant d'entrée de jeu non pas dans l'être du non-être, mais dans un non-être de l'être ("Je ^{ne} suis ^{pas} ce que je suis"). Ce qui a pour effet de la projeter dans la vérité de la fictionnalisation, qui pourrait s'énoncer comme un "non non-être" ou un hors-être dont le "je suis ce que je suis" signe la profération.

Le signifiant ducharmien devient ainsi fondamental en tant qu'il est révélateur du symptôme sur lequel s'étaye la topologie de la coupure. Le roman comme symptôme donne son Nom à la suture et se fait en quelque sorte "l'interprétant" du texte aquinien. Plus radicalement, on en vient à considérer que lire Ducharme pourrait bien être la condition d'une

lecture du roman aquinien. En effet, "lire Ducharme" signifie, non pas comprendre ce qu'il dit, mais reconnaître la forme de son dire comme une transmission en impasse qui est celle-là même de la lecture en tant qu'elle s'imaginarise comme un toujours-déjà-lu ou un "devenir lu", ayant pour fonction de mettre la lecture dans un rapport objectal au roman¹. "Lire Ducharme" veut donc dire, pour chacun, reconnaître la nécessité de sa castration de lecteur, reconnaître qu'à se prendre pour le signifiant du texte, on est irrémédiablement condamné à ne produire que du symptôme de lecture. Car aussi longtemps que le symptôme n'est pas nommé de son nom propre, il ne peut donner lieu à la vérité que pourtant il appelle *littéralement*. L'éthique d'une topologie de la suture est précisément dans cet appel en tant qu'il advient dans la forme d'un appel de la castration.

C'est à cet appel que répond, en le resignifiant, la topologie de la coupure, dont l'acte éthique se repère dans le don de la castration: don de la coupure comme transmission d'une nomination universelle et singulière. La topologie générale du roman apparaît finalement comme un temps générique qui joue la répétition dans la simultanéité du symptôme et de la sublimation, de l'appel et du don. En faisant du symptôme et de la sublimation les deux signifiants du désir du roman, le sujet de la suture et le sujet de la coupure donnent accès à la véritable doubiure du roman

1 - Rapport qui s'accommode fort bien de ce qu'on appelle couramment la "subjectivité" du lecteur et qui n'implique à aucun moment sa *position* de sujet. En fait, la subjectivité telle qu'on la pratique généralement n'est qu'une façon de "se prendre pour un sujet", c'est-à-dire de se placer dans le registre du semblant et, par là même, de resserrer le lien social, de lier au lieu de lire; la subjectivité n'étant jamais qu'un *discours* du sujet.

en tant que fonction et fiction du lien social. Le roman est un sujet redoublé, un nom doublé d'une signature.

Si, pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss à propos des mythes, les romans ducharmien et aquinien "se pensent entre eux", c'est dans l'exacte mesure où cette pensée de l'entre-deux est à l'œuvre dans la logique même du roman. Le tableau présenté plus haut doit, en dernière analyse, être considéré dans la simultanéité des temps que recèle la fonction du Nom: temps du nommé, temps du nommant ~~et temps de la~~ nomination elle-même, en ce qu'elle sépare radicalement le nommant de ce qu'il nomme et qu'elle l'exclut du champ des nommés. En ce sens le roman est bien le procès d'un nom (déjà nommé) en nomination (s'excluant du nom pour se renommer). Il est donc paradoxalement à la fois dans l'ensemble et hors de lui, déjà né et pourtant en train de naître, déjà mort et pourtant en train de mourir comme sujet d'écriture-lecture.

Le champ de la lecture met en jeu la logique du roman dans ce qu'elle révèle d'une position, d'une place, d'un lieu du dire romanesque dans la collectivité. Collectivité des lecteurs sans laquelle la nomination et l'éthique resteraient lettres mortes, et par laquelle la topologie et la mathématique ensembliste rendent au roman ses effets de sujet. Ainsi c'est par la problématique du lien social et du corps fictif que lui donne le roman, qu'il faut arriver au moment de conclure.

Le roman travaille au cœur du lien social, puisqu'il entreprend de le rejouer à même les matériaux de sa liance, que sont les représentations, les discours, les fantasmes, bref à même le langage et la langue "maternelle" de la collectivité. Mais c'est pour en questionner

l'alliance en opérant une brèche là même où la suture s'imaginarise. Brèche qui est fiction en ce qu'elle travaille le matériau de l'image (du visible) pour que s'y repère l'invisible d'un foyer de profération dont le temps fonde l'atopie. D'où le fait qu'il sera toujours possible de ne prendre le roman que par son matériau, par ce que j'ai appelé ici la narration, c'est-à-dire par l'énoncé en tant qu'objet ponctuel arrêté, mort. L'herméneutique, la sociologie, la sémiotique et toutes les analyses qui font du signe l'élément central de leur rapport à l'écrit n'accéderont jamais qu'au discours du roman, c'est-à-dire à sa façon de resserrer ou de renouer — par déplacements ou configurations nouvelles — le lien social. À ce titre, le roman est comme tout discours, un objet idéologique: ni plus ni moins qu'un objet de contestation. La topologie superpose à ce *dit* un dire (une narrativisation) qui est, par définition, hors discours du fait qu'il en est la loi. C'est dans ce double tour du dit au dire que se situe le roman: dans le temps "trinitaire" de la fiction.

Ducharme, en révélant *pour rire* le cadavre qu'est tout "nommé", le mort qu'est tout lecteur — le lecteur comme tout, c'est-à-dire pris dans le lu qu'il rend ou produit de chaque écrit —, en appelle à sa castration en le faisant rire non plus *à* son insu, mais *de* son insu¹. Ce faisant, il le livre à un savoir en trop (savoir *sur* le roman) qui est non-savoir du roman, ou mieux, un "ne rien vouloir savoir du roman". Il transmet au lecteur sa mort en tant que mort de la lecture. De là peut faire appel

1 - Encore une fois, il faut garder la double implication du génitif: "à partir, depuis" et "au sujet de".

l'exigence d'une résurrection qui soit symbolisation ou nomination comme traversée de la mort et retour "d'entre les morts".

*

Quelqu'un me rapporte l'ultime désir de Marguerite Yourcenar, énoncé quelque temps avant sa mort¹: "Je voudrais arriver à symboliser ma mort pour les autres." Il n'est peut-être pas inopportun d'aborder la question de l'éthique du roman en rappelant qu'il est la mise en acte de ce désir d'une symbolisation de la mort, de sa propre mort — celle qui passe par un Nom —, pour les autres. L'éthique exige un rapport particulier aux "autres", et c'est par ce bout qu'il convient de prendre le roman pour repenser l'interrogation qui lui est adressée depuis toujours quant à sa place et à son "pouvoir" dans la collectivité.

Que peut le roman? Il semble finalement que ce soit bien peu en termes de progrès, de mouvements de masse ou de changements idéologiques. Il semble même que le roman se soit révélé, en ces domaines, radicalement impuissant. Il n'est pas nécessaire de relire l'histoire universelle et l'histoire de la littérature pour arriver à ce constat d'impuissance devant des lois qui légifèrent sur la torture, le crime et l'économie des valeurs. Dans ce registre et avant même qu'on l'accuse, le roman plaide coupable; il ne saurait s'offrir en exemple ni être édifiant,

¹ - L'énoncé est sans référence. Seule la formule importe ici. L'intérêt de qui l'énonce n'a peut-être qu'à puiser au fait de supposer que c'est, entre autres, une romancière.

sauf au prix d'un aveuglement quant à ce qui le supporte : l'écriture. Aveuglement dont Ducharme a donné la portée dans l'édification-
"érection" de l'anti-roman.

Le roman n'a pas à légiférer, il n'a pas à discuter des lois, il n'a donc rien à voir avec la morale publique et moins encore avec la morale du public. L'éthique du roman se situe ailleurs, sur une scène excentrée qu'il est toujours possible — et préférable — de ne pas entrevoir, soit en la taxant d'individualisme pour la rejeter, ce qui revient à la ramener à l'avant-scène de la morale; soit en la portant aux nues en la rendant intouchable et surtout inquestionnable, pour encore s'en débarrasser, ce qui revient à légitimer la morale en la doublant d'un culte pour ce qui s'en excepte. L'"Autre scène"¹ du roman a ceci de fondamental, qu'elle demeure irréductible au champ du discours.

L'éthique du roman est donc très proche de celle d'Antigone, entièrement liée aux lois non écrites, des dieux. Les lois non écrites du roman se regroupent sous le trait d'une seule, inconnaissable parce qu'elle ne peut être édictée : Loi du Nom, qui met le sujet en rapport avec sa propre mort, avec sa propre disparition, avec sa propre fictionnalisation. La soumission du roman à cette Loi est précisément ce qui le perd au sens de la communauté. Parce qu'il fait advenir le point d'aveuglement de l'ensemble, l'acte de nomination du roman ne saurait être vu ou reconnu par celui-ci. Ce point mort de la collectivité (comme on dirait son angle mort), en tant qu'il est justement l'exclusion de la mort

¹ - Terme que Freud emploie pour désigner l'inconscient.

nécessaire à l'existence du groupe, est toujours ce que le roman entreprend de symboliser: le lieu d'où une nomination ou une naissance se produit.

Or, il n'y a pas de mort qui puisse être symbolisée et discernée comme "mort de l'ensemble". Il n'y a pas de communauté possible dans la mort, puisque toute communauté se fonde du discours. Du reste, l'aveuglement de l'ensemble se repère précisément dans le discours qu'il émet *sur* la mort, dans l'intrication des liens qui visent à recouvrir le vide qui le fait tenir. Il n'y a que la mort d'un seul qui puisse être symbolisée "pour les autres" et qui puisse faire du symbolique un bord insuturable. C'est d'ailleurs, on s'en souvient, le risque que choisit de prendre Antigone en ramenant "son" cadavre — celui de son frère qu'elle s'approprie contre la loi de Créon — là où il pourra recevoir la sépulture contre les lois des vivants. Pour Antigone, la mort ne peut être réglée ou gérée par l'ensemble: elle fait trou parmi les vivants.

L'éthique — toute éthique — engage dans une voie qui mène à la mort, à la singularité de la mort et donc à l'effraction de celui qui s'y engage *en son nom*. Il s'agit alors de se situer sur une scène non pas individualiste — car ce qui s'y produit est justement la mort de l'individu, l'effritement et l'effacement du moi dans le Nom — mais singulière, au sens où elle est à la fois propre et radicalement étrangère. L'éthique dont il est question ici n'est pas de l'ordre d'une maxime universelle — impératif de la morale qui prétend fonder toutes les lois — mais de l'ordre de la Loi du désir dont un seul peut répondre: *un seul dans sa*

façon de faire advenir l'Autre, c'est-à-dire par la place qu'il occupe quant au Nom qui lui vient de l'Autre¹.

La topologie du roman permet d'ajouter que la dialectique du désir et de la Loi peut s'inscrire — et s'écrire — de façon telle que le désir d'un seul se fasse désir de mort, ou que le désir du nom se fasse désir de nomination. Constituer une topologie du roman consiste d'abord à mettre le roman au lieu incontournable du désir, c'est-à-dire à le replacer dans un parcours de l'énonciation qui libère une figure paradoxale appelant logiquement l'irreprésentable dans la représentation et le temps au fondement de l'espace. La bande de Möbius, définie en ce qu'elle est engendrée par un seul bord, donne au roman une logique et un espace entièrement nouveaux, arrachés au psychologique et renvoyés à une mathématique du sujet².

La bande de Möbius comme actualisation du désir et de la castration a révélé la temporalité particulière qui noue le désir à ce qui le nomme, abolissant l'antinomie entre Loi et transgression. La symbolisation de sa propre mort pour les autres est directement à situer dans la relation du désir à la Loi, c'est-à-dire au lieu où advient la scansion du désir dans l'impossible, le battement de la transgression dans l'interdit. Il faudrait situer le roman sur la coupure qui "bat" de son

¹ - Ce n'est donc pas l'un seul de l'égocentrisme, puisque l'ego est justement ce qui, dans l'écriture, reçoit la fracture de l'Autre.

² - Cette mathématique, on l'aura compris, n'a pas le statut d'une science et d'un savoir visant à totaliser et à maîtriser la problématique du sujet et de l'écriture. Elle n'a eu ici pour effet que de révéler l'impossible totalisation et d'aménager un lieu — non mesurable et non localisable — où puisse se penser la vérité comme fiction. Mathématique entièrement élaborée par la logique du Nom et son effet d'innommable.

propre clivage, ou, pour reprendre les configurations du tableau de la topologie générale, il faudrait le placer au point où le Nom-d'Auteur devient le Nom de Dieu, à l'instant où il passe dans le trou du Nom et donne forme à un *nihil* (mort) qui n'est pas nihiliste.

Le roman ne se situe pas à l'extrême opposé de l'objet. Il n'est pas une pure coupure, un pur trou, mais bien plutôt un sujet comme forme de l'objet, une coupure comme forme de la suture, une création de l'ex-nihilo, soit: une forme du surgir dans le déjà-surgi de l'écrit, du discours et du socius. L'éthique revient à poser un acte d'écriture par lequel le lecteur accède à la place du dire, à la place de l'Autre, c'est-à-dire à la forme de son Nom. Mort symbolique qui l'excepte des autres et le met *pour un temps* dans le lieu excentré qui les renomme. L'éthique est finalement un don du temps: temps d'arrachement qui reste insaisissable et qui est hors-temps, hors-histoire d'être ce qui les cause. L'accession du lecteur à la forme de son Nom — de son désir — est aussi l'accession à l'universel de sa singularité qui ne peut réjaillir sur l'ensemble que depuis un acte de symbolisation où l'ensemble ne pourra pas se reconnaître mais sera appelé à s'affronter à ce qui le fait "ensemble". La symbolisation de sa propre mort pour les autres n'est réalisable que si les autres passent un à un par le trou de ce qui les nomme et, de là, sont appelés à leur tour à nommer. Nommer quoi? La castration, à savoir la lecture en tant que lire consiste à dé-lie.

L'éthique se distingue de l'engagement et de la morale. Elle ne trouve sa définition que si l'on discerne trois "agir" dans les ensembles humains. Agir au sein de la collectivité peut en effet se concevoir à partir

de trois positions, de trois places, différentes en ce qu'elles sont *geste*, *acte* ou *action*. Chacun de ces agir correspond à une temporalité particulière, révélant en passant que l'"engagement" d'un sujet se spécifie, toujours de son rapport au temps.

L'action répond inmanquablement à une nécessité impérieuse. Elle s'impose du fait d'exiger le regroupement et l'union de l'ensemble par un mot d'ordre, et vise ainsi un objectif que seule la réalisation justifiera. Le temps de l'action — et celui du sujet de l'action — est chronologique, porté à l'avant par une objectalisation du futur: un temps linéaire qui n'accepte nul retournement, nulle digression. L'action implique une sorte de naïveté, d'adhésion sans faille au projet et sa réalisation. Ne pas se poser trop de questions...¹. En fait, l'action n'est possible qu'à la seule condition de ne pas s'interroger sur le désir qui la motive. Faute de quoi, elle est vouée à l'échec. Hamlet est l'exemple de ce ratage, lui qui n'en finit plus de chercher et de questionner son désir. L'action appartient à l'ordre du discours, de l'appropriation du temps, et c'est en son nom que s'entreprennent les transformations sociales et légales. Elle est ancrée dans le temps historique, celui de la morale dont elle fait sa chose: temps de la poursuite lancée vers un but qui l'achèvera et la relancera ailleurs. L'action vise l'universalité et non le désir.

À prendre l'exemple de la torture, il est clair que sa justification par l'évocation du bien de la communauté nationale masque mal le désir sadique qui la hante. On peut sans doute, dans un discours des fins, qui

¹ - Louis Bernsart, *op.cit.*, p. 82.

subordonne l'emploi d'un moyen à l'obligation de respecter les droits de l'homme, interdire la torture, mais cette interdiction est sans prise sur ce désir (...).¹

L'écriture du roman doit reconnaître là un champ dont l'accès lui est fermé. Écrire ou lire un roman ne pourra jamais se donner ni se faire passer pour une action. Quelques écrivains, dont Sartre et Malraux, l'ont douloureusement compris. Il faudrait voir d'ailleurs comment ils sont parvenus à inscrire dans la fonction de l'écrit leur culpabilité qu'ils ont aussi "traitée" en militant et en s'engageant dans de véritables actions. L'action est toujours hors de l'écriture.

À l'autre pôle de l'action, se trouve le geste dont Lacan disait qu'il se définit en ce qu'il peut toujours être interrompu². Le geste est intimiste, il se pose pour une proximité dans la mesure où il appelle une réponse. Poser un geste, c'est toujours demander et attendre un retour, son interruption étant logiquement en avance sur la réponse qu'il reçoit. Faire un geste de la main, c'est faire un *signe* à l'autre, signe à décoder et à renvoyer là d'où il vient. Un geste de menace est, par définition, le contraire d'une action, puisqu'il laisse en suspens sa réalisation la gardant en réserve. Le geste marque le temps de l'attente et de l'intersubjectivité. Il demande à être reconnu et, partant, est livré à son propre inachèvement. Le geste appartient comme l'action à l'ordre de l'histoire, mais il en constitue les moments ponctuels dont l'enchaînement fait

¹ - Ibidem, p. 83

² - "Qu'est-ce que c'est un geste" (...) c'est bel et bien quelque chose qui est fait pour s'arrêter et se suspendre" (Lacan, Séminaire XI, p. 106).

trame, récit, discours. Finalement, le geste est le trait qui appelle l'identification. Il fait l'autre semblable à moi, livrant ainsi l'autre temps du lien social, celui qui se joue *entre* les sujets: temps fixe de la réciprocité.

L'éthique telle que la psychanalyse l'a définie, mais aussi telle que le roman l'énonce, se situe davantage dans le registre de l'acte. Ducharme et Aquin ont tous deux situé leur écriture dans un rapport particulier à ces deux temps discursifs (sociaux) que sont l'attente (geste) et la poursuite (action). Ducharme fait du roman l'attente du roman, depuis une écriture gestualisée, sinon gesticulée, qui constitue un appel inversé et redoublé de l'appel même. Attente du roman, jouée dans l'intersubjectivité feinte de l'auteur et du lecteur et constamment rappelée à l'interruption comme à sa propre cause. L'inversion ducharmienne du roman a pour fonction de symptomatiser, et donc de questionner depuis la position hystérique, le temps mort de l'intersubjectivité. Aquin écrit le roman en poursuite du roman, formalisant l'impossible au cœur de toute action, l'ouvrant sur le désir qui la hante et dont Hamlet devient la figure du ratage, promue au rang de Loi et de logique.

L'acte est de l'ordre du manquement, de l'impossible et du non scriptible. Sa réussite est la prise en compte formelle du ratage. On pourrait dire que, par définition, l'acte est ce qui ne peut accéder à l'écrit et de ce fait ne souffre aucune interruption, aucune alliance, aucune continuité: il est de l'ordre de la répétition pure. L'acte est l'impossible en tant que fonction logique et consiste justement à impossibiliser le possible

de l'action et du geste, de la poursuite et de l'attente. Il n'y a, de ce fait, d'acte éthique que du singulier, c'est-à-dire du Nom.

L'éthique en tant qu'elle est un acte, consiste à opérer une transmission de mort qui soit transmission de mort dans la vie. L'éthique du roman peut alors se repérer là où l'écriture fait du lecteur le sujet — innommable parce qu'en cours de nomination — d'un désir. Désir toujours singulier dans la forme d'un désir de lire, qui est désir de mort. Dans l'acte de lecture, un lecteur doit advenir comme "je", non à titre d'individu mais en tant que *dire* qui soit et ne soit que la *forme* de son dit.

De la loi non écrite qui est fictionnalisation — engendrant toutes les configurations et constellations d'écriture — une "libération des dires"¹ peut revenir dans l'ensemble, sous la forme d'une scansion par laquelle se transmette la vérité de la castration. Une scansion n'est jamais une transformation définitive mais advient comme une fracture du temps, injectant dans le lien social des traits qui l'infiniment. L'exigence de l'acte d'écriture-lecture ou l'exigence de la lecture en tant qu'acte révèle qu'il ne saurait y avoir de communauté des lecteurs, sauf imaginaire et symptomale.

Il devient peut-être clair à présent que les topologies ducharmienne et aquinienne s'adressent particulièrement à la collectivité québécoise en ce qu'elles affirment l'impossibilité de l'"être" et du "non-être" québécois de l'écrivain, énonçant en cela que l'adjectif "québécois" est à entendre uniquement en ce qu'il marque une *position* dans le dit:

¹ - *Ibidem*, p. 101.

une place dans la langue. Le symptôme symptomatisé par Ducharme et mis en interprétation par Aquin est celui-là même qui frappe chaque sujet qui, au Québec, entreprend de dire qui il est. Symptôme de l'aphasie, symptôme de la langue maternelle perdue et recherchée, symptôme du colonisé pour qui le dire de l'Autre fonde l'identité. S'il n'y a pas de communauté du symptôme, du fait qu'il est signature raturée d'un désir, il y a souvent et presque toujours communauté *autour* d'un symptôme promu en valeur et en pôle inversé d'identification.

La topologie générale se présente à la fin comme une pensée du roman en tant qu'acte de lecture par lequel un lecteur est appelé à se donner pour mort et à ressusciter. L'arrachement à l'identification primaire à la Mère-Patrie ou à la Mère-Langue est la seule condition de la transmission d'une forme qui soit roman. La transmission de la fiction a lieu chaque fois qu'un sujet nommé accède à la place illocalisable du Nom, faisant du lien social d'où il s'expulse un instant, un corps fictif "en acte". Lire un texte, c'est engendrer un autre texte. Lire consiste à se mettre au lieu axiomatique et générique d'où ~~se pense~~ l'écrit.

Bibliographie

Logique, topologie, psychanalyse

ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, L'Écorce et le noyau, Paris, Aubier Flammarion, 1978.

ANDRÉ, Serge, Que veut une femme?, Paris, Navarin, 1986.

AUBERT, Jacques (dir.), Joyce avec Lacan, Paris, Navarin, 1987.

BADIOU, Alain, L'Être et l'événement, Paris, Seuil, 1988.

"Marque et manque: à propos du zéro", Cahiers pour l'analyse, no 9, été 1968, p. 150-173.

"La Subversion infinitésimale", Cahiers pour l'analyse, no. 10, hiver 1969, p. 118-137.

BERNAERT, Louis, Aux frontières de l'acte analytique, Paris, Seuil, 1987.

BOURBAKI, Nicolas, Les Grands courants de la pensée mathématique, présenté par J. Le Lionnais, Paris, Albert Blanchard, 1962.

CANTOR, Georg, "Fondement d'une théorie générale des ensembles" (1883), Cahiers pour l'analyse, no. 10, hiver 1969, p. 35-52.

CAVAILLES, Jean, Philosophie mathématique, Paris, Hermann, 1962.

CHARRON, Ghyslain, Freud et le problème de la culpabilité, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979.

CHENE, Janine, "Le Corps langage", Recherches sur la philosophie et le langage, Vol. 2, Grenoble, Cahier du Groupe de Recherches sur la philosophie et le langage, Université des Sciences sociales de Grenoble, 1982, p. 151-158.

DERRIDA, Jacques, L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, "Points", 1979.

Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972.

ENRIQUEZ, Eugène, De la horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social, Paris, Gallimard, 1983.

FREGE, Gottlob, Écrits logiques et philosophiques, trad. et introd. de Claude Imbert, Paris, Seuil, 1971.

FREUD, Sigmund, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981.

Études sur l'hystérie, Paris, P.U.F., 1978.

Inhibition, symptôme, angoisse, Paris, P.U.F., 1986.

La Naissance de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1986.

Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Paris, Gallimard, "Idées", 1971.

Malaise dans la civilisation, Paris, P.U.F., 1971.

Métapsychologie, Paris, Gallimard, Folio "Essais", 1986.

Névroses, psychose et perversion, Paris, P.U.F., 1985.

Résultats, idées, problèmes I et II, Paris, P.U.F., 1984 et 1985.

Totem et tabou, Paris, Payot, 1977.

GORI, Roland, "L'Hystérie: état limite entre l'impensable et sa représentation", L'Interdit de la représentation, Paris, Seuil, 1984.

GRANON -LAFONT, Jeanne, La Topologie ordinaire de Jacques Lacan, Paris, Point Hors Ligne, 1986.

HOUDEBINE, Jean-Louis, "L'Expérience de Cantor", L'Infini, no. 4, automne 1983, p. 87-110.

"Brèves remarques sur Nietzsche et le nihilisme", Art Press, no. 110, janvier 1987, p. 16-18.

JULIEN, Philippe, Le Retour à Freud de Jacques Lacan, Toulouse, Erès, "Littoral", 1985.

KALFON, Dominique, "Ma mère est une femme", Ornicar?, no 25, 1982.

KRIPKE, S., Logique des noms propres, Paris, Seuil, 1982.

LACAN, Jacques, Encore. Séminaire. Livre XX, Paris, Seuil, 1975.

Écrits, Paris, Seuil, 1966.

Les Non-dupes errent, Séminaire ronéotypé, Paris, 1981.

Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire. Livre XI, Paris, Seuil, 1973.

"Lituraterre", Littérature, no 3, octobre 1971, p. 3-9.

"Note italienne", Ornicar?, no 25, 1982, p. 8-12.

"Séminaire « Le sinthome »", séance du 10 février 1976, Ornicar?, no 8, 1977.

Télévision, Paris, Seuil, 1974.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1978.

LECLAIRE, Serge, Démasquer le réel. Essai sur l'objet en psychanalyse, Paris, Seuil, "Points", 1971.

"Le Réel dans le texte", Littérature, no. 3, octobre 1971, p. 28-32.

MILNER, Jean-Claude, Les Noms indistincts, Paris, Seuil, 1983.

PÉRALDI, François, "Pas sans Lacan", Études freudiennes, no 25, 1985, p. 53-80.

RÉGNAULT, François, Dieu est inconscient, Paris, Navarin, 1986.

SERRES, Michel, "Discours, parcours", L'Identité, Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, P.U.F., "Quadrige", 1983, p. 25-49.

SIBONY, Daniel, L'Autre incastrable, Paris, Seuil, 1978.

Le Féminin et la séduction, Paris, Livres de Poche, 1987.

Le Groupe inconscient. Le lien et la peur, Paris, Christian Bourgois, 1980.

Le Nom et le corps, Paris, Seuil, 1974.

"Le Rire", L'Infini, no 10, printemps 1985, p. 88-107.

WAJEMAN, Gérard, Le Maître et l'hystérique, Paris, Navarin/Seuil, 1982.

Théorie littéraire

BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, "Points", 1981.

Leçon, Paris, Seuil, 1978.

Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.

BEAUDET, André, Littérature l'imposture, Montréal, Herbes rouges, 1984.

BLANCHOT, Maurice, L'Après-coup, Paris, Minuit, 1983.

L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, "Idées", 1978.

DÄLLENBACH, Lucien, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1972.

L'Écrivain et l'espace, Communication de la douzième rencontre québécoise internationale des écrivains, tenue à Québec du 27 avril au 1er mai 1984, Montréal, L'Hexagone, 1985.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, vol. 19, no 1, Printemps-été 1986, numéro spécial: La Parodie: théorie et lecture.

HAMBURGER, Käte, Logique des genres littéraires, Paris, Seuil, 1986.

HUTCHEON, Linda, A theory of parody, N.Y. and London, Methuen, 1985.

KRISTEVA, Julia, "Le Sujet en procès", Artaud, Paris, UGE, 10/18, 1973, p. 43-133.

"Le Sujet en procès: le langage poétique", L'Identité, Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, "Quadrige", 1977, p. 223-256.

KRYSINSKI, Wladimir, Carrefour de signes. Essai sur le roman moderne, LaHaye, Mouton, 1981.

KUNDERA, Milan, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986.

MAGNY, Claude-Edmonde, L'Age du roman américain, Paris, Seuil, 1968.

RICOEUR, Paul, Temps et récit. Tome I, Paris, Seuil, 1983.

Temps et récit. Tome II. La configuration du temps dans la fiction, Paris, Seuil, 1984.

Temps et récit. Tome III. Le temps raconté, Paris, Seuil, 1985.

ROBERT, Marthe, Roman des origines et origine du roman, Paris, Gallimard, "Tel", 1972.

SOLLERS, Phillippe, Paradis, Paris, Seuil, 1981.

"La Renommée", Tel Quel, no 65, printemps 1976, p. 99-101.

Théorie des exceptions, Paris, Gallimard, Folio "essais", 1986.

THERRIEN, Gilles, "La Littérature québécoise, une littérature du Tiers-monde?", Voix et images, no. 34, automne 1986, p. 12-20.

Sur Hubert Aquin

CHESNEAU, Albert, "Déchiffrons L'Antiphonaire", Voix et images, Vol I no 1, 1975, p. 26-34.

MELANÇON, Robert, "Le Téléviseur vide ou comment lire L'Antiphonaire", Voix et images, vol. 3, no 2, 1977, p. 244-265.

Le Québec littéraire 2, Hubert Aquin, Montréal, Guérin, 1976.

RICHARD, Robert, "La Transmission du roman", Revue de l'Université d'Ottawa, Hubert Aquin: dix ans après, vol. 57 no2, avril-juin 1987, p. 9-28.

La Voix de l'inceste dans l'œuvre d'Hubert Aquin, thèse de Ph.D. Université d'Ottawa, 1984.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, "Le Spectateur masqué", Revue de l'Université d'Ottawa, Hubert Aquin dix ans après, vol 57 no2, avril-juin 1987, p. 79-95.

SÖDERLIND, Sylvia, "Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose", Voix et images, vol 9 no 3, printemps 1984, p. 103-111.

TRAVAUX BIBLIOGRAPHIQUES DE L'EDAQ:

MARTEL, Jacinthe, "Mise à jour (1983-1984) de la bibliographie analytique d'Hubert Aquin", RHLOCF. Éditer Hubert Aquin, no. 10, été-automne 1985, p. 75-112.

BULLETINS DE L'EDAQ, no 1, mai 1982
 no 2, février 1983
 no 3, mai 1984
 no 4, mai 1985
 no 5, mai 1986
 no 6, mai 1987
 no 7, mai 1988

Sur Réjean Ducharme:

DUCHARME, Réjean, Ha! Ha!, Paris, Gallimard, 1982.

Inès Pérée et Inat Tendu, Montréal, Leméac, Parti Pris, 1976.

GERVAIS, André, "Morceaux de littoral détruit", Études françaises, no 11/3-4, octobre 1975.

LEDUC-PARK, Renée, Réjean Ducharme. Nietzsche et Dionysos, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.

MARCOTTE, Gilles, "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", Études françaises, Vol. 11/3-4, octobre 1975, p. 247-284.

PAVLOVIC, Myriamme, "L'Affaire Ducharme", Voix et images, vol. VI., no. 1, 1980, p. 75-95.

VACHON, André, "Note sur Ducharme et Lapointe (fragment d'un Traité du vide)", Études françaises, no 11/3-4, octobre 1975, p. 355-387.

Divers

BALTRUSAITIS, Jurgis, Anamorphoses ou perspectives curieuses, Paris, Olivier Perrin, 1955.

BARTHES, Roland, Sade Fourier Loyola, Paris, Seuil, "Points", 1980.

BAUDELAIRE, Charles, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, p. 975-993.

BENJAMIN, Walter, Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985.

BERGSON, Henri, Le Rire. Essai sur la signification du comique, Paris, PUF, "Quadrige", 1985.

BORNE, Étienne, "Le Mal", Encyclopaedia Universalis, 1984.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, La Folie du voir. De l'esthétique baroque, Paris, Galilée, 1986.

CIXOUS, Hélène, Prénoms de personne, Paris, Seuil, 1974.

CLÉMENT, Olivier, "Trinité", Encyclopaedia Universalis, 1984.

DE CERTEAU, Michel, La Fable mystique (XVI^e-XVII^e siècle), Paris, Gallimard, 1982.

GODBOUT, Jacques, Le Réformiste, Montréal, Fides, 1975.

GOELZER, Henri, Dictionnaire latin-français, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

GRACIAN, Balthazar, Art et figures de l'esprit. Agudeza y arte del ingenio, 1647, Paris, Seuil, 1983.

HADOT, Pierre, "Gnostique", Encyclopeadia Universaelis, 1984.

"Théologie négative", Encyclopeadia Universaelis, 1984.

KLOSSOWSKI, Pierre, "La Messe de Georges Bataille", Un destin si funeste, Paris, Gallimard, 1963.

KRISTEVA, Julia, Pouvoir de l'horreur, Paris, Seuil, "Points", 1975.

LACAS, Pierre-Paul, "Baroque", Encyclopeadia Universaelis, 1984.

LAROSE, Jean, Le Mythe de Nelligan, Montréal, Quinze, 1981.

La Petite noirceur, Montréal, Boréal, 1987.

LAUTRÉAMONT, Poésies, Paris, Gallimard, "Poésies", 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice, L'oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, Folio "essais", 1985.

MORIN, Michel, BERTRAND, Claude, Le Territoire imaginaire de la culture, Montréal, HMH, "Brèches", 1979.

MORIN, Michel, L'Amérique du Nord et la culture, Montréal, HMH, "Brèches", 1982.

PARIS, Jean, "Hamlet" ou les personnages du fils, Paris, Seuil, 1953.

PLEYNET, Marcelin, Lautréamont, Paris, Seuil, "Écrivains de toujours", 1967.

POULAIN, Jacques, "Théologie", Encyclopeadia Universaelis, 1984.

SARDUY, Severo, Barroco, Paris, Seuil, 1975.

SCHNEIDERMAN, Stuart, "Lacan et la littérature", Tel Quel, no 84, 1980,
p. 39-47.

VOGLER, Bernard, "Réforme", Encyclopaedia Universalis, 1984.

WATZLAWICK, Paul, L'Invention de la réalité. Contribution au constructi-
visme, Paris, Seuil, 1988.

Table des matières

Liminaire: Roman, lien social, topologie.....	6
Première partie. Le "devenir-espace" du temps. Logique du roman.....	36
Chapitre I. Le temps de la fiction: infini et répétition	37
— D'où viennent les romans ?	37
— Frontières de la nomination.....	55
Chapitre II. La doublure narrative.....	67
— Atopie du Nom-du-Père (Aquino).....	67
— Utopie des noms-de-la-mère (Ducharme).....	97
Chapitre III. L'entre-deux-voix du sujet de l'écriture.....	122
— Le Nom de Dieu ou le temps catholique (Aquino).....	122
— Le temps du symptôme (Ducharme).....	149
Deuxième partie. Auteur, narrateur, lecteur. Les lieux de l'écriture.....	168
Chapitre I. Le temps de l'horreur et l'horreur du temps (Ducharme).....	169
— L'auteur: un déchu; son roman : un déchet.....	169
— Le littoral de l'amer.....	191
— Rire du roman.....	212
Chapitre II. Théo-logique du crime parfait (Aquino).....	232
— Traiter le mal par le mal.....	232
— Le réel de la vérité et la "disparité conceptueuse" de la fiction.....	254
— Écrire en langue maternelle de feu.....	276
Troisième partie. L'écrivain et le corps fictif du lien social.....	302
Chapitre I. La résurrection de l'écrivain (Aquino).....	303
— L'équation révolutionnaire.....	303
— Le roman comme sublimation.....	321
Chapitre II. L'Autre-Écrivain (Ducharme).....	333
— Authentifier la mort de l'écrivain.....	333
— Le roman comme hystérie.....	354
Conclusion: L'éthique du roman.....	370
Bibliographie.....	395

Table des illustrations

Écriture-lecture.....	8
Ruban de Moebius.....	27
Épure du ruban de Moebius.....	44
Parcours moebien de <u>Prochain Épisode</u>	236
Plan projectif du roman aquinien.....	237
Discours de l'hystérique (Lacan).....	259, 361
Discours (littéral) de l'hystérique (G. Wajeman).....	360
Discours de l'Autre-Écrivain.....	365
Discours du roman aquinien (note).....	365
Discours (littéral) de l'Autre-Écrivain.....	366
Tableau de la topologie générale du roman.....	377

Elaine Cliche
Topologie du roman.
(Hubert Aquin, Réjean Ducharme)
Ph. D. Lettres françaises 1988

RÉSUMÉ:

La question est simple: quelle est la place du roman dans le lien social? Il s'agit de tenter d'y répondre à partir de la logique du roman et de la fiction qui le fonde. Ce n'est donc pas au discours du roman que l'on fait appel, puisque celui-ci se constitue à l'instar de tout discours et ne peut que renvoyer à une sémiologie générale de la collectivité; sémiologie dans laquelle le roman est inopérant en tant que spécificité formelle. Il faut donc reconsidérer la logique du roman en y incluant le champ de la lecture et, avec lui, le temps qu'il introduit dans l'écrit.

Le roman ne pourra se penser qu'à partir d'une écriture-lecture qui pose un temps en répétition et donne sa loi à la fictionnalisation. De là, la fonction de l'écrit se repère selon une position dans la langue, qui ramène nécessairement dans le roman la structuration du sujet et le statut formel du désir. Le roman apparaît ainsi comme désir de langue dont le lecteur se fait le sujet tout à fait particulier: sujet-forme, sujet-temps qui n'est plus le "représentant" ou le porte-parole du lien social mais la fracture qui libère l'oubli (la mort) sur lequel celui-ci se noue.

La topologie du roman trace la configuration d'un parcours de la langue et du dit comme forme — contour, bord, limite — d'un dire dont la nomination, en tant qu'acte de séparation et de franchissement, est le temps singulier. C'est donc à partir de la logique du nom propre et de la

3

nomination que s'entreprend ici l'analyse du roman. Au Québec, très peu de romanciers ont choisi de prendre en compte et de travailler la spécificité du lien en dehors des réseaux identitaires et fantasmatiques. La plupart ont cherché l'effet d'une identification plutôt que celui d'une nomination soulignant la séparation et l'arrachement au fondement de la structuration du fantasme de l'identité. Ducharme et Aquin se présentent comme les scripteurs de cette structuration révélant le fantasme comme symptôme pour le déporter dans le procès de la sublimation.

La topologie des romans d'Aquin et ^{de} Ducharme devient ici le matériau d'une topologie générale du roman. Le ruban de Moebius, en tant qu'objet paradoxal et constructible à un seul bord et à une seule surface en répétition, permet de penser l'écriture-lecture comme atopie et utopie selon qu'on y opère une coupure ou qu'on tente d'en refaire la suture. Le roman comme structure moebienne intègre alors, dans sa pratique, l'enjeu et la configuration du lien social en tant que collectivité des lecteurs.

La topologie générale du roman donne accès à la formulation d'une éthique du roman comme acte de lecture: position singulière et forme du désir de la langue.

1