



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

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.

:: 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.

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

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.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-56437-7

Canada

PROBLEMATIQUE DE L'INFINI

CHEZ

DOMINIQUE ROLIN

par

Christiane Lemire

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 de la Maîtrise ès arts

(Lettres françaises): M.A.



Christiane Lemire, Ottawa, Canada, 1989



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

pour Olivier, car le goût
du plaisir nous attache
au présent

Dieu écrit droit par des
lignes tortueuses.

proverbe portugais

Au passage, je vous prie de
remarquer que l'infini peut
être aussi tout et rien,
mais absolument nécessaire,
comme la littérature.

Sollers

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement Patrick Imbert pour l'intérêt soutenu qu'il a manifesté à l'endroit de cette thèse, ainsi que pour les encouragements renouvelés qu'il m'a prodigués durant mon parcours universitaire.

Je remercie également André Beaudet pour les enrichissantes discussions que nous avons eues. Sa vaste culture, son souci de rigueur et sa passion pour la littérature m'ont grandement profité.

A Louise, pour la peinture.

Enfin, Olivier, pour notre passion commune de la littérature, et pour «la joie des poissons» qui assompte chaque jour de ma vie; et Giacomo, troisième terme d'une trinité nouant le désir d'écrire à travers le feu de la discussion.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: <u>Temps et Éternité</u>	5
Section 1: Le Temps majuscule.....	6
Section 2: L'éternel présent (reproduction).....	8
Section 3: L'éternel présent (écriture).....	12
Section 4: Le roman familial.....	14
Section 5: Passé/présent/futur.....	18
CHAPITRE 2: <u>Temps, Écriture et Transfini</u>	25
Section 1: Le triple présent chez saint Augustin.....	25
Section 2: Filiation nouvelle.....	30
Section 3: Transfini.....	32
Section 4: Dieu.....	38
Section 5: Vierge Marie et verticalité de l'éternel présent.....	40
CHAPITRE 3: <u>Transgression du temps de l'écriture</u>	48
Section 1: Répétition.....	48
Section 2: Jeu sur les limites.....	51
Section 13: Négation de la négation.....	54
CHAPITRE 4: <u>Le corps</u>	58
CHAPITRE 5: <u>L'être</u>	72
CONCLUSION.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	84

INTRODUCTION

Le choix de quelques oeuvres¹ de Dominique Rolin² pour la présente étude a été motivé par deux raisons. La première est qu'il nous a semblé entrevoir, à la lecture de ces romans, une trame commune fort intéressante: celle de la question de l'infini. L'idée d'infini nous a d'abord été suggérée par le titre d'un de ces romans: L'Infini chez soi. Ce titre porte déjà en lui toute la trame de notre recherche: l'infini chez soi, c'est l'infini au coeur même de tout sujet, de tout être voué à la mort, donc par là même fini. Il faut préciser: l'infini au coeur même de tout sujet qui écrit son histoire familiale de façon toujours déplacée, toujours autre.

Le premier axe autour duquel gravite la problématique de l'écriture chez Rolin est celui de la fiction autobiographique,

¹ Les romans à l'étude sont les suivants:

Dominique Rolin, L'Infini chez soi, Paris, Denoël, 1980, 230p.

Id., Le gâteau des morts, Paris, Denoël, 1982, 243p.

Id., La voyageuse, Paris, Denoël, 1984, 204p.

Id., L'enfant-roi, Paris, Denoël, «L'Infini», 1986, 285p.

² Dominique Rolin est née à Bruxelles en 1913. Etudes artistiques. Avant la guerre, libraire, archiviste, puis bibliothécaire à Bruxelles. Publie son premier roman Les Marais en 1942, aux éditions du Seuil. A publié depuis une vingtaine de romans, la plupart aux éditions Denoël. Le tout dernier, Trente ans d'amour fou, est paru chez Gallimard en juin 1988.

d'une reprise lancinante de son histoire familiale³, mais toujours transformée. Répétition donc, mais thématique, qui aboutit à une constante variation de la représentation des rapports familiaux et du désir qui y est en jeu. Ce premier pôle va nous intéresser dans la mesure où il prend place dans une problématique plus large: celle de l'infini, du jeu sur la répétition qui crée de la différence.

Le deuxième axe concerne la logique de l'infini en tant qu'elle est une logique de la transgression des limites. C'est ce pôle qui va véritablement sous-tendre toute l'organisation de notre recherche: la première partie développera les rapports entre Temps et temps infini de l'écriture, la transgression que ce dernier amène par rapport au premier; la deuxième partie concerne le corps, lui aussi travaillé par la transgression de l'infini; enfin, la dernière partie s'occupe de l'être dans son rapport avec l'infini, et non plus avec la mort. La partie théorique la plus importante se situe dans les trois premiers chapitres (sur le temps), car la logique de l'infini dans les romans nous a parue surtout se concentrer à travers les nombreux jeux temporels. Cette logique, toutefois, rayonne aussi sur d'autres thèmes, comme le corps et l'être, mais à un moindre degré. C'est ce qui explique la disproportion de la matière étudiée.

³ Toute l'oeuvre de Dominique Rolin est axée sur l'histoire familiale, et ce, dès la publication de son premier roman.

Nous avons choisi le terme infini pour expliquer la problématique de l'écriture, parce qu'il nous a semblé résumer tous les phénomènes de déplacement, de renversement, de transgression, de coupure, de sortie et de trouée que l'on peut voir à l'oeuvre dans les paradigmes du temps, du corps et de l'être. Comme le dit si bien Philippe Sollers:

«La question est celle de l'infini. De l'approche de cette question dépendent toutes les formes et toutes les transformations à l'intérieur de ces formes. L'expérience de l'infini, c'est cela qui rassemble toutes les subordonnées... et par conséquent le problème est tout à fait différent selon qu'on inscrit ou non, le chiffre de l'infini dans le langage.»⁴

L'infini, c'est donc ce qui rassemble toutes les subordonnées (temps, corps et être), ce qui détermine leur fonctionnement propre dans les romans de Dominique Rolin. L'infini c'est aussi, comme nous le verrons, la visée même de l'écriture.

Si la singularité de l'oeuvre de Dominique Rolin a favorisé en grande partie notre choix, elle n'a cependant pas été la seule raison. Le peu d'études détaillées faites à son sujet nous a incité à sonder le terrain plus en profondeur. L'originalité de cette recherche se trouve ainsi justifiée: elle saura non seulement éclairer la démarche de cette écrivaine, mais peut-être

⁴ Philippe Sollers, «L'Analyse infinie» in L'Infini, no 2, printemps 1983, p 17.

aussi mettre en lumière le lien profond qui unit infini et littérature.

Les références aux différents romans se feront par la notation suivante:

L'Infini chez soi : ICS

Le gâteau des morts : GM

La voyageuse : V

L'enfant-roi : ER

Chapitre 1

TEMPS ET ÉTERNITÉ

«La vie ou la durée est
un enfant qui enfante,
qui joue».

Héraclite

L'infini, dans les traditions philosophique, théologique et littéraire, a toujours été lié d'emblée aux questions centrales du temps et de l'espace. L'oeuvre de Dominique Rolin n'échappe pas à cette tendance; au contraire, elle condense la question de l'infini de façon tout à fait remarquable à travers ces deux catégories. Le choix du roman, par l'écrivaine, comme mode d'écriture pour formaliser la question du temps n'est d'ailleurs pas du tout innocent. Comme le dit Paul Ricoeur dans Temps et récit, «le récit de fiction est plus riche en informations sur le temps, au plan même de l'art de composer, que le récit historique»¹. Il ajoute également:

«Ce n'est qu'avec le récit de fiction
que le faiseur d'intrigues multiplie les
distorsions qu'autorise le dédoublement
du temps entre temps mis à raconter et

¹ Paul Ricoeur, Temps et récit. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction, Paris, Seuil, «l'ordre philosophique», 1984, p. 232.

temps des choses racontées: dédoublement lui-même instauré par le jeu entre l'énonciation et l'énoncé au cours de l'acte de narration. Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée²

Ainsi tout roman est-il déjà une forme qui traite toujours, d'une certaine façon, du Temps. Les romans de Dominique Rolin redoublent cette visée, car ils thématisent constamment la question du temps, et opèrent très souvent des mises en abîme du temps de leur création.

Section 1 : Le Temps-majuscule

Il y a trois sortes de temps chez Dominique Rolin. Le premier, c'est le Temps-majuscule, «l'enchaînement du passé-présent-avenir dans une Histoire qui ferait sens»³, un temps périodisé, chronologique. Ce temps est fini parce qu'il est découpé, et peut aussi être qualifié de «temps-ravage» ou de «temps-usure»⁴. C'est le temps humain classique où les termes de naissance, vie et mort recouvrent des

² Id. *ibid.*, p.233. Nous soulignons.

³ Frans De Haes, «Une espèce de coma frais. L'Infini chez soi de Dominique Rolin», in Écritures de l'imaginaire, Bruxelles, Labor, «Archives du futur», 1985, p.109.

⁴ Toujours selon Frans De Haes

significations bien distinctes, des espaces étanches. La naissance y est vue seulement comme un début, la vie comme un milieu, la mort comme une fin: ils ne se contaminent pas. Le Temps coule, c'est un Temps linéaire où passé, présent et futur se succèdent sans pour autant s'investir. La mort y est définitive, c'est elle qui a le dernier mot.

Le Temps-majuscule est considéré comme fini dans la mesure où l'existence temporelle de l'homme dans le monde a un début et un terme. Toutefois, la successivité de différentes vies d'hommes dans un Temps dont on ne connaît ni le début ni la fin peut être vue comme une éternité.

André Lalande souligne:

«Il y a deux conceptions de l'éternité: temporelle et intemporelle. La seconde dérive indubitablement de la première, puisqu'elle est l'idée d'une durée affranchie de tous les caractères spécifiques de la durée (...). - Boèce définit l'une et l'autre: "Autre chose est de parcourir successivement les parties d'une existence sans terme, ce que Platon et Aristote attribuent au monde; - autre chose d'embrasser une existence infinie tout entière également présente, ... ce qui est le propre de la Divinité."»⁵

Le Temps-majuscule chez Rolin prend souvent la forme d'un temps fini lorsqu'il se situe par rapport aux vies

⁵ André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1985 (15e édition), p 305.

individuelles⁶. Il est de l'ordre d'une éternité temporelle dans son rapport à la masse (succession des générations). L'éternité intemporelle se situe du côté de Dieu, et comme nous le verrons plus tard, du côté de l'écriture.

A ce Temps-majuscule viennent s'opposer deux conceptions de «l'éternel présent», conceptions qui s'affrontent d'ailleurs entre elles. C'est ici que «infini» et «temporalité» viennent se nouer: le temps infini se traduit par le concept d'éternité, c'est-à-dire un temps qui n'a ni commencement ni fin, qui échappe à toute détermination chronologique. Les expressions «éternité» et «éternel présent» nous renvoient dans l'oeuvre de Dominique Rolin à une seule et même idée, à ceci près que la première expression est plus générale que la seconde. «L'éternel présent» précise le sens «d'éternité»: le temps infini comme continuellement vécu sous la forme du présent, de l'immédiat.

Section 2 : L'éternel présent (reproduction)

La première conception de «l'éternel présent» est liée

⁶ Le Temps-majuscule est surtout pris dans le sens d'un temps fini dans les romans de Rolin. Lorsqu'il apparaît sous le signe de l'éternité, il se rapproche du «voeu d'éternité» fait par les mères (que nous allons définir dans ce qui suit).

à la famille et à la reproduction, au désir d'engendrement constamment réitéré par l'espèce. La «volonté rageuse d'éternité»⁷ des mères et des femmes enceintes est une façon de nier le Temps, de le détrôner, mais paradoxalement de le scander. D'une part, les mères donnent constamment dans la reproduction aveugle de l'espèce, et par là même instaurent une lignée, une généalogie féminine où mère et fille s'emboîtent les unes dans les autres, se confondent, et se prolongent l'une par l'autre.

Ainsi dans L'ICS, Esther enceinte de la narratrice (Dominique) se plaît-elle à rêver:

«J'attends Dominique. Mamine attend Esther qui attend Dominique. Mimiche attend Mamine qui attend Esther qui attend Dominique. Mme Poznancki attend Mimiche Kulker qui attend Mamine Mullen qui attend Esther Cladel qui attend Dominique Rolin. Venant ainsi du fond des siècles, descend le mystérieux serpent vaginé, souplement incorruptible, aussi généreux que goulu, indéfiniment annelé, jamais interrompu, vomissant à mesure le sombre produit de sa conception du jour, poussé, poussant, calme dans sa volonté rageuse d'éternité, ignorant le repos, la maladie, le sommeil, gonflé de silence et de sang neuf, altier mais clandestin, heureux dans son vertigineux écart.»
(ICS, 208. Nous soulignons.)

⁷ Dominique Rolin, L'Infini chez soi, Paris, Denoël, 1980, p.208. Dorénavant, toute référence aux romans de Rolin se fera dans le corps du texte selon les codes suivants: ICS pour le premier nommé, GM pour Le Gâteau des morts, V pour La voyageuse, ER pour L'enfant-roi, suivis du numéro de la page.

Dans la même veine, la narratrice du GM souligne également:

«Ainsi la femellité universelle parvient-elle à maintenir avec une discrétion gentille la chaîne incorruptible des milliards et milliards et milliards de petites-filles engendrées-engendrant, crachées-crachant, pondues-pondant, coulées-coulant, meurtries-meurtrissant, et finalement menées par un interminable et caetera» (GM, 21. Nous soulignons.)

L'image du «serpent vaginé» représente un corps féminin «unique» traversant les siècles, une grossesse interminable qui tente d'annuler la mort.

«On reste enclos dans un ventre sans jamais en sortir. La vie est prisonnière d'une grossesse enfilée à une autre grossesse, perle obscure, interminablement, depuis le fond des âges. La chaîne éternelle des ventres gros supprime l'espace et le temps. Il n'y a pas de délivrance.» (GM, 46)

En faisant un bloc dans le Temps, bloc contre le Temps, la «femellité universelle» trahit son «voeu d'éternité»: être immortelle, s'incarner pour toujours dans la chaîne mère-fille-mère. Ainsi chaque mère ne pense-t-elle pas vraiment mourir, puisqu'elle croit continuer à vivre à travers sa fille. De plus chaque fille peut se considérer «immortelle» puisqu'elle a déjà commencé à vivre à travers sa mère, sa grand-mère etc., et qu'elle continuera à le

faire à travers sa propre fille. Nombreux sont les exemples au sujet de cette confusion entre mère et fille.

«Tout se passe comme si la mère et la fille dont les bras chauds se frottent étaient pourvues d'un système circulatoire unique. Mes veines sont les siennes, ses artères sont les miennes. Notre sang commun s'exprime: nous écoutons avec humour et gravité le langage battant d'une hémorragie interne sans fin, nous le comprenons sans l'avoir étudié» (ICS, 154)

«La vieille dame est Esther Cladel et sa fille aînée» (GM, 158). D'autre part, «l'éternel présent» prend forme dans le rêve du bonheur familial, univers restreint où le temps est arrêté. Comme le souligne Frans De Haes, c'est le rêve «d'une immobilisation des choses et des êtres dans le «bonheur» au sein d'un foyer. Rêve de refus, par conséquent, opposé à l'écoulement du connu dans l'inconnu (Bataille), du sens dans le non-sens»⁵. Le temps de la famille rêvé par les mères est donc un temps statique, privé du mouvement, un temps du «même» où toute individualité est niée. Ainsi Mamine (mère d'Esther) affirme-t-elle:

«En fait ils sont tous enfilés les uns aux autres sans le savoir. Ils n'ont plus ni passé ni avenir. Eternité nue. S'ils ont l'air pensif, c'est qu'ils ont perdu leurs désirs. J'ai réussi mon coup sonore car je déteste le désir». (ICS, 17)

«Un flash d'intuition géante m'avertit que l'Univers et son Histoire n'ont

⁵ Article cité, p.109.

jamais contenu qu'une seule Famille.
Nantie de millions de milliards de
membres identiques» (GM, 157)

Comme nous l'avons déjà indiqué, ce voeu d'éternité est, paradoxalement, une façon de nier le Temps mais en même temps de le scander, de lui donner sa raison d'être. La reproduction de l'espèce, si elle semble donner un certain caractère d'immortalité aux femmes, doit cependant se nourrir de vies et de morts individuelles qui sont autant d'interruptions dans une chaîne qui se voulait continue. Ainsi l'éternel présent de la maternité subsiste-t-il seulement à l'état de «souhait», de rêve, trahissant par là le lien profond qui unit l'engendrement au Temps-majuscule.

Section 3 : L'éternel présent (écriture)

La deuxième conception de l'éternel présent, liée cette fois à l'écriture, s'oppose non seulement au Temps-majuscule, mais aussi à l'éternel présent de la famille.

«Je refuse la famille. Je repousse le temps. Je nie la mort puisque je renvoie la vie à ses origines absurdes, insensées, insignifiantes, détestables. Non, je n'irai pas à la ligne. Mon choix de serrer l'infini est plus ferme et plus consciemment lucide que jamais».
(ICS, 228)

Toutefois, il faut remarquer que cette opposition, constamment réitérée dans les romans, n'est pas si simple.

Elle se fait plus insidieuse, en combinant les thèmes de la lutte et de la collaboration. La question du temps se donne chez D. Rolin «comme le terrain de jeu où s'affrontent les deux éternités...»⁹. Ainsi, par moments, pourrait-on croire que le temps de l'écriture se laisse avaler par le temps de la famille.

«...des pieds à la tête je suis habitée par un peuple étrange de guerriers spermateux décidé à combattre jusqu'à l'extermination, peuple incessamment voué à la maternité, concret, abstrait, suave et dur, sage et dément, construit par dislocations, prisonnier de sa propre liberté, capable de provoquer des millions d'actes répétitifs toujours dissemblables, chassant par ses millions de bouches l'interminable roman du Je.»
(ICS, 217)

Ce mouvement dans l'écriture ne doit pas être pris comme une démission, un échec, mais plutôt comme une conséquence logique de la lutte entre les deux formes d'éternités. C'est dans un constant va-et-vient entre ces deux éternités, dans une interpénétration soutenue que pourra s'accomplir le vrai triomphe du temps de l'écriture. C'est en se nourrissant du vœu d'éternité de la famille, en collaborant en quelque sorte à son objet par la voie d'une écriture toujours déplacée, retravaillée que Dominique Rolin accomplit l'arrachement d'avec le corps maternel. Il faut souligner ici que le jeu entre les différents temps se fait

⁹ Frans De Baes, article cité, p.109

toujours de façon paradoxale. L'éternel présent de l'écriture s'oppose à l'éternel présent de la famille, mais en même temps il en fait la matière même de son tissu. Ce procédé permet à l'écrivaine, comme le veut la maxime courante, de battre son adversaire par ses propres armes.

Section 4 : Le roman familial

En parlant constamment de son rapport à sa famille, à sa généalogie, Dominique Rolin avance toujours un peu plus dans l'accomplissement de «l'arrachement inachevé d'avec le corps maternel» (ICS, 220. Nous soulignons). C'est ce qui permet la superposition du temps infini de l'écriture au temps de la famille: ce dernier est «travaillé» par le premier, «avalé», remis à sa place. Ce travail prend sa consistance dans la remontée de l'inconscient généalogique de la famille, qui caractérise toute l'oeuvre de D. Rolin. Par «remontée de l'inconscient généalogique» nous entendons l'écriture, ou la fiction, de quelque chose qui est en lui-même aussi une fiction, c'est-à-dire le roman familial. Ce terme fut créé par Freud «pour désigner des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents» (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé), «fantasmes par lesquels le sujet se forge une

famille, invente à cette occasion une sorte de roman»¹⁰. En psychanalyse, cette tendance à créer de tels fantasmes trouve son fondement pour le sujet dans le complexe d'Oedipe. Freud précise également:

«Tous les névrosés se forgent ce qu'on appelle un roman familial (...). D'une part, ce roman flatte la mégalomanie et, d'autre part, il constitue une défense contre l'inceste.»¹¹

L'entreprise de Rolin est similaire à la formation du roman familial en ceci qu'elle permet de se défaire des attaches familiales par la création d'une histoire déplacée, déformée, des liens de parenté. Toutefois, cette création passe par l'écrit (et non plus par un simple dispositif de fantasmes): la famille, comme matière à symboliser, à structurer dans le langage, devient autre, elle accède à l'universel. Le détachement, la distance que permet l'écriture par rapport à son objet ouvre sur une expérience tout à fait singulière: écrire ce qui est impossible à écrire, c'est-à-dire parler les motivations inconscientes des autres (grands-parents, père et mère, soeur, frère, etc.), les siennes (la narratrice) pour trouver son temps personnel. Cette pratique de penser l'impensable se traduit

¹⁰ J. Laplanche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, PUF, 1984, p.427

¹¹ Sigmund Freud, La Naissance de la Psychanalyse, Paris, PUF, «Bibliothèque de psychanalyse», 1969, p.227.

de plusieurs façons dans les romans. Dans L'Infini chez soi, la narratrice raconte son avant-vie, le temps où elle n'était pas encore née à travers l'histoire de la rencontre de ses futurs parents (Esther Cladel et Jean Rolin). Cette «préhistoire du sujet» qui normalement devrait s'écrire au passé, et qui plus est, n'a pas été vécue par le sujet lui-même, est écrite dans un temps présent auquel participe la narratrice. Le gâteau des morts est le récit de l'agonie de la narratrice (qui se nomme dans le roman D. Rolin), et donc la description, par anticipation, de la propre fin de la romancière. Là encore, la trajectoire du livre semble paradoxale, puisque c'est la narratrice «mourante» qui raconte son agonie au moment même où elle se passe, et qui précise que c'est elle-même qui est en train d'écrire le livre de sa mort. Visée en trompe-l'oeil puisque le lecteur sait bien que c'est Dominique Rolin écrivaine qui l'entretient de cette expérience. Toutefois cette astuce narrative est très importante: elle se situe en ligne directe dans la problématique infinitiste de l'écriture qui veut briser les barrières temporelles conventionnelles.

«De la même façon il refuse de savoir que mon apparente inertie dissimule une ambiguïté, la seule ambiguïté vraie dont je m'honore, celle de vouloir faire juter mon écriture jusqu'au bout. Et s'il est en mon pouvoir de fournir un léger effort supplémentaire, il n'est pas exclu que je sache encore écrire après le bout, au-delà du terme, de l'autre côté de la fermeture. Je veux. Terminer le livre. Récemment entrepris.

Mais qui sera nourri cependant. D'une masse d'événements Dont on me croira absente à tort...» (GM, 47)

La voyageuse aborde également un sujet qui d'ordinaire est exclu de l'entreprise du mémorialiste: l'après-mort. Là encore s'opère une astuce littéraire: la narratrice à la fois «ultra-vivante» et «ultra-morte» déjoue le temps en écrivant sa vie après la mort, au présent.

«Je ne me trompais donc pas: j'entreprends un nouveau livre. Seule différence: il sera traité à côté de ma personne et non plus au-dedans, à la façon d'une ombre intime dont je n'aurai pas à m'occuper.» (V, 11-12)

Enfin, L'enfant-roi joue aussi sur les catégories du temps, mais de façon plus subtile. Ariel B., le narrateur de sept ans ultra-lucide, qui voit à travers les situations et les corps, qui entend l'envers des discours, est à la fois jeune et vieux, au début et à la fin de son histoire.

«Mes jambes sont raides comme celles d'un vieillard. J'en suis un. Vingt-quatre heures ont parfois la durée de vingt-quatre jours, vingt-quatre semaines, vingt-quatre ans, pourquoi pas vingt-quatre siècles? Je suis un très petit enfant mais je suis en même temps l'ancêtre le plus lointain de cet enfant. Je suis un début, je suis une fin, le lieu de convergence étoilée de milliers d'âges qui s'emparent de l'aubaine». (ER, 259)

Section 5 : passé/présent/avenir

Le narrateur de L'enfant-roi, «en refusant tout net une quelconque chronologie des faits» (ER, 236), mêle dans son récit toutes sortes de temps: son avant-vie dans le ventre de sa mère accompagné de sa jumelle Jean-Louise, plusieurs souvenirs de sa petite enfance amenés de façon anarchique, des dialogues avec Jean-Louise (morte depuis déjà quelques années), sa vie présente avec sa famille.

Ce qui frappe dans ces quatre romans, c'est qu'ils mettent en scène, chacun à leur façon, un temps qui donne naissance à tous les autres, qu'ils soient passés, présents ou futurs. Ce temps, que nous avons déjà qualifié «d'éternel présent de l'écriture», opère un assouplissement des délimitations temporelles habituelles: le passé, le présent et l'avenir s'interpénètrent, s'investissent, voire même se confondent, dans un présent supérieur qui les récupère. Au niveau formel, cela se traduit par des passages rapides d'un temps à un autre, passages non marqués d'alinéa (qui pourrait indiquer que l'on change de temps), pour mieux faire sentir que ces temps sont liés dans une même foulée d'écriture. Ainsi peut-on lire, par exemple dans L'Infini chez soi, un de ces passages où le passé et le présent se mélangent dans un texte conjugué au présent: (a)

l'avant-vie de la narratrice, (b) le présent ponctuel où elle écrit (scène à sa fenêtre), (c) un souvenir vieux de trois ans:

«[b] Bonheur de n'être pas humaine. Saisir au vol ma chance. Elle ne peut durer. [a] Esther consent à se retirer. La voici de nouveau blottie aux pieds de Mamine. [b] Je suis libre. On balaie des débris de verre dans le caniveau où se tord l'eau scintillante, il y a déjà foule à l'angle des deux rues, ça entre et sort, court et parle, l'air jeune, morcellé mille fois, paraît sucé vaporeusement par d'innombrables petites bouches. Pourtant tout cela qui pourrait s'éparpiller banalement est rassemblé puis coulé dans le hurlement spasmodique d'un chien venant de quelque part sur ma gauche, ni loin ni près, suffisamment proche en tout cas [c] pour que je me retrouve au bord de mon avant-sommeil il y a trois ans, dans la banlieue résidentielle d'Alexandrie où mes enfants m'accueillent. La maison est grande, froide, battue par le vent dans la nuit tombée.» (ICS, 18-19)

Le mélange des temps, leur contamination d'un point de vue formel, est très souvent thématisé dans les romans de Dominique Rolin:

«Non, je n'irai pas à la ligne pour indiquer le suspens, la pause, le hoquet, le saut. J'exige un fondu-enchaîné ininterrompu entre le là-bas d'autrefois et le ici de maintenant.» (ICS, 222)

En fait, toute la question du temps est constamment dite, thématisée: l'écriture en train de se faire dit ce qu'elle fait (ou veut faire). Il convient d'analyser de

plus près comment cette thématization fonctionne, ce qu'elle apporte comme nuances au niveau du jeu entre présent-passé-futur. Le premier pôle de ce jeu se fait entre le passé et le présent, par le biais du souvenir et de la mémoire. Le passé n'existe chez Rolin qu'en tant qu'il est re-vécu, représenté par l'écriture: il advient dans un temps présent, permis par le processus de la mémorisation (elle permet de ramener l'événement passé dans la conscience, et de le revivre): «Le rappel d'un tel souvenir est plus exact et plus beau que son moment réellement vécu. Grâce à lui je connais ma vérité, donc je la tiens» (V, 148). «Disons que l'autrefois explose, reflue et couvre l'aujourd'hui d'un tel éclat qu'il se fait plus actuel que l'actualité» (GM, 88).

Ce procédé est en tout point semblable à la technique de la psychanalyse, qui donne son sens au passé en l'historisant dans le présent.

«Ce qui révèle cette dimension, c'est l'accent mis par Freud dans chaque cas sur des points essentiels à conquérir par la technique et qui sont ce que j'appellerai des situations de l'histoire. Est-ce un accent mis sur le passé, comme il peut le paraître, au premier abord? Je vous ai montré que ce n'était pas si simple. L'histoire n'est pas le passé. L'histoire est le passé pour autant qu'il est historisé dans le

présent - historisé dans le présent
parce qu'il a été vécu dans le passé.»¹²

Dans Le gâteau des morts, Françoise, la soeur de la narratrice, le résume par la formule suivante: «C'est curieux, n'est-ce pas, mais on devient ce qu'on était» (GM, 203).

«Le fameux mot que j'avais été incapable de retenir n'était autre que mon corps enfoncé dans ma propre gorge, n'était autre que moi-même vivante encore qui refusais de me quitter. Révélation: je pensais, donc je suis! Joie.» (V, 13)

La ligne, la frontière entre passé et présent s'estompe, l'idée d'un Temps découpé en périodes distinctes s'efface: «Cela tendrait à m'informer que rien n'est changé entre l'hier et l'aujourd'hui» (V, 14). L'écriture, souvent comparée à la vie même¹³, instaure un temps où tous les jeux temporels sont permis: elle est manière de traiter les verbes à l'infini.

«Révélation: la vie entière n'est rien d'autre qu'une suite camouflée de modifications dans la manière de traiter les verbes. Voilà ce qui m'a donné la flexibilité nécessaire, la dissimulation apte à contourner le bloc du temps.»
(GM, 22)

¹² Jacques Lacan, Le Séminaire. Livre 1: Les écrits techniques de Freud, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1975, p.19.

¹³ Nous reviendrons sur cet aspect à la fin de cette étude.

Si le passé devient un présent par la mémoire, le présent peut aussi être le passé par le recul que permet l'interprétation. «Le temps n'a pas eu de prise sur lui, il est resté le jeune homme d'il y a quarante ans» (V, 74). Ainsi le passé persiste dans le présent et le présent s'imisce dans le passé.

«Car si l'ignoble Temps puise dans le passé pour honorer le présent (c'est arithmétiquement démontré), je suis la preuve agissante, moi, qu'il puise aussi dans le présent pour honorer le passé» (ICS, 119)

L'irruption d'un temps dans un autre permet le dialogue entre morts et vivants, personnes non nées et personnes déjà nées. La narratrice de L'Infini chez soi, non encore née, apparaît à Esther, sa future mère, sous la forme d'une hulotte:

En nous douant tout à coup de génie, le temps - ou plutôt le Temps - permet que nous dialoguions magiquement. Il n'y a plus d'obstacle. La vie va dans tous les sens à la fois et reconnaît la logique de tels courants démentiels.» (ICS, 109)

Ou encore, Esther lit le livre de sa fille non encore née, livre qui est en train de s'écrire: «Elle ouvre un livre. Ne serait-ce pas le livre auquel je travaille? Exactement.» (ICS, 56) Dans La voyageuse, la narratrice

morte continue de dialoguer avec Jim, l'homme aimé, toujours vivant:

«Pourquoi ris-tu? dit-il en reposant la boîte dont la dernière goutte n'est qu'un prétexte chargé d'atténuer le choc de nos coeurs - et le signe évident de notre première larme d'immortalité» (V, 134. Nous soulignons).

Beaucoup d'autres combinaisons sont encore possibles en ce qui concerne les jeux temporels. Le passé (souvenir) peut être vu comme un avenir, puisqu'il demande constamment à être traité, à être relu:

«Mon bref passé deviendrait un champ de riches souvenirs qu'il serait bon de traiter un à un comme un cultivateur s'occupe de ses plantes. Chaque souvenir serait la promesse d'une saveur de langue. D'avance on jouirait de la manger, d'en faire une belle chair d'avenir, pourquoi pas?» (ER, 268)

Ou encore:

«Jusqu'à nouvel ordre, je reste le prophète de mes souvenirs: ils se pressent en foules pour être bénis-maudits. Mes troupeaux portent tous un nom: faits lumineux, incidents noirs, paroles, regards, moues, trahisons, élans, silences, dons, refus, tous, tous, tant qu'ils sont, attendent d'être saisis dans le romanesque suaire de ma mémoire» (ICS, 217)

Le futur peut également être investi par le passé: «je sais que les souvenirs sont les opulents pourvoyeurs du futur» (V, 41), «Et moi-même, enfouie dans le passé de mon

futur, je les suis jusqu'au portail du cimetière. Mais aucune frontière ne sépare l'air de la vie de l'air de la mort»(GM,72). On peut voir ce phénomène à l'oeuvre dans La voyageuse. La narratrice nous raconte l'histoire de son après-vie: sa mort devient tranquillement une oeuvre vivante, non terminée, gonflée de futur. Sa mort était en fait une fausse mort, et son après-vie appelle encore d'autres morts. Le récit de cette mort qui s'invente se nourrit, tout au long de sa progression, d'événements passés.

«Désormais donc: serrer mes facultés jusqu'à l'étranglement, hier étant lié à l'aujourd'hui-demain par une souple passerelle. (...) Il me faut inventer une danse dont chaque figure saura me jeter vers le révolu.» (V, 20)

Le futur n'existe donc pas en tant que tel dans la conscience du sujet qui écrit: il ne prend son sens qu'à travers le présent ou le passé. «Demain n'est jamais demain. Demain est toujours maintenant, ou même hier» (ICS, 55). «Elle est encore présente. Simultanément elle est déjà ailleurs. Partager en deux. Il est évident qu'aucune rivalité n'apparaît entre ce qui est et ce qui, bientôt, sera.» (V, 188).

Chapitre 2

TEMPS, ÉCRITURE ET TRANSFINI

Section 1 : Le triple présent chez saint Augustin

Paradoxalement, c'est dans une immobilité, une fixité que l'écriture pourra engendrer le mouvement. La description du Baiser de Rodin dans La voyageuse fonctionne comme mise en abîme du temps de l'écriture: «Sans le savoir ils ont inventé le mouvement perpétuel au sein d'une parfaite, sereine et suppliciente immobilité» (V, 31). Son temps, toujours le même, c'est-à-dire un éternel présent, condensera tous les temps en un «triple-présent». La notion de triple-présent chez saint Augustin nous semble tout à fait adéquate pour expliquer comment l'écriture se construit en un présent élargi et dialectisé, qui n'est ni le passé, ni le présent ponctuel, ni le futur:

«Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (contuitus) [on aura plus loin attentio, terme qui marque mieux le contraste avec la distentio], le présent du futur c'est

l'attente»¹⁴

Nous avons déjà longuement traité du présent du passé, qui est la mémoire. Mais le présent du présent (vision) ou le présent du futur font également partie des "moments" de l'acte discursif. Le présent du présent est marqué dans le texte par une attention soutenue au moment qui se vit.

«Nous ne perdons pas un instant de vue son éternité palpable et musicalement inclinée vers notre néant. Et nous pressentons de la façon la plus mystérieuse qu'il nous faut garder les yeux grands ouverts - et révoltés - sur l'orée immortelle de notre condition humaine.» (ICS, 58)

L'attente est aussi nécessaire que la vision ou la mémoire; elle permet de récupérer le futur dans le présent. Etre constamment en attente implique une profonde liberté par rapport au temps, un détachement qui donne du temps.

«Tout se passe comme si j'avais attendu, comme si j'attendais, comme s'il ne fallait pas cesser d'attendre. (...) J'ai tout mon temps pour vivre l'attente du temps. Il est superflu de se hâter puisqu'une telle attente est rigoureusement privée de mouvement.» (ER, 263)

«Et j'ai tout le temps. Et Jim aussi a tout le temps. Pas besoin de se presser.» (GM, 86)

¹⁴ Paul Ricoeur, Temps et récit. Tome 1, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1983, p.28. Ricoeur traite à ce moment-là du temps chez saint Augustin.

Le présent instauré par les modalités de la mémoire, de la vision (ou attentio que Ricoeur traduit plus loin par "attention"¹⁵) et de l'attente, se distingue du présent ponctuel qui est extension du temps, passage, transit. C'est dans la tension même de ces trois modalités, dans leur convergence qu'on pourra se rapprocher le plus de l'éternel présent qui est, lui, "tout entier présent", "toujours stable"¹⁶. Cette extrême tension étant difficile à soutenir, elle va laisser place à une faille dans le triple présent, qu'Augustin nommera la "distensio animi"¹⁷. Cette "distensio" de l'âme consiste dans le contraste même entre les trois tensions (ou modalités), dans leur non-coïncidence: lorsque la mémoire, l'attention et l'attente ne coïncident pas, qu'elles sont décalées l'une par rapport à l'autre, le retour dans le temps se produit. Lorsqu'au contraire cette concordance est réussie, l'éternel présent devient une durée continue, où le temps ne passe pas, mais demeure, où les années "subsistent simultanément"¹⁸; l'éternité est "le négatif du temps, l'autre du temps"¹⁹; elle intensifie l'expérience du temps en s'opposant à lui. L'inexistence du Temps, que pose l'éternel présent de

¹⁵ Temps et récit. Tome 1, p 37.

¹⁶ Ibid., p 46.

¹⁷ Ibid., p 39.

¹⁸ Ibid., p 47.

¹⁹ Ibid., p 48. Nous soulignons.

l'écriture, peut se rapprocher de l'intemporalité de l'inconscient: «Les processus du système ICS sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps»²⁰. De plus, les processus de déplacement et de condensation des représentations dans le rêve, ressemblent étrangement aux phénomènes de déplacements et de condensations qui s'opèrent dans le présent de l'écriture (inter-investissement du passé/présent/futur). L'écriture est souvent comparée d'ailleurs au rêve, comme à une réalité autre. On peut faire également le rapprochement avec le fait que l'inconscient ne connaît pas la contradiction: l'écriture chez Rolin ne la connaît pas non plus. Bien qu'elle se constitue d'apparentes contradictions, il faut savoir que Rolin joue avec des oppositions non-exclusives. Son écriture se situe donc ni dans la contradiction (elle l'utilise seulement pour la déjouer), ni dans la linéarité, mais dans la mouvance du paradoxe. Soulignons également que L'Infini chez soi peut s'écrire en abréviation ICS, qui est le sigle employé pour désigner l'inconscient.

Pour saint Augustin, l'éternel présent c'est le Verbe divin (proféré par un Dieu personnel qui crée des personnes

²⁰ Sigmund Freud, Métapsychologie, Paris, Gallimard, «idées», 1968, p.97.

et s'entretient avec elles); pour Dominique Rolin, c'est l'écriture en tant qu'elle parle "l'infini chez soi", secret d'où l'histoire émerge et secret auquel l'histoire retourne. L'écriture permet d'occuper la place de Dieu, elle se rapproche du Verbe, parce qu'elle se place elle aussi dans un éternel présent.

La symbolique de l'éternité chez saint Augustin se présente sous les figures de la récollection, du rassemblement, de la plénitude vivante, du chez soi, de la lumière²¹. Dans les romans de Dominique Rolin, l'éternité prend aussi la forme d'un rassemblement; parfois ce sont les temps ou les évènements qui sont rassemblés, parfois aussi ce sont les différents êtres que la narratrice a connus (morts ou vivants), parfois encore ce sont les différents "moi" de la narratrice qui se réunissent, se télescopent, se condensent.

«J'ignorais alors qu'il n'est pas une seule étoile filante - un moment saisie sur la toile universelle - qui ne "file" en réalité: annonciation, apparition, extinction simultanées.» (GM, 163)

«Tout s'organise comme si je recevais à la fois le baptême, la communion, l'extrême-onction.» (V, 39)

²¹ Ibid., p 51. Nous reviendrons sur l'aspect de "plénitude vivante" qu'est l'infini dans le chapitre sur l'être.

«Les milliers de Dominique m'emportent. Et j'accepte enfin de les ravir, ces enfants, ces jeunes filles, et ces femmes. Je leur donne l'unité qui les autorisera, en toute justice, à porter mon vrai nom.» (V, 204)

De même la référence à l'éternel présent gravite-t-elle autour d'un "chez-soi", de quelque chose d'éminemment personnel: «Il sera dit que j'aurai pensé jusqu'au bout pays natal, ce qui me range à l'écart, résolument» (GM, 241).

Section 2 : Filiation nouvelle

Ce "jusqu'au bout" de l'entreprise de Dominique Rolin lui aura permis d'opérer plusieurs renversements dans la logique habituelle de la temporalité. En remontant le cours du Temps et de la généalogie, l'écriture se donne comme une sorte d'engendrement à l'envers qui invente un processus de filiation tout à fait nouveau.

«Pourrait-on imaginer le renversement du flot des générations? C'est-à-dire une fille secouée par une intuition contraire? métamorphosée alors en mendicante de sa propre mère? s'élançant avec passion vers elle pour lui réclamer son dû? et ainsi de suite en remontant jusqu'aux limbes de la création? Le fleuve irréversiblement coulé vers son embouchure, pourrait-il tout à coup recevoir un choc assez puissamment muet qui l'ébranle dans sa structure moléculaire? le retourne et le précipite en direction de sa source?» (GM, 160)

Retourner sur les lieux de l'origine, c'est-à-dire rentrer "dans le ventre bombé des mères" (V, 161), va renverser le mouvement de l'univers et permettre de sortir du Temps pour entrer dans le temps infini:

«(...) en résumé apprendre à vivre comme si j'étais le fruit mûr d'un accouchement à l'envers. Au lieu de sortir, je vais entrer.» (V, 12)

En écrivant son "drame familial", en le tissant avec des mots, Rolin va procréer hors génération et va donner naissance à ses parents:

«On dirait que c'est moi Dominique, qui me prépare à les engendrer. Enfin!» (ICS, 191. Nous soulignons.)

«Ce n'est donc pas Dominique Rolin qui vient de naître, mais Esther Cladel: Dominique est sa vraie mère, n'est-ce pas ma fille ?» (ICS, 218)

«Permets-moi d'être enfin ta mère par privilège surnaturel! Je te promets de ne pas abuser. Renversons les lois d'une génétique abominable. Sois mon bébé.» (V, 99)

Ainsi Esther devient-elle "fille de sa fille", tout comme Jean Rolin devient "fils de sa fille", la narratrice étant "mère de sa mère", "mère de son père". Toutes les combinaisons sont possibles en ce qui concerne la filiation, car le temps de l'écriture permet tout; il n'est plus lié à une logique de la chronologie, mais à une logique de

l'infini (va-et-vient dans tous les sens dans la temporalité), voire même du transfini.

Section 3 : Le Transfini

La théorie du transfini élaborée par le mathématicien Georg Cantor a eu pour but de poser la réalité actuelle de l'infini, son "simul in actu", c'est-à-dire la simultanéité en acte de toutes les unités successives de l'ensemble N (ensemble des entiers naturels; $N = \{1,2,3,4,\dots,n,\dots\}$), laquelle nous met en présence d'une totalité déterminée, non pas finie mais infinie (cette totalité n'est plus potentielle mais réalisée). Pour ce faire, Cantor a inventé un nouveau nombre, w , nombre hors-série, qui, parce qu'il vient après l'ensemble infini, et fait coupure d'avec ce dernier, permet de le nommer. Le nombre transfini est une "limite" qui est entièrement extérieure et transcendante à ce qu'elle délimite (la collection des nombres finis), et non intérieure.

«Bref, on ne saurait mieux mettre en évidence la coupure absolue dont se fonde la nomination de l'infini, et dont le nom auquel elle donne lieu est doublement orienté: car d'une part, w ne fait que nommer la suite des nombres finis comme étant un ensemble infini; mais d'autre part, ce nom n'a d'effet qu'à partir de la coupure qui le sépare de manière absolue de la série des nombres finis, et qui fait de lui, non pas le plus grand de ces nombres finis,

mais le plus petit de ces autres nombres
d'un nouveau genre: les nombres
transfinis.»²²

L'expérience d'écriture de Dominique Rolin relate constamment les effets d'une position hors-série, hors-génération, hors-temps: coupure²³ d'avec le monde, le temps, la famille, le nombre et même détachement par rapport à soi qui permet d'engendrer le monde et de nommer l'ensemble du temps (temps avenus ou encore à venir), de la famille (les liens qu'on a avec elle comme interprétables à l'infini) et des différents "moi" de la narratrice (eux aussi littéralement infinis). Ainsi le narrateur de L'enfant-roi (Ariel, sept ans) peut-il être enceint du monde, de l'humanité, tout comme le double de la narratrice du Gâteau

²² Jean-Louis Houdebine, «L'expérience de Cantor» (pour la détermination d'un principe d'infinité en littérature) in L'Infini, no 4, automne 1983, p 100.

Jean-Louis Houdebine souligne dans le même article (p 103) qu'il y a dans la pure validité formelle de la découverte de Cantor, un enjeu de réel qui y est inscrit; c'est-à-dire, une logique qui, par ses effets de vérité, peut rendre compte de certaines expériences - comme par exemple celle de la littérature. C'est aussi ce qui nous a permis de faire des transpositions entre l'oeuvre de Rolin et la théorie de Cantor: pour que s'y dégage des effets de vérité.

²³ Cette coupure instaurée par l'écriture s'oppose à la couture généalogique: c'est une coupure déchirant la couture mortelle de la lignée femelle. Dans La Voyageuse, il y a une scène nodale opposant couture et écriture: celle où la fille qui écrit s'oppose à la mère en train de coudre.

des morts accouche de sa mort, tout comme aussi Jim et la narratrice s'enfantent l'un l'autre dans La voyageuse.

«Si ma chère mère est enceinte d'un enfant, moi je suis enceint d'une famille, d'un milieu, d'une hérédité historique, d'une société entière. Je suis gros des ancêtres, qu'ils soient héros ou non. Je suis gros de nos amis, de nos relations. Je suis gros des inconnus que je suis en train de côtoyer. Gros également de cette masse d'hommes qui commencent à s'activer à l'intérieur des maisons (...). La somme de leurs âges se répand à travers mon corps pour me confirmer que j'ai tout pénétré, vécu, souffert, et finalement choisi de rejeter. J'ai sauté ma vie par-dessus le Temps.» (ER,276. Nous soulignons.)

«Stupeur! elle rouvre sec les yeux, m'interroge en silence sur la tactique à suivre pour accoucher au mieux de mort personnelle.» (GM, 235)

«Et chaque fois qu'il me racontait son enfance je recommençais à l'enfanter, lui, autant qu'il m'enfantait, moi, si je lui parlais de la mienne.» (V, 138)

Il est à remarquer que tous ces personnages sont directement liés à l'écriture: Ariel dit qu'il écrit sur les parois internes de son crâne (ER, 19), qu'il veut être écrivain quand il sera plus grand (ER, 10), que son entreprise (la préparation de son suicide - suicide qui ne se fera pas) ressemble de plus en plus à une écriture (ER,279); la narratrice du Gâteau des morts, ainsi que celle de La voyageuse sont toutes deux écrivaines (leurs doubles représentent toujours le côté écriture) et comparent leur

expérience (agonie pour l'une, après-vie pour l'autre) à une écriture; Jim aussi est écrivain, il est le représentant des mots, presque toujours associé exclusivement à son travail d'écriture (V, 138).²⁴

«Autrement dit - et il en sera de même pour les autres nombres inaugurant ensuite de nouvelles classes de transfinis -, w n'a pas de prédécesseur: proposition admirable, dont je dirai-m'autorisant pour cette incidence soudaine de la seule liberté et audace cantorienne - que tout écrivain digne de ce nom en a toujours su et pratiqué la vérité; dans la voie (la voix) ou il s'engage, il n'a jamais de prédécesseur "naturel"; tout est pour lui, toujours, à reprendre à zéro, à réinventer, à réengendrer, de cela même avec quoi il a fallu couper.»²⁵

Si l'écrivain n'a pas de prédécesseur "naturel", s'il est apte à sortir de la succession des générations (qui est la base sexuelle de l'idée même du temps²⁶) pour se réinventer dans le corps abstrait du langage (opération tout à fait solitaire puisque personne ne peut la faire à sa

²⁴ Ce phénomène n'est pas innocent: Rolin invente des personnages qui occupent la position de l'écrivain, pour mieux faire sentir de quoi il retourne quant à sa propre position dans le langage, qui donne lieu à un double geste de coupure et de nomination. C'est à travers eux que nous avons l'écho de sa propre expérience d'écrivain.

²⁵ Jean-Louis Houdebine, article cité. Nous soulignons.

²⁶ Id., *ibid.*, p 107 (note 56).

place), on peut avancer qu'il a le pouvoir de s'engendrer lui-même²⁷.

«Si je sens bon, c'est que j'ai la capacité de m'inventer moi-même, incessamment, sans l'avoir voulu. J'écris parce que je sens bon. Le renversement d'un tel aphorisme pourrait se nommer "écriture sui generis".» (V, 163)

La logique du nombre transfini, que nous avons évoquée plus tôt, inscrivait un renversement complet de la filiation habituelle. Cette logique nouvelle, on pourrait aussi la qualifier de logique de l'après-coup: c'est ce qui vient après qui détermine ce qui vient avant, qui le fonde.

«Le temps est un plan d'immobilité transparente, établi dans les hauteurs afin de nous obliger à lever les yeux incessamment vers lui. Le temps se laisse percevoir au moyen de milliards et de milliards de prunelles révoltées, attentives. Par contraction de langage, la notion temps pourrait se dénommer temps-prunelle, le premier terme naissant du second en toute logique.» (ICS, 58. Nous soulignons.)

La logique de l'après-coup, que l'on peut voir à l'oeuvre dans ce passage de façon très ponctuelle, résume toute la visée de Dominique Rolin: se placer d'emblée, par l'écriture, après l'Histoire, le Temps, l'existence pour pouvoir en donner la trace, le sens. Ce mouvement de coupure/nomination qui cerne l'infini (Dominique Rolin

²⁷ La phrase suivante, prononcée par la narratrice, est à ce titre très révélatrice: «Je n'ai appartenu, je n'appartiendrai jamais à aucun maman du monde.» (V, 78)

emploie l'expression "serrer l'infini" - voir ICS, 228) peut être répété indéfiniment, pour produire de nouveaux infinis.

«Là encore, Cantor est superbe: "Tout dépend, écrit-il, de la position du fini par rapport à l'infini; si le fini précède, il passe dans l'infini et y disparaît ($1 + w = w$); "s'il cède le pas au contraire et prend place après l'infini, il subsiste et se combine avec celui-ci en un infini nouveau, parce que modifié" ($w + 1 = \{w + 1\}$).»²⁸

Dans La voyageuse, la narratrice affirme ce pouvoir qu'ont les mots d'aller au-delà de ce qui, en soi, n'a pas de frontières.

«Ils me jurent fidélité. Fidélité éternelle. Ils seront mes ouvriers de fiction au-delà même de l'éternité.» (V, 75. Nous soulignons.)

La position de retrait, d'exclusion assumée par le sujet de l'écriture ouvrira sur la possibilité, pour ce dernier, de se nommer (au lieu d'être nommé par d'autres), de se réengendrer en laissant la trace de son nom dans un corps écrit (par opposition à l'engendrement humain qui se fait par le biais d'un corps biologique). Ainsi, la narratrice de La voyageuse peut-elle affirmer (en parlant d'elle-même ou des différents "moi" qui la constituent):

²⁸ Id., *ibid.*, p 101. Houdebine utilise les Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts (Springer Verlag), qui rassemblent tous les écrits de Cantor, à l'exception de sa correspondance.

«Vidée de ma chair, je me déroulais, devenais un champ de mots qu'agitaient les vagues de l'inconscient. Je me parcourais (...). Je m'auto-produisais.» (V, 171)

«On les prendrait pour des mendiante, des vagabondes, des orphelines originelles. Non seulement elles n'ont jamais eu ni père ni mère, mais elles sont nées spontanément de rien et de nulle part. Mais de toute évidence elles étaient faites pour me joindre (...). Les milliers de Dominique m'emportent. Et j'accepte enfin de les ravir, ces enfants, ces jeunes filles et ces femmes. Je leur donne l'unité qui les autorisera, en toute justice, à porter mon vrai nom.» (V, 204. Nous soulignons.)

Section 4 : Dieu

On voit, à travers cette "affaire" d'auto-engendrement, se profiler la question de Dieu (déjà elle était apparue au sujet de l'éternel présent). Dans la tradition théologique catholique Dieu est vu, au niveau temporel, comme ayant toujours été, de toute éternité, comme ayant ni commencement ni fin. Toutefois, cette tradition n'admet pas l'idée d'auto-engendrement, qui serait un contresens par rapport au postulat de l'existence éternelle de Dieu. Le seul "moment" pourrait-on dire où cet auto-engendrement peut être envisagé, réside dans l'incarnation de Dieu en homme (Christ). Dieu, qui est à la fois "un" et "trine" (Père, Fils, Saint-Esprit), a "effracté" la Vierge

Marie de son Verbe pour qu'elle donne naissance à Jésus (Dieu le Fils). Dieu s'est donc fait chair en la personne de son Fils par sa propre volonté: on peut donc dire qu'ils s'est donné naissance, puisque étant déjà Fils il a engendré son Fils (donc lui-même). Cette première considération justifie tout à fait le lien instauré dans les romans de Rolin entre auto-engendrement, Dieu et écriture. Dans La voyageuse, le lien entre Dieu et écriture est marqué en toutes lettres:

«Maintenant je sais: c'est à cause d'un tel pourquoi, mis au service du mot "Dieu", que je suis devenue écrivain.»
(V, 123)

De plus, la filiation instaurée par Dieu ressemble étrangement à celle évoquée plus tôt (les renversements du genre «mère de sa mère»). Dante, dans le chant trente-troisième de La Divine Comédie, s'adresse à Marie de la sorte: «O Vierge, mère et fille de ton Fils»²⁹. Chronologiquement, le Christ vient après la Vierge; toutefois, parce qu'il a été engendré par le Verbe (engendrement pas ordinaire qui lui donne, ainsi qu'à Marie, un statut spécial), il est homme et Dieu, donc fils (en tant qu'homme) et père de Marie (en tant qu'il est son Dieu). Le même phénomène est présent dans les romans de Rolin: c'est par la double position humain/Dieu, mortel/immortel occupée

²⁹ Dante, La Divine Comédie, Paris, Garnier, p.522.

par l'écrivain que pourra s'opérer une transaction constante entre Temps humain et temps divin³⁰, et que pourront se renverser les processus de filiation.

Section 5 : Vierge Marie et verticalité de l'éternel présent

D'autres liens peuvent encore être faits entre temps divin et temps de l'écriture, précisément à travers la figure de la Vierge Marie. L'image de la Vierge Marie apparaît dans plusieurs romans de Rolin (ICS, GM et V) comme une sorte d'emblème mystérieux dont on ne saurait trop, de prime abord, tirer la signification. Toutefois, si on met cette image en rapport avec la thématization de la temporalité que nous avons élaborée, sa présence s'éclaire. Le champ sémantique qui la recouvre est le suivant: virginité, assomption (élévation et jouissance), Immaculée Conception, érectibilité et verticalité. Dans L'Infini chez soi, c'est l'Esther d'avant toute conception (vierge) qui incite sa fille future à combattre le pouvoir de la grand-mère.

«En substance elle m'explique à quoi devrait s'employer mon travail d'écrivain : combattre le pouvoir de Mamie, laquelle essaie de nier mon existence à moi, Dominique, deux ans avant que je vienne au monde.» (ICS, 18)

³⁰ Temps divin, éternel présent et infini sont synonymes.

Le seul autre cas où la mère renvoie la fille à ses livres est celui d'une Esther agonisante qui s'échappe de la couture généalogique. Et à ce moment-là, Esther est décrite comme vierge:

«Se voulant pure en dernière instance ou plutôt vierge comme si elle n'avait pas vécu, elle s'arrange pour se débarrasser ainsi, symboliquement, de tout ce qui pourrait la flétrir. Elle renie sa fonction d'épouse et de mère frustrées. Elle s'applique à redevenir la jeune fille gaie, pleine d'espoir, qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être.» (ICS, 150)

Le thème de la virginité, lié souvent à celui de l'écriture, peut s'expliquer ainsi: si l'écriture se situe dans un éternel présent, et s'il n'y a pas pour l'écrivain de «prédécesseur naturel», tout est toujours à recommencer à zéro; chaque «corps fictif» se présente toujours comme une nouvelle ébauche de ce qui inlassablement se répète (l'histoire familiale), un canevas vierge qu'il faudra remplir. D'où la réflexion de la narratrice dans La voyageuse qui marque bien que l'expérience d'écriture qui la traverse est une naissance en acte, un commencement perpétuel, quelque chose qui est toujours «en train de se faire»:

«Sais-tu que je n'ai jamais rien dit encore jusqu'à maintenant? (...) Sais-tu que je n'ai rien écrit? Que je me trouve au commencement?» (V, 169)

Il est intéressant de voir que cette idée de «commencement perpétuel» s'illustre au niveau paratextuel³¹ de deux romans (GM, V): les chapitres ont pour titre leurs incipits (ou une partie de ces incipits), donc de leur commencement qui sont accentués. De plus, ces incipits sont imprimés en majuscules au début de chaque chapitre - comme s'il y avait là une chose importante sur laquelle on voulait insister.

Le côté virginal de l'écriture qui découle d'une vision infinitiste s'oppose à la souillure qui est fixation, arrêt de la circulation du sens (mort). Renouveler constamment le sens par l'écriture, en faire un procès infini, permet d'échapper à la faute: «Mourir est la grande faute. Mourir est la seule faute dont on puisse être accusé» (GM, 51).

De plus, la virginité de Marie pose le fait qu'elle a engendré hors-génération, ce qui est le également le cas, comme nous l'avons vu, au sujet de l'écriture. Le statut que lui confère le dogme de l'Immaculée Conception est aussi un statut hors-Histoire, hors-Temps: ayant été conçue sans tache (non marquée par le péché originel, lequel a eu comme

³¹ Au sens que Genette donne à ce mot, c'est-à-dire tout l'aspect matériel et de présentation du livre (titre, couverture, jaquette, etc.), voir Seuils, Paris, Seuil, 1987.

conséquence pour Adam et Eve une chute dans le temps, donc la fatalité de devoir mourir un jour), Marie se situe d'emblée dans l'éternité. Il y a, à cet effet, une scène remarquable dans Le gâteau des morts, où un homme sauve un bébé de la mort, suite à un tremblement de terre. L'ouvrier, parce qu'il arrache l'enfant à la terre-mère, l'arrache à la mort.

«L'homme-Vierge, à travers ce geste de bénédiction furtif, devenait l'Immaculée- Conception.
"Tu entends, Jim?"
Il entend. Il dit oui, oui. Il rit avec légèreté. Tout commence.» (GM, 225.
Nous soulignons.)

Le «Tout commence» vient une fois de plus réitérer le fait que le temps du récit se place toujours dans une éternité en acte. Le dogme de l'Assomption, qui est le corollaire de l'Immaculé Conception, nous présente une Vierge qui ne meurt pas, mais qui monte au ciel avec son corps. La narratrice de La voyageuse s'identifie aussi avec cette image:

Pour monter plus haut, très haut, le plus haut possible, il faudrait jeter du lest. Ou par exemple me mettre dans la peau de la Vierge Marie au moment de son Assomption (...). Si je m'identifie aujourd'hui à cette femme dont la chair est superbe et l'âme pudique, c'est pour me soumettre aux réalités de l'instant avec humour et tendresse, et surtout parce que je ne peux faire autrement.»
(V, 68)

Cette élévation, qui n'existe dans ce passage qu'à l'état de souhait, va se réaliser à la fin du roman. La narratrice laisse derrière elle son cadavre, et s'élève avec son autre corps, qui est un corps d'âme (l'âme est ici liée au nom, et on assiste, comme le dit Frans De Haes, à une «assomption dans son nom et dans son oeuvre»³²).

«Ça y est! Mes pieds d'âme ont décollé. La dépouille est furieuse au fond de son trou. Malgré ses efforts pour me garder en m'assimilant à la fonte de ses chairs, elle a raté son coup. Je suis secouée par un rire de triomphe. Je prends mon vol.» (V, 204)

L'ascension, d'un point de vue spatial, est de l'ordre de la verticalité, de l'érectibilité. Ces qualités sont aussi attribuées à la Vierge elle-même (et non seulement au fait qu'elle monte au ciel).

«Je continue à feuilleter le livre avant de retrouver l'image de la Vierge en érection, elle renverse également la tête en arrière pour mieux dévoiler le tronc pâle de son cou, pour jouir du retournement de ses yeux qu'argente le reflet des sombres nuages flottant alentour.» (GM, 195)

C'est ici justement que pourront se nouer tous les pôles de l'interprétation avancée au cours de ce chapitre. L'entreprise des narratrices (qui est rappelons-le, l'écriture) est souvent comparée à une verticale: cette

³² Frans De Haes, «A propos de La voyageuse», L'Infini, no 6, p.123.

position dans l'espace dénote la position debout du corps humain vivant, par opposition à la position couchée qui est celle du cadavre ou celle du corps dans le sommeil (opposé à la veille, et même à l'éveil)³³.

«Car le temps d'ici n'est pas calculable selon les normes admises. L'effort que je déploie pour me ramasser sur mes bords, c'est-à-dire tendre à la verticalité d'un survivant dédaigneux, cet effort se révèle d'une brutalité insigne.» (V, 144. Nous soulignons.)

La verticalité, associée à la Vierge (Assomption), à la vie (position debout) et à la veille (par opposition au sommeil), s'offre comme une spatialisation du temps de l'écriture. Elle réaffirme le statut de coupure que nous avons attribué à l'écriture: coupure d'avec le Temps, ou dans le Temps (trouée du hors-Temps), d'avec la successivité linéaire de la généalogie (c'est une coupure verticale dans l'horizontalité du Temps).

«Ainsi le présent que je me préparais à tester devenait-il l'abstraction par excellence, c'est-à-dire une espèce de couture extra-fine, la suture assemblant avec souplesse mon révolu et mon lendemain. A travers la foule je n'étais plus qu'une verticale à sèche élasticité contre laquelle incessamment se brisaient mille effets de mémoire et de projets.» (V, 65. Nous soulignons.)

³³ «Ainsi me paraît-il évident que l'humanité ne peut se révéler spirituellement honnête que dans l'éveil d'un sommeil commun planétaire.» (V, 60: Nous soulignons.)

Le présent de l'écriture, qui est «abstraction par excellence», est paradoxalement une «couture extra-fine» qui transforme la narratrice en «verticale à sèche élasticité». En fait, le paradoxe n'est qu'apparent: l'écriture, ou le texte (du latin «textus», ce qui signifie «tissé, tissu»³⁴) est un tissu discursif où les mots sont cousus ensemble, et la couture de mots qu'il instaure est une coupure verticale dans le temps linéaire. Dans une autre scène de La voyageuse, couture et écriture s'opposent, mais, à ce moment-là, «couture» est lié à l'activité de la mère, celle qui veut faire tenir le lien social, la famille et qui oblige à rester pris dans le tissu du Temps.

«Assise à la table de chêne lourd, j'écrivais à toute allure et ma folle concentration correspondait au désir de supprimer mentalement la présence de la petite mère cousant à mon côté. Dès que je levais la tête je la voyais là toute proche en train de m'épier avec gentillesse. On aurait dit qu'elle suçait à distance le jus secret de mon travail.» (V, 163)

Une autre spatialisation du temps de l'écriture tourne autour de l'image du trou:

«Et voici qu'à l'instant où l'on va m'extraire de mon douillet tunnel de fausse vie, j'éprouve un besoin brusqué d'action furieuse: blesser, déchirer, fendre, en un mot sortir par un trou quelconque... et d'abord inventer le trou de ma libération... Ne serait-ce pas là que se tiendrait caché le mystère

³⁴ Nouveau dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1971

même de l'écriture? Si oui, le fait d'écrire serait comparable alors à l'éclair d'une évasion avant que l'on soit repris par le flux génétique horizontal». (GM, 46)

L'image de la spirale ajoute une autre couleur au tableau. La spirale est une courbe plane qui décrit des révolutions autour d'un point fixe (ou pôle), en s'écartant de plus en plus. L'écriture chez Rolin gravite autour du même axe central, l'histoire familiale, et en répétant ce geste produit des significations nouvelles (les révolutions de la spirale sont des répétitions qui amènent toujours un déplacement, car l'écart entre l'axe et la courbe croît à mesure que la spirale avance³⁵). «Adapter à nos livres les leçons en spirale, porteuses, entraîneuses, qui finissent par nous déposer aux abords de la ville étrangère» (GM, 219).

³⁵ Le procédé est le même du point de vue du transfini: «L'engendrement des transfinis comporte le tracé puis la traversée d'une frontière, opération qui est infiniment répétée et chaque fois différente.» Daniel Sibony, Le nom et le corps, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, p.221.

Chapitre 3

TRANSGRESSION DU TEMPS DE L'ÉCRITURE

Section 1 : Répétition

Si l'écriture peut inventer «le mouvement perpétuel au sein d'une parfaite (...) immobilité» (V, 31), c'est parce qu'elle sait jouer de la répétition: en instaurant un présent en répétition (présent éternel), en excédant la répétition (reprise des mêmes thèmes), elle la déjoue, l'affolle, puisque ce n'est jamais tout à fait la même chose qui est répétée. Il y a répétition, mais avec décalage, comme dans la spirale.

«Rabattre le caquet bourdonnant du vieillard qui me conseille de renoncer à l'exploration du "fonds minable de l'enfance". Au contraire! Consolider mes fureurs de répétition cadencée.» (ICS, 85)

«Ils ont raison: j'adore maîtriser la matière, écrire la matière, l'éterniser alphabétiquement sous mes mains de sculpteur de livres. Les lettres vont se cogner et se reproduire mieux, moduler et colorer leurs formes, répétitives et pourtant jamais semblables. Et le temps se retourne en raz de marée pour m'aider à jouir de ma nouvelle puissance...» (V, 172. Nous soulignons.)

Au niveau formel, le jeu sur la répétition apparaît à travers le procédé d'anaphore, très courant dans les romans de l'écrivaine: répétition du même mot en tête de phrases, mais avec variation sur ce qui suit (le reste de l'énoncé):

«Entendre aussi le filet de communications des belles rides sillonnant le visage de ta grand-mère lorsqu'elle te tirait du lit le matin. Entendre la soyeuse nudité de sa peau qui savait nier la vieillesse et ses marques de décrépitude. Entendre l'intrépidité joyeuse et rouée avec laquelle elle programmait ses journées dans l'attente de l'homme qu'elle aime. Entendre le mot "chut" inventé tout exprès à son intention, partout répandu dans la maison et dehors, au soleil ou sous la pluie, rasant le sol, les prés, le tronc des arbres aux branchages interminablement affinés. Entendre chaque instant de jubilation lors des repas les plus simples qui transformaient en trésors le café, le pain, le beurre, les oeufs, le poulet, les légumes, les fruits, les fleurs.»
(ER,280. Nous soulignons.)

Le découpage des chapitres dans L'Infini chez soi et dans L'enfant-roi joue aussi sur la répétition au niveau du cycle³⁶: dans le premier, les chapitres sont divisés par saisons (hiver, printemps, été, automne), avec des sous-sections en heures/parties du corps (par exemple, «Sept heures, les yeux», «Huit heures, le nez», évoquant ainsi le

³⁶ Le découpage des deux autres romans (GM,V) n'est pas du même ordre: pas de titres qui évoquent le cycle, la successivité, mais seulement des titres-incipits mis en relief par les caractères majuscules.

développement du fœtus). Dans le second, les chapitres se partagent en heures, et la somme de ces heures équivaut à une journée entière. La subversion se fait ici à l'intérieur du découpage cyclique des textes (qui représente le Temps): les nombreux jeux temporels (avec le passé, le présent et l'avenir) détruisent, trouent ce découpage linéaire. De plus, ces deux romans se distinguent particulièrement des autres par le fait que l'événement central qui devait avoir lieu au moment même de conclure n'a justement pas lieu. Dans L'Infini chez soi, le récit devait logiquement se solder par la naissance de la narratrice; il y a bien un passage où cette naissance est relatée, mais il est tout de suite suivi d'un passage qui contredit cette scène: Esther Cladel et Jean Rolin se rencontrent mais ne tombent pas amoureux l'un de l'autre et ne deviendront pas les parents de la narratrice:

«Esther Cladel et Jean Rolin échangent avec une civilité riieuse une dernière poignée de main, une poignée de main solide, chaleureuse à la limite, puisque chargée à leur insu d'entériner la gloire de mon néant.» (ICS, 230)

Le suicide d'Ariel dans L'enfant-roi ne se réalisera pas non plus. Ces deux fins de roman marquées par un non-avènement de ce qui était projeté pendant la progression du récit brisent l'enchâssement linéaire du Temps sur le texte. Des renversements se sont opérés, qui bouleversent la logique de successivité inscrite dans les titres de

chapitres: Dominique non-née donne naissance à ses parents, et Ariel B., au lieu de se tuer, se reconnaît dans le miroir, se met à naître (n'être) à travers son reflet, ses différents doubles. Maintenant il reconnaît la positivité de son «non-être»: «Et saisis par l'évidence d'être qu'un unique, doux, difficile, glissant mais admirable néant.» (ER, 285)

Section 2 : Jeu sur les limites

L'écriture de type infinitiste que nous propose D. Rolin est une écriture des limites, «un mouvement irrépressible de dépassement et de négation»³⁷. Toute limite temporelle qu'elle instaure ne prend son fondement que dans l'acte complémentaire qui pourra la dépasser, la retourner, la nier. L'écriture est jeu sur les limites, sur la marge d'un non-lieu qui demande toujours à être signifié, jeu sur un bord d'où s'opèrent tous les retournements temporels, où la naissance peut être une mort, la mort une naissance, l'endroit devenant l'envers.

«(...) le bord! tout est là. Bord de l'amour, bord de la faim, de la soif, du sommeil, du chaud, du froid, de la peur, de la surprise, de la déception, du désir, de la rage, du mépris, bord de

³⁷ Philippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, «Tel Quel», p.230.

n'importe quoi. Ainsi puis-je approcher du bord de la plus belle fête.» (GM, 66)

Une écriture de la sorte fonctionne très souvent par paradoxes, par oppositions non-exclusives:

«Elle cherche à m'informer ainsi le plus gracieusement possible qu'être morte et aller sont deux termes parfaitement synonymes.» (V, 24)

«Je me souviens: quand Jim et moi écoutions le soir une sonate de Haydn, j'avais la prémonition de ce que je suis en train, maintenant, de "vivre-mourir".» (V, 61. Nous soulignons.)

L'écriture qui traite de la question de l'infini,

«c'est une saveur de langue, un éclair d'image, une caresse de soie, un frôlement musical, c'est-à-dire un lien direct et puissant avec le non-dit, le non-perçu, le non-pensé, l'impossible, l'insaisissable.» (V, 163)

Elle vient en fait perturber l'économie de pensée habituellement commandée par le couple d'opposés «possible/impossible»:

«En d'autres termes: un impossible est toujours plus loin, plus inaccessible, ou plus violemment proche, que ce qu'en imagine ou en décrète la croyance en la toute-puissance des représentations: leur immédiateté fascinante, dont se composent les semblants d'impossibilité où elles se trouvent indéfiniment bloquées, demande au contraire à être dissoute, ou selon ce terme curieux employé par notre auteur ("transiente"),

"transitée", trans-passée de bout en bout»³⁸.

Cette «traversée» est souvent imagée dans les romans à l'étude par le thème du voyage (voyages avec Jim qui sont toujours liés à l'écriture), notamment dans La voyageuse, où le passage de la narratrice à travers différentes frontières vie/mort, dans son après-vie, est comparé à maintes reprises à un voyage. Ainsi la mort n'est-elle pas définitive, une et indivisible, mais plurielle: l'impossible d'une deuxième mort est réalisé.

«On peut en conclure qu'une autre mort, plus éprouvante que la première, les a finalement terrassés» (V, 115). Cette façon de repousser les limites ou d'en créer de nouvelles, traduit un rapport d'insoumission à la Mort (donc à la fixation) indéfiniment répétée, d'insoumission au Temps.

«Je débaptise Temps pour le remettre à sa place de magister abstrait, c'est tout ce qu'il mérite. L'hiver 1911 plonge dans mon été 1978» (ICS, 132).

«Ecoutez-moi, vous tous irrésolus!
L'heure sonne de triompher du Temps,
ainsi nommé immoralement de l'autre
côté. A bas le Temps! Le Temps seul
crée la Mort pour en faire sa
nourriture...» (V, 63)

³⁸ J.L. Houdebine, «L'expérience de Cantor», p.106.

Section 3 : Négation de la négation

Le Temps, la Mort, sont des négations de la vie; l'écriture de l'infini, elle, est la négation de la négation que sont le Temps et la Mort:

«A mesure que j'avance j'ai l'impression d'entendre jaillir et se relayer un non gigantesque, un non chargé de reconduire incessamment l'implacable refus animant la planète en son entier. (...) Par miracle le non triomphe et m'entraîne avec une vigueur exaltante» (ER, 241-242)³⁹.

Un négatif multiplié par un autre négatif, en arithmétique, donne un positif; au niveau langagier, la négation d'une négation contient aussi un caractère de positivité et peut être prise comme une affirmation. L'affirmation du temps infini, subtile parce qu'elle se construit par son envers (double négation), prend la forme d'un "oui".

«(...) personne au monde n'est enclin par nature à crier mentalement oui. Dans son essence originelle la vie elle-même est un non, qu'il soit dur ou tendre, brutal ou nuancé. Elle dit non à l'amour, non à la perpétuation de l'espèce en dépit des apparences, non au mouvement rotatif de la Terre et des étoiles, non aux marées. Non, en somme

³⁹ Les mots en caractères gras sont en italiques dans le texte, nous soulignons.

à la colossale et mince aventure d'ici-bas. Le non est le propre de l'homme dont l'ennemi fondamental est le oui. Très difficile de penser d'abord, prononcer ensuite un oui. La bouche est mieux adaptée à la négation, son muscle serré-pointu s'en contente. Alors que le oui est une espèce de coup caressant réservé au ciel, au vent, aux arbres, en somme à Dieu.» (ER, 242)

Philippe Sollers, s'expliquant sur son roman Paradis⁴⁰, traite également de la question de l'infini comme d'une affirmation que l'homme (le fini) a de la difficulté à prendre en charge.

«L'infini, dit Hegel, c'est l'affirmation elle-même. Pourquoi? Parce que, ça saute aux yeux, c'est la négation de la négation. (...) Voilà ce qui se lit à la porte du Paradis: Vous qui entrez, laissez toute espérance, toute détermination est une négation, tout fini n'existe que de nier, plus ou moins passionnément, sa Cause. (...) C'est ce que nous avons à lui dire, à lui hurler que non, nous n'accepterons pas que lui, l'infini, nie la négation que nous sommes.»⁴¹

"Serrer l'infini" (ICS, 228), tel est le voyage auquel nous aura convié Dominique Rolin, à travers une écriture qui est autant un "art de mourir" qu'un "art de naître".

⁴⁰ Philippe Sollers, Paradis, Paris, Seuil, "Tel Quel", 254p.

⁴¹ Id., "L'analyse infinie" in L'infini, no 2, printemps 1983, p 18.

L'exclusion⁴², la coupure qu'elle fonde pour pouvoir parler l'infini, est une mort «qui engendre le mouvement absolu» (GM, 80), une mort qui est la vie même parce qu'elle permet de nommer cette vie.

«La castration c'est ce qui fait fonctionner la mort dans un ensemble-sujet, car c'est ici et maintenant qu'il faut mourir à soi comme entier, insécable; non seulement pour que la mort comme fin de la vie entre dans l'ordre humain et se laisse envelopper et traverser par le discours d'une société donnée avec ses contractions fondamentales, mais parce que faire fonctionner la mort, mourir et re-émerger, c'est la vie même, c'est ce qui permet de vivre en tant que sujet divisé. Et connaître ces choses-là d'instinct, c'est être proche de son instinct de mort.»⁴³

L'écriture de Rolin est un jeu avec la mort, une façon de faire travailler la mort, la limite, pour qu'elle devienne oeuvre (création de nouvelles limites qui en appelleront d'autres).

«La mort serait-elle en fin de compte une promenade poétique? une effusion?» (GM, 40)

«Une mort ça se prépare comme on s'adonne à la création d'un poème, d'un tableau, d'une symphonie, d'un pont, d'une statue.» (GM, 89-90)

⁴² Cette exclusion dont nous avons déjà parlé, Sibony la nomme aussi "effet de castration". Voir Daniel Sibony, Le nom et le corps, p 221.

⁴³ Id., ibid., p 241. Nous soulignons.

Sa poétique d'un mourir-naître constamment déplacé sous-tend toujours cet impératif: continuer, poursuivre, «aller», répéter autrement et infiniment pour accéder au temps infini.⁴⁴ C'est aussi l'injonction prononcée par «Jim-langage»⁴⁵ à la narratrice de La Voyageuse: «Vas-y, vas-y donc!» (V, 183)

⁴⁴ Comme le souligne Sibony, c'est le même phénomène pour Cantor: «Ainsi le "il y a de l'infini" est équivalent à "il y a de la limite"; j'ajouterai: de la limite à franchir. Et ce qui est émouvant pour moi dans le chemin tragique de Cantor, c'est qu'on a le sentiment de quelqu'un qui est tenu, possédé par une parole, celle d'énumérer, et qui rendant actuel l'infini, la limite, est tenu de poursuivre. "Continue" ou "répète" (sous-entendu "répète autrement et infiniment"), tels devaient être les mots d'ordre de sa poétique inflexible, réelle (...).» Ibid., p 218.

⁴⁵ Frans De Haes, "A propos de La Voyageuse" in L'infini, no 6, printemps 1984, p 125.

Chapitre 4

CORPS

«Toute extension un peu
métonymique du corps est
tabou.»

Roland Barthes

Le traitement du corps dans les romans de Dominique Rolin est assez singulier, voire original. Il remet en cause la vision traditionnelle que l'on a d'un corps fini, divisé en parties finies qui ont chacune des propriétés bien distinctes (qui ne se mélangent pas). La vision infinitiste du corps chez Rolin est tout autre: les sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher), les différentes parties du corps (yeux, nez, bras, tête, etc.) s'investissent, leurs propriétés se dynamisent l'une à travers l'autre. Au lieu d'accentuer les ruptures du corps, Rolin va au contraire créer une dynamique qui va faire travailler ses ruptures, c'est-à-dire d'une certaine façon les éliminer.

«C'est du reste pourquoi la structuration dynamique de l'image du corps ne peut consister à recoller les morceaux, comme ça; plutôt, pourrait-on

dire, à casser des morcellements, à les faire travailler.»¹

Ainsi les yeux peuvent-ils être en même temps des oreilles, tout comme ces dernières peuvent avoir la propriété généralement réservée aux yeux.

«Mes yeux restés ouverts sont des oreilles voraces. (...) Mes oreilles regardent avec une violence inouïe.»
(ICS,19)

Ce genre de combinaison est infini, et on en trouve dans tous les romans de Kolin. Dans L'enfant-roi, l'ouïe devient aussi la vue: «Et le seul fait d'entendre me permet de voir comme si j'étais» (ER,41). Et inversement:

«On dirait qu'elle procède à l'échange de ses organes de vue et d'ouïe, ce qui donne à penser qu'elle enregistre les sons uniquement à travers ses yeux qu'agrandit l'attention.»
(ER,191)

De même l'ouïe et l'odorat deviennent-ils des sens complémentaires:

«Les sons et les odeurs se sont rejoints. Ils forment désormais un couple complémentaire. A l'entrée du triste palais cérébral, ils s'appuient l'un à l'autre, aussi vigilants que des sentineilles. Les odeurs sont chargées d'écouter. Les sons flairent. Les odeurs sont des ventouses arrachant aux sons tout un registre de vibrations nécessaires. Les sons s'emploient à

¹ Daniel Sibony, op. cit., p 235.

voler aux odeurs de subtiles émanations. Pénétrés par leurs responsabilités neuves, ils sont fiers, ils s'étreignent, ils règnent en souverains absolus, commandant l'avant et l'après.» (GM,44-45)

Le corps est infini, non pas parce qu'il a une infinité de parties, mais parce que les rapports, les investissements entre ses parties, eux, sont infinis. Les yeux peuvent être des doigts, le cul une bouche, l'oreille un oeil, un nez et une bouche à la fois.

«Je touche avec précaution le corps de bois gris resté si pur, presque enfantin. Je le touche uniquement au moyen de mes yeux métamorphosés en doigts inquisiteurs et légers (...).» (ICS,198)

«Le pli fessier presque étouffé par le linge prend soudain une signification tout à fait évidente. J'ose prétendre qu'il s'exprime aussi nettement qu'une bouche, timide, protestant et raffiné entre ses deux rondeurs jouflues.» (GM,35)

«J'avais peur de l'écume, peur du lait, peur de l'aube, peur anticipé du sperme, peur que mon cou soit à son tour convexe et gonflé de stridences, un cou d'érection femelle (...).» (GM,194)

Les pénétrations réciproques entre les sens et les diverses parties du corps donnent au corps, comme tout, un statut nouveau: le fini présuppose l'infini, les ruptures se déplacent, les morcellements travaillent pour créer un corps physique troué de l'intérieur par l'infini. Là

encore, le couple possible/impossible est reconduit, puisque l'impossible se réalise: une partie du corps peut à elle seule condenser plusieurs propriétés qui ne lui sont généralement pas attribuées.

«Une chose est certaine, je le découvre: les mourants ont le privilège d'écouter-humer-toucher-goûter-voir d'un seul coup, dans le caveau du plus mystérieux des sens: la vue. Voir-écouter, voir-humer, voir-toucher, voir-goûter, voir-voir travaillent ensemble à travers la double poche mûrie sous le front. Elle se concentre, la double poche à membrane opalescente. Elle commence à percevoir un glissement feutré.» (GM,151)

Les parties du corps, les sens sont aussi en eux-mêmes infinis, c'est-à-dire infinis sans nécessairement cumuler des propriétés qui leur sont habituellement étrangères. Comme le souligne Sibony, le corps est «un déploiement de surfaces, de bords, ayant chacun son chiffre infini»². Le nez, par exemple, à travers sa propriété qu'est l'odorat, peut ouvrir sur une infinité d'expériences, sur le monde entier, voire même sur l'au-delà.

«On pourrait écrire un roman-fleuve uniquement sur les odeurs: leurs dialectes, leurs coutumes, leurs génocides: on ne parvient jamais à tuer une odeur, elle est tissée au temps, elle rejoint l'immortalité, la vraie, la seule qui remette à son niveau de

² op. cit., p 217.

bassesse le misérable oeuf humain.»
(ICS,158. Nous soulignons.)³

«Odeurs: elles n'ont pas besoin d'identité. Odeurs: elles flottent, elles dérivent, elles tournoient, elles sont uniquement là pour annoncer les divins chantiers de l'âme. L'âme, oui, encore elle, mes vieux! Odeurs: leur évaporation prouve qu'un certain au-delà veut s'emparer de nos sensualités les plus fines. Odeurs: si l'on avait le droit d'en rester là dans l'univers des sensations, quelle merveille ce serait! On se bornerait à les tirer à soi comme un linceul de rêve. Elles nous permettraient de filer à l'anglaise impondérablement, d'abandonner sans mélancolie l'habit dégoûtant d'un corps usé. Si j'avais le pouvoir absolu de me fier aux cavernes d'ali-baba de mes narines, j'atteindraï enfin la pureté. Plaisamment aérienne, je m'ouvrirais-avec naturel et compétence- à tous les commencements.» (V,44. Nous soulignons.)

«Odeur liée au pouvoir de mon nez, organe de synthèse. Flanquer mon corps au rebut excepté le nez, celui-ci assurant la mécanique de l'univers.»
(V,163)

Dominique Rolin rend bien la complexité des sensations qui traversent le corps: une larme peut à la fois contenir le désespoir et le bonheur absolu, elle peut réunir des contraires ou même des éléments hétérogènes. Cette

³ Il est intéressant de remarquer dans cette citation que l'odeur (liée au corps) soit associée au roman et à l'immortalité, ce qui pourrait suggérer que le roman comme corps écrit aurait cette capacité de triompher de la mort.

complexité donne aussi un caractère infini à la sensation, elle la rend difficile à cerner dans sa totalité.

«Mystère incongru des larmes, n'est-ce pas, à la seconde aiguë de leur explosion, là, à l'angle de l'oeil où ça fait mal. Léger point d'ancrage, mais ébranlement total où la chair soudain se colle aux nerfs, où la mémoire prend feu, où s'ouvre la volupté du néant, où le désespoir absolu et le bonheur absolu coïncident, où sombre la peur, où l'envers vaut l'endroit, où le corps le plus lourd s'envole, où l'homme enfin pressent dans un éclair qu'il a trahi le divin silence de ses origines...» (V,45)

Une autre façon de voir le corps comme infini chez Rolin, consiste à voir à travers ce dernier autre chose que ce qu'il est; autrement dit, le corps est infini dans ce qu'il suggère, dans les rapprochements qu'il permet de faire avec d'autres objets du réel. Si le corps, dans ses parties, peut s'inter-investir, il peut aussi investir la réalité. Dans Le gâteau des morts, le corps de l'Odalisque d'Ingres se multiplie à travers les images qu'il suggère:

«Le moment est venu de m'intéresser de très près à sa mollesse farineuse, sa chevelure calamistrée sous le turban de cachemire, son cul qui prend, au premier plan de l'image, l'enflure de la troisième dimension. Elle donne à réfléchir sur la jeunesse d'une larve, d'une langoustine épluchée, d'un litchi géant, d'un poisson, d'un fœtus frais pondu, d'une poire en conserve, d'une banane, en bref la femme que j'aurais aimé être.» (GM,35)

On observe, dans les romans à l'étude, une logique bien particulière quant au rapport du tout avec la partie: une partie du corps peut fonctionner comme le corps entier, devenir le corps entier, de même que ce corps peut fonctionner comme une de ses parties. Ce phénomène, comme l'explique Sibony, est particulier aux ensembles infinis (par opposition aux ensembles finis):

«Qu'un ensemble infini se caractérise par le fait qu'il est équivalent à l'une de ses parties strictes n'a rien d'étonnant (...). Mais la conséquence est de taille, car si le tout peut fonctionner comme une de ses parties strictes, c'est qu'il y a des parties strictes qui fonctionnent comme le tout.»⁴

Là encore, on peut observer que le corps fonctionne chez Rolin comme un infini, puisqu'il y a un rapport d'équipotentialité entre la partie et le tout. Ainsi le corps, dans son ensemble, peut fonctionner comme une de ses parties, les dents.

«Dents? Ils ont dit dents? Il est vrai que j'ai su les garder solides jusqu'au bout. Mon corps entier était dentu, cerveau compris, et je reste apte aux morsures les meilleures.»
(V,171)

⁴ op. cit., p 221.

De même, l'oreille peut-elle fonctionner comme tout le corps :

« Brusquement elle m'amène à penser que tout le visage humain pourrait être résumé par l'oreille. Une multitude d'oreilles peupleraient l'univers depuis les origines, cela simplifierait étonnamment les rapports. Il y aurait des rencontres d'oreilles en coups de foudre. Des liaisons d'oreilles. Des ruptures. Des mariages, secrets ou publics. Des flirts (...) L'oreille serait l'amiral du corps, modeste vaisseau porté par le temps. Les autres sens dont nous a doués la nature sauraient unir leurs facultés pour se fondre en elle. » (ER, 229. Nous soulignons.)

Le corps peut également se rassembler dans les yeux ou dans le nez, comme c'est le cas ici :

« Quand mes narines s'ouvrent pour mieux l'aspirer, en trois secondes, c'est la fin de l'angoisse à l'égard du passé, du devenir, de la peur, de la solitude, de la mort. Je suis alors entièrement rassemblée - condensée au fond de mon propre nez qui devient mon refuge et mon palais personnels. » (ICS, 211)

On le voit, c'est encore un jeu sur les limites qui s'opère ici, la partie devenant le tout, et inversement. Ce jeu sur les limites ne consiste pas tant à nier le corps que l'approche finitiste qu'on peut en avoir. Déjà, nous l'avons vu, le corps peut être infini dans ce qu'il suggère, ou par la multiplicité de courbes que peut offrir la sensation. Cela n'est certes pas nouveau; c'est plutôt

dans le rapport entre le tout et la partie que D. Rolin innove. Il faut signaler aussi que les descriptions du corps se font généralement à propos des organes qui concernent les sens³: l'oeil (pupille), l'oreille, le nez (narine), la bouche et la peau (couverte de pores) ont ceci de commun qu'ils sont ou ont des trous. A cet égard, il est intéressant de remarquer que le corps de la mère (Esther), dans L'Infini chez soi, soit décrit comme sans trou, sans marque: «Esther est petite, potelée, avec une peau tellement lisse qu'on la croirait privée de couture, trou, pli, défaut poilu.» (ICS,10) Quand on sait également qu'Esther est sourde, on comprend mieux l'implication du manque de trou qui lui est attribué: une impossibilité à se laisser pénétrer par quoi que se soit (parole, différence de l'Autre, etc.). Cette impossibilité explique aussi pourquoi la narratrice ne naît pas à la fin du roman. L'entreprise de la narratrice est tout à fait à l'opposé: se laisser pénétrer par une infinité d'expériences, et pénétrer également toute une multitude d'éléments du réel. L'acte d'écriture lui-même prend la forme d'une pénétration: «J'ai le droit de choisir ma technique. Technique de quoi? Foutre.» (GM,120)

³ D'autres parties du corps sont aussi décrites dans les romans; mais il y a un mouvement accentué de la description vers les organes qui concernent les sens.

Le fait que les organes des sens soient privilégiés n'est pas innocent: le (ou les) trou(s) qui les caractérise(nt) est (sont) ouverture sur le dehors, il(s) permet(tent) d'absorber le monde dans ses manifestations infinies. «Me voici comblé pour un moment encore: je le tiens tout entier, l'espace, dans le cadre de mon oeil.» (ER,125) D'un trou, on peut généralement entrer ou sortir: le corps permet certaines entrées par le biais des sensations, mais il provoque également des sorties (expiration de l'air par les poumons, sécrétions diverses, évacuation des déchets). Les organes des sens sont aussi des sorties du corps, en cela qu'ils donnent au corps la possibilité d'être un organisme ouvert sur l'environnement qui l'entoure: regarder un paysage, écouter une musique permet d'être ce paysage, cette musique, et donc de sortir de soi-même.

La figure du trou est très importante chez Rolin parce qu'elle instaure un pôle dynamique dans le corps par le couplage entrer/sortir. On avait déjà vu ce couplage à l'oeuvre dans le chapitre sur le temps: le trouage effectué par l'écriture permettait de sortir du Temps-majuscule pour entrer dans le temps infini. De même les trous du corps donnent la possibilité de sortir du corps pour entrer dans l'infini du monde sensible.

L'écriture est aussi comparée à ce qui sort du corps, soit les excréments ou les sécrétions. Elle est un flux (de mots), un «faire» qui sort du corps:

«Je me tords de rire, mes entrailles se vident, l'odeur monte. Disons-le: l'impudeur de ma viande est un phénomène tout nouveau qui mérite une analyse: cela va droit dans le fil du travail. Cela parie pour l'exploration, l'aventure, l'audace, le risque, la transgression, le merveilleux danger, la catastrophe. (...) J'ai fait.» (GM,189. Nous soulignons.)

«Ma parole, les gens ignorent le contenu sacré de la moindre goutte de sueur, c'est-à-dire non pas tellement les mots en eux-mêmes que les entre-mots, les sur-mots, les sous-mots, les a-mots, les anti-mots, tous accompagnés par la dysenterie étoilée de leur ponctuation. Il faudrait leur apprendre.» (GM,109. Nous soulignons.)

Si le travail (écriture) de la narratrice-écrivaine est comparé à une sortie du corps, ce n'est certes pas pour rien: la sortie se fait le signe d'une transgression des limites et réaffirme ainsi la problématique infinitiste élaborée jusqu'ici. On peut voir dans La voyageuse un exemple de cette transgression: la narratrice-écrivaine a quitté son corps mortel, mais ses sens, son corps, sont toujours en éveil. «Ce geste de furtive mise en ordre ne sert à rien: je continue à voir le plafond à travers mes yeux fermés.» (V,9) «Bien que mon coeur ne batte plus, il est frappé d'indignation.» (V,84)

Ainsi l'idée du corps persiste, même dans l'après-vie. En ce sens, la limite est encore repoussée, le corps, avec ses propriétés, continue à agir, même si maintenant il est nommé «corps d'âme». Un autre phénomène du genre a cours dans Le Gâteau des morts: les sens, sans faire appel à leurs propriétés, peuvent toutefois recueillir les mêmes effets: «Mais l'oeil peut se passer de regarder pour y voir très clair.» (GM,124) «Je n'ai nul besoin de mon ouïe pour les entendre» (GM,185).

Ici, une référence à Aristote s'impose. En effet, pour lui «l'âme est nécessairement substance, en ce sens qu'elle est la forme d'un corps naturel ayant la vie en puissance», «elle est substance au sens de forme, c'est-à-dire la quiddité d'un corps d'une qualité déterminée». «Si l'oeil, en effet, était un animal, la vue serait son âme.»⁶ Rolin effectue un dépassement du corps à partir de la conception aristotélicienne de l'âme. Son corps est un «corps d'âme», c'est-à-dire qu'elle garde les propriétés de son corps malgré la mort (et donc le non-fonctionnement) de ses organes. Elle déjoue la mort sans devenir pour autant un pur esprit ou un fantôme; le matérialisme d'Aristote lui

⁶ Aristote, De l'âme, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1985, p.65, 69, 70.

convient mieux (bien que subverti, car elle est aussi morte, alors que pour Aristote, âme=vie).

Le rapprochement ne s'arrête pas là:

«Il faut ainsi étendre ce qui est vrai des parties, à l'ensemble du corps vivant. En effet, ce que la partie de l'âme est à la partie du corps, la sensibilité tout entière l'est à l'ensemble du corps sentant, en tant que tel.»⁷

Nous avons vu que Rolin condense tout le corps dans un organe, jouant ainsi avec le rapport entrevu par Aristote. Son corps peut être (dans) un organe, toute sa sensation dans un sens, son âme dans une propriété qui survit. La métonymie, chez elle, se déplace en permanence, permutant les fonctions et évitant de figer le sens.

On pourrait résumer toutes ces poussées d'infini dans l'image du corps par l'expression «sur-vivre»⁸, qui signifie bien la persistance d'un désir de l'infini chez la narratrice-écrivaine de La voyageuse:

⁷ Id., ibid. Pour faciliter l'intelligence de ce passage, nous reproduisons la note de Tricot: «Ce que la vue, fonction particulière de la sensation en général, est à l'oeil, organe particulier de l'ensemble du corps, la sensation, prise comme la somme des fonctions particulières, l'est au corps sentant tout entier, en tant que sentant.»

⁸ Le préfixe «sur», dans l'expression «sur-vivre» amène plusieurs sens: en haut, au-delà, en dehors, ainsi que l'idée de concentration, d'intensité qui fait écho à une surdétermination du corps infini.

«Seul un écrivain est capable de mesurer l'intimité du corps d'un manuscrit. D'abord il s'ouvre et platement s'étale. Mais bientôt il se creuse en réclamant d'être aimé. Il l'est à condition d'y plonger. Les mille blessures portées pendant les heures de travail forment alors un entrelacs de caresses humbles, bonnes, stimulantes, porteuses. Ebloui par les vibrations d'une telle structure, l'écrivain s'abandonne pendant trois minutes. Il n'a plus peur. Il se croit sauvé. Il frissonne du plaisir de la certitude en vérifiant l'agilité de ses muscles de création, de ses nerfs de création. Il est le roi. Il continue à balbutier avec la maniaquerie d'un demeuré congénital: survivre!» (V,78)

C'est donc en dernier lieu le corps⁹ même de l'écrit qui va être touché, de l'intérieur, par le désir d'infini de la narratrice: que l'écrit soit posthume déjà avant la mort de son auteur, qu'il se situe d'emblée dans un avenir au présent, voilà l'ultime subversion. «Mes meilleurs livres ne seraient-ils pas écrits ainsi, mus par une présence posthume demeurée arbitraire?» (GM,223).

⁹ La métaphore du corps apparaît souvent au sujet de l'écriture: «Et la même force me précipite aujourd'hui vers un certain passage de mon récit: il me faut lui donner un corps au sens concret du terme.» (ICS,195)

Chapitre 5

ETRE

«(...) et ainsi l'aventure du fini et de l'infini est celle de l'exil de chacun en soi-même à la faveur de la négation non finie par le flux de la négation elle-même infinie (...)»

Philippe Sollers

L'être comme substantif a le sens suivant: le fait d'être, l'existence. L'être comme verbe est, au sens absolu, un verbe prédicatif (le fait de poser une chose ou certaines déterminations en elles-mêmes); c'est un terme simple, impossible à définir. On peut distinguer différents ordres d'idées relativement auxquels on dit qu'une chose est: au sens substantiel, «Je pense, donc je suis», au sens phénoménal, une chose est quand elle est actuellement présentée dans l'expérience¹. Nous entendrons donc par être le fait d'être, d'exister. L'être pourra prendre souvent une coloration psychologique avec les termes de «je» et de «moi» utilisés par Dominique Rolin. Toutefois, il convient de signaler que ces termes

¹ Voir: André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, p 307.

apparaissent en italiques dans les romans, ce qui souligne le caractère énigmatique, flottant que veut leur donner la romancière.

L'être chez D. Rolin est problématique parce qu'il se situe dans le Temps, ce qui lui donne un caractère fini, provisoire, éphémère:

«C'est trop dur d'appartenir à la fois au tout début de ce qu'il est convenu de nommer moi et, déjà, presque la fin du moi en question. Entre les deux extrémités vibre un néant fiévreux auquel on tente en vain d'apporter un sens. On freine dans le désespoir. On croit que le mot frein peut remplacer racine ou sol et laisser ainsi une trace. Mais non: glissement cadencé, survol effacé, rien de plus.»
(ICS,199)²

La sortie du Temps, que nous avons déjà traitée dans le premier chapitre, va poser l'exigence d'une nouvelle expérience pour entrer dans le temps infini: celle du non-être. Chacun des romans pose à sa façon ce type d'expérience. Dans L'Infini chez soi, la narratrice non-née s'invente à travers l'expérience de sa non-existence; dans Le Gâteau des morts, l'expérience de son agonie va la placer résolument dans l'éternité; dans La voyageuse, l'expérience de son après-vie, de sa non-existence va également lui permettre de s'inventer dans un temps infini;

² Les mots en caractères gras sont en italiques dans le texte.

le narrateur de L'enfant-roi va lui aussi traverser la virtualité de sa non-existence, par son projet de suicide (non avenu). Le suicide fantasmé par la narratrice dans Le Gâteau des morts s'offre aussi comme «la fiction la plus rentable» (GM,137).

Ce qu'il faut remarquer, c'est que l'accès à un temps infini passe par l'une ou l'autre de ces deux expériences, soit le vécu d'une non-existence, soit la traversée de la mort (se mesurer à sa propre mort). Dans les deux cas, il s'agit, pour les personnages en cause, de vivre à fond la réalité suivante: leur être comme néant, participant de l'infini. Philippe Sollers, dans Paradis II, résume bien les rapports qu'entretiennent mort, être, néant et infini:

«la mort est une catégorie de l'être et pas du néant et comme l'être lui-même n'est qu'une dimension fugitive de l'infini qui s'identifie à chaque instant au néant il faut dire que c'est le néant qui jouit dans tout être alors que la mort est ce qui arrive naturellement à l'être en dehors de son point de jouissance infini»³

Il précise également: «ne mélangez donc pas l'être un fini avec l'être infini lequel n'est qu'une modalité du non-être se colorant parfois de fini»⁴. Si donc «la mort

³ Philippe Sollers, Paradis II, Paris, Gallimard, 1986, p.112.

⁴ Ibid., p.43

est une catégorie de l'être et pas du néant», «éviter d'être» (ICS,7) va permettre à la narratrice de L'Infini chez soi de ne jamais mourir, et d'accéder à la jouissance de son infini.

«Je commence à voir se dessiner cependant la courbe laiteuse de mon infini. Quel cirque! Je vole, je frissonne d'un plaisir inouï, je franchis la frontière de mon pays natal, je veux, je possède, je perçois l'invisible, je me couche sur le néant, je colle à lui pour l'obliger à vivre.» (ICS,181)

C'est par la négation de la négation qu'est la vie/mort que pourra s'entériner, pour la narratrice, la gloire de son néant:

«Je ne veux pas naître. Je ne veux pas être. (...) Je repousse le temps. Je nie la mort puisque je renvoie la vie à ses origines absurdes, insensées, insignifiantes, détestables.» (ICS,228)

Ainsi, dans Le Gâteau des morts comme dans La voyageuse, on en arrive au constat suivant: «Je ne suis jamais née» (GM,46):

«Elles m'expliquent, elles m'expliquent au fond qu'il n'y aura jamais ni commencement ni fin dans mon passé, qu'il n'y aura ni commencement ni fin dans mon avenir.
Donc je ne suis pas née.
Donc je ne suis pas morte.» (V,191-2)

Pour accéder à l'infini par le biais du non-être, il faut «finir par préférer le temps à soi-même par désirer le temps pour lui-même par le vouloir d'un coup dans une grande respiration hors du tout»⁵. Ce genre de sacrifice, volontaire, positif, cette absence de soi est aussi présente dans les romans de D. Rolin: «Absence de moi, désir majeur, seul désir qui vaille la peine d'être ausculté, reconnu» (GM,79).

Pour véritablement vivre cette expérience jusqu'au bout, il faut que le sujet en question puisse se percevoir comme déchet, comme pourriture, comme corps qui ne persistera pas dans le Temps:

«Pourquoi? Parce qu'il est obligé à ce moment-là d'avoir, s'il osait, la perception de soi-même comme merde. (...) Ce qu'il vient dire, l'infini, c'est qu'on est dans le moment même où quelque chose chofit, tombe. Où la chose même, puante, tombe.»⁶

Le fait d'exister se situe donc dans une totale discontinuité, puisque le corps se dégrade constamment (déchéance), et qu'à chaque instant le sujet meurt un peu plus à lui-même:

⁵ Philippe Sollers, «Le temps pour comprendre», L'Infini, p.63

⁶ Philippe Sollers, «L'analyse infinie», L'Infini, no 2, printemps 1983, p.20-21. Les mots en caractères gras sont en italiques dans le texte.

«Cet homme intelligent est probablement un idiot. Il n'a pas compris, il est incapable de comprendre au cours de ses manipulations brutales que mon corps ne cesse jamais un seul instant d'avorter de lui-même, et cela depuis qu'il est prétendument né. Il ignore tout, c'est visible, du processus passionnant de la corruption à chimie somptueuse.»
(GM,47)

Cette nécessité, pour le sujet de l'écriture, de se situer exactement dans la ligne de tension entre la vie et la mort (l'être qui vit étant toujours pourchassé, contaminé par le processus de détérioration, de la déchéance) est bien rendue dans Le Gâteau des morts:

«La perception ininterrompue d'une telle musique de vieillissement avec ses soupirs, ses bémols, ses dièses en écho tremblés: c'est à travers ça qu'est née ma vocation d'écrivain, à travers ça qui ne cessait de transposer ouvertement la progressive lenteur du sang, l'enflure des veines, la raideur nouée des jointures, la fatigue de la peau, la pesée croissante des organes, la dureté des os sous la chair amincie, à travers ça que j'ai traqué ma famille, mis au monde un enfant et des livres, à travers ça encore et toujours que j'ai su rassembler dans mon point d'écriture, par milliards, les instantanés du trajet.» (Gm,36. Nous soulignons.)

C'est à travers cette conscientisation extrême de son propre corps comme déchet que le sujet de l'écriture pourra se placer au coeur du temps même, dans sa trouée qu'est le hors-temps. Un renversement va s'opérer: l'être, dont la

mort était une catégorie, va devenir une dimension de l'infini. Ce ne sera plus un être-pour-la-mort, mais un être-dans-l'infini.

«Cette offrande de soi-même au temps implique-t-elle un pari sur la mort? Suppose-t-elle que la mort soit le maître absolu auquel on se rend? Ou bien: est-il possible de discerner en quoi la mort est elle-même l'éternelle illusion de l'être que l'on a l'habitude de penser dans une relation au néant, alors qu'il n'est peut-être, l'être, qu'une dimension de l'infini auquel nous n'oserions accéder?»⁷

C'est donc en passant par le non-être que le sujet de l'écriture pourra véritablement être, c'est-à-dire «être là sans être là» (V,63). «Recomposer un tout grâce au morcellement du rien. Etre de ne plus être. Triompher d'être vaincu. Mériter au bout du compte l'étonnante apostrophe: "Tu peux marcher hardiment, ô mon âme"⁸».

L'écriture est souvent comparée au crime, au fait de mourir à soi-même, et cette mort est une véritable renaissance, l'amour de soi qui dit oui au temps infini.

«Car je travaille! Car je vais m'aimer! Enfin je m'aime! (...) Je détourne la tête pour dissimuler un instant encore, un tout petit instant,

⁷ Philippe Sollers, «Le Temps pour comprendre», déjà cité, p.64

⁸ Cette apostrophe dont parle la narratrice, c'est aussi l'exergue du roman, tirée de l'Ancien Testament (Juges,V,21).

le formidable dispositif d'une opération que je veux authentiquement criminelle.» (GM,64)

L'amour de soi peut paraître paradoxal dans le cadre d'une vision du corps comme déchet, mais il faut remarquer ici que c'est le corps physique qui se dégrade, et qui meurt. La scène de la fin dans La voyageuse pose un combat entre deux corps: le cadavre et le corps d'âme. C'est le corps d'âme qui va finalement triompher: le corps d'âme en tant qu'il est forme du corps et forme du désir d'écrire qui habite ce corps. Le corps d'âme c'est aussi le texte en tant qu'il se rapproche du corps érotique tel que le conçoit Barthes. Selon lui, nous avons plusieurs corps, dont un érotique, qui n'est pas le même que le corps physiologique, et avec lequel le texte a des affinités: «Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique.»⁹

Etre par le non-être va se traduire, au niveau de l'écriture, par le fait suivant: la narratrice va être traversée par l'écriture, elle ne sera plus qu'un entonnoir à travers lequel le temps infini va se déployer.

«Depuis l'année où l'hygiène d'écrire s'est imposée à moi, j'ai tenu le second rôle, rien de plus. Avec une application d'écolière j'ai suivi le

⁹ Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, «Points», 1982, p.30.

mouvement de l'inspiration à l'étouffée, en ombre servile, joyeuse, heureuse d'occuper un poste de sentinelle en retrait. Je me savais, mystérieusement, dans la réalité.» (GM,95. Nous soulignons.)

Ainsi la seule vraie réalité est celle de l'écriture: c'est elle qui permet d'accéder à l'être qui n'est qu'une des modalités de l'infini: «Ecrire! Ce qui n'est pas écrit n'a pas été vécu.» (GM,115. Nous soulignons.) L'être ne participe de l'infini, du «sens vivant»¹⁰ que dans et par l'écriture: «En dehors de mon écriture je n'existe pas plus qu'un souffle de vent, un cri d'oiseau, un parfum de feuille, un rayon de soleil ou de lune.» (V,202) La problématique de l'être peut donc se traduire comme suit: j'écris donc je suis.

¹⁰ Expression employée par Hölderlin pour qualifier l'infini. Voir Jean-Louis Houdebine, «L'expérience de Cantor» in L'Infini, no 4, automne 1983, p.108. Cette expression se rapproche du concept de «plénitude vivante» qu'utilisait saint Augustin (Voir notre premier chapitre sur le temps).

CONCLUSION

L'écriture de Dominique Rolin, en niant la négation que nous sommes tous, nous, êtres mortels, affirmer la nécessité de poser l'infini au coeur même du langage. L'utilisation constante de la contradiction et du paradoxe, dans ses romans, empêche le sens de se fixer, de se figer en savoir, et permet au contraire de le laisser circuler, tel un représentant du désir. On pourrait même parler d'éthique de l'infini au sujet de son écriture; une éthique personnelle qui aurait pour but de mettre en forme l'infinie tension du désir des mots, du désir d'écrire. Emmanuel Lévinas ouvre sur cette question de la relation à l'infini qui est désir:

«Je pense, quant à moi, que la relation à l'Infini n'est pas un savoir, mais un désir. J'ai essayé de décrire la différence du Désir et du besoin par le fait que le Désir ne peut être satisfait; que le Désir, en quelque manière, se nourrit de ses propres faims et s'augmente de sa satisfaction; que le Désir est comme une pensée qui pense plus qu'elle ne pense, ou plus que ce qu'elle pense. Structure paradoxale sans doute, mais qui ne l'est pas plus que cette présence de l'Infini dans un acte fini.»¹

La pensée de l'infini chez Dominique Rolin est liée au désir en tant qu'il excède l'être humain; de même elle est liée au concept

¹ Emmanuel Lévinas, Ethique et Infini, Paris, Livre de poche (Fayard), «Biblio essais», 1984, p 87.

de Dieu en tant qu'il est lui aussi de l'ordre du dépassement, de l'invisible, de l'irrépérable. Ce qui est spécifique dans la Bible, c'est l'idée que ce qui est infini (Dieu) est éthique: le seul accès que nous ayons à l'infini dans la vie humaine est l'exigence éthique. Pour Dominique Rolin, l'exigence éthique se traduit par l'exigence d'écrire pour marquer la place de l'infini dans l'être humain et dans son langage.

L'écriture est souvent liée chez elle à la jouissance et au rire: elle offre un caractère profond de liberté en infinitisant le sens, en relativisant le savoir. Comme le souligne Julia Kristeva: «La jouissance est une infinitisation du sens: une possibilité d'ouvrir à l'infini le procès de la signification par l'irruption de la pulsion dans la position du sens même qui, à cet égard, fait fonction de limite et de charnière»². Son rire, on pourrait le lier au rire de Dieu dont parle Milan Kundera³ à propos du roman: le roman est le rire de Dieu face à l'homme qui veut enfermer le sens (tendance finitiste), qui veut trouver la vérité. Le rire chez Dominique Rolin est aussi un rire face au Temps puisqu'il parie pour la persistance de la forme du désir d'écrire d'un sujet à travers le roman.

L'aspect dynamique de l'infini montre cette insistance chez

² Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, p 613.

³ Voir: Milan Kundera, L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p 192-'93.

Rolin de toujours placer l'écriture comme un corps vivant en mouvement qui infuse «la vie à travers le sas du rythme» (GM, 96). Vie, rythme, musique (elle est très présente dans les romans), mais aussi volupté: l'infini comme point de jouissance qui est perte de soi, perte du Temps, pour accéder à l'être comme dimension infinie.

Le rapprochement entre Dieu, infini et écriture, qui a été amorcé au cours de cette recherche, mériterait d'être développé plus en profondeur. Peut-être trouverait-on des liens profonds entre les questions que s'est posé la théologie au sujet du Verbe et celles que nous nous posons toujours au sujet de la littérature... Dominique Rolin a déjà emboîté le pas: il nous reste encore à franchir d'autres pas d'infini (comme dans le transfini) pour creuser toujours plus loin la question de la littérature comme infini en acte... L'écriture d'un roman, à ce sujet, pourrait être la meilleure façon de voyager au coeur de l'infini chez soi...

BIBLIOGRAPHIE

DOMINIQUE ROLIN

ROLIN, Dominique, L'Infini chez soi, Paris, Denoël, 1980, 230p.

Le Gâteau des morts, Paris, Denoël, 1982, 243p.

La voyageuse, Paris, Denoël, 1984, 204p.

L'enfant-roi, Paris, Denoël, «L'Infini», 1986, 285p.

SUR DOMINIQUE ROLIN

BELMANS, Jacques, «Dominique Rolin: Le Gâteau des morts» in Marginales, 37e année, no 203, mai-juin 1982, p.40.

DUFOURRIER, Paul, «Rolin, romancière» in Quintessences 3, 1979, p.50-56.

DURANTEAU, Josane, «L'étrange confession de Dominique Rolin» in Le Monde (des livres), no 11515, février 1982, p.15-16 (sur Le Gâteau des morts).

FORRESTER, Viviane, «Une mourante d'une grande santé» in La Quinzaine littéraire, no 367, 15-31 mars 1982, p.7.

HAES, Frans De, «Une espèce de coma frais» (L'Infini chez soi de Dominique Rolin) in Écritures de l'imaginaire, Dix études sur neuf écrivains belges, dir. Michel Otten, Bruxelles, Labor, «Archives du Futur», 1985, p.93-110.

«A propos de La voyageuse» in L'Infini, no 6, printemps 1984, p.123-125.

«Deux pas de Dominique Rolin» in Cahiers internationaux du symbolisme, no 37-39, 1979, p.195-200.

LINZE, Jacques Gérard, «La voyageuse» in Revue Générale. Bruxelles CXX, no 2, février 1984, p.89-90.

- «Dominique Rolin: L'Infini chez soi», Revue Générale. Bruxelles CXX, no 3, mars 1980, p.98-101.
- LUNEAU, Michel, «Dominique Rolin: La voyageuse», in Magazine littéraire, no 205, mars 1984, p.54-55
- MARTINOIR, Francine de, «Dominique Rolin: Le Gâteau des morts», Nouvelle revue française, no 352, 1er mai 1982, p.114-116.
- MONTALBETTI, Jean, «L'Infini chez soi», in World Literature Today, LIV, 1980, p.597
- SALGAS, Jean-Pierre, «Dominique Rolin», in La Quinzaine littéraire, no 408, 1er-15 janvier 1984, p.7-8 [entretien].
- SCHULMANN, Fernande, «L'Infini chez soi», in Esprit, no 40, avril 1980, p.141-142.
- TUNDO, Luigi, «L'Infini chez soi» in Culture française. Bari, XXVII, 1980, p.164-165.
- VANQUIN, Agnès, «Le grand voyage», in La Quinzaine littéraire, no 412, 1er-15 mars 1984, p.10 [sur La voyageuse]

SUR L'INFINI

- BARTHES, Roland, «L'introduction à l'analyse structurale des récits», in Communication 8, Paris, Seuil, «Points», 1981, p.7-33.
- Le plaisir du texte, Paris, Seuil, «Points», 1982, 105p.
- BEAUDET, André, Littérature l'Imposture, Montréal, Les Herbes Rouges, «Essais», 1984, 206p.
- ECKHART, Maïtre, Oeuvres, Paris, Gallimard, «Tel», 1987.
- FREUD, Sigmund, La naissance de la psychanalyse, Paris, PUF, «Bibliothèque de Psychanalyse», 1969, 424p.
- Cinq psychanalyses, Paris, PUF, «Bibliothèque de Psychanalyse», 1985, 422p.

- Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, «Idées», 1980, 251p.
- Métapsychologie, Paris, Gallimard, «Idées», 1968, 147p.
- GOEME, Christine, Jean Duns Scot ou la révolution subtile, Paris, Fac, 1982, 102p.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, «L'expérience de Cantor. (Pour la détermination d'un principe d'infinité en littérature)», in L'Infini, no 4, automne 1983, p.87-110.
- KOYRE, Alexandre, Du monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, «Tel», 1973, 349p.
- KRISTEVA, Julia, Histoires d'amour, Paris, Denoël, «Folio essais», 1983, 476p.
- Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, «Points», 1978, 319p.
- La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974.
- KUNDERA, Milan, L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986, 200p.
- LACAN, Jacques, Le Séminaire, livre 1: Les écrits techniques de Freud, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1975, 316p.
- Le Séminaire, livre 20: Encore, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1975, 133p.
- LALANDE, André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1985, 1323p.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B., Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, PUF, 1984, 523p.
- LEVINAS, Emmanuel, Ethique et infini, Paris, Livre de Poche, «Biblio essais», 1984, 121p.
- RICOEUR, Paul, Temps et récit. Tome 1, Paris, Seuil, «l'ordre philosophique», 1983.
- Temps et récit. Tome 2: La confirmation du temps dans la fiction, Paris, Seuil, «l'ordre philosophique», 1984

Temps et récit. Tome 3: Le temps raconté, Paris, Seuil, «l'ordre philosophique», 1985.

SIBONY, Daniel, «Le transfini et la castration» in Le nom et le corps, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, p.207-257.

SOLLERS, Philippe, «L'analyse infinie» in L'Infini, no 2, printemps 1983, p.16-25.

«Le temps pour comprendre» in L'Infini, no 14, printemps 1986, p.60-77.

Logiques, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1968, 308p.

TEL QUEL, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, 304p.

WEINRICH, H. Le Temps, Paris, Seuil, 1973.

DIVERS

ARISTOTE, De l'âme, Paris, Vrin, 1985.

DANTE, La Divine Comédie, Paris, Garnier, «les classiques Garnier», 1987, 717p.

MURAY, Philippe, Postérité, Paris, Grasset, 1988.

SOLLERS, Philipe, Paradis, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1981.

Paradis II, Paris, Gallimard, 1986.

RESUME

Il s'agit avant tout de voir comment la problématique de l'écriture chez Dominique Rolin pose la question de l'infini à travers les thèmes du temps, du corps et de l'être, d'une part, et de l'autre comment cette thématisation nous renseigne sur la vision de l'écriture sous-jacente dans les romans.

En ce qui concerne le temps, l'infini se traduit par un «éternel présent» de l'écriture, une sorte d'inexistence du Temps qui vont s'opposer au Temps-majuscule et au «voeu d'éternité» fait par les mères. Le Temps-majuscule et «l'éternel présent» rêvé par les mères vont être reconduits, rejetés, parce qu'ils enchaînent la vie, l'être et le corps à la mort. Le temps de l'écriture se situe du côté de la vie, d'une vie qui est paradoxalement hors du temps.

«L'éternel présent» de l'écriture se constitue par la coïncidence de trois tensions différentes: le présent du passé, qui est la mémoire; le présent du présent, qui est la vision (attention soutenue au moment présent); le présent du futur, qui est l'attente. En faisant converger ces trois tensions, il devient un temps «tout entier présent» où le passé, le présent et le futur coexistent simultanément.

Le temps de l'écriture chez Dominique Rolin est une coupure d'avec le temps chronologique, d'avec la successivité des générations; en ce sens, il opère à la façon d'un transfini, puisque c'est en coupant qu'il nomme l'ensemble infini du temps. Les effets de dépassement, de renversement ou de trouée qu'il génère ne sont possibles que dans le mouvement constant de transgression des limites qui caractérise son essence infinie. En niant la limite (mort), il devient affirmation absolue d'un temps hors du Temps.

Le corps est aussi infini, non pas parce qu'il se constitue d'une infinité de parties, mais parce que les investissements réciproques entre ses parties sont eux-mêmes infinis. Le corps peut toutefois être considéré comme un ensemble infini chez Rolin à travers le jeu d'équivalence qu'elle opère entre le tout et la partie: le tout peut fonctionner comme une de ses parties, tout comme une des parties peut fonctionner comme le tout.

L'être, dont une des catégories qui le caractérise est la mort, se transforme à travers la vision infinitiste de Dominique Rolin: il n'est plus un être-pour-la-mort, mais un être de l'infini, parce que le sujet de l'écriture traverse de part en part l'expérience du non-être.

Enfin, la problématique de l'infini chez Rolin se répercute sur sa vision de l'écriture: elle pose la littérature comme un point de jouissance infinie du sujet dans son rapport au langage,

en autant que cette expérience soit toujours une «expérience des limites» par rapport au «sens» dont elle se constitue, un excès.