

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE AU
DOCTORAT ÈS LETTRES

PAR
MICHÈLE CÔTÉ
M. A.

L'ÉNIGME DU *JE*
Lecture plurielle des textes et récits majeurs de Madeleine Gagnon

Juin 2010

CETTE THÈSE A ÉTÉ RÉALISÉE
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME CONJOINT
DOCTORAT ÈS LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
ET DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

RÉSUMÉ

L'écriture de Madeleine Gagnon est une prise de parole dont l'objet est d'offrir au *Je* d'innombrables possibilités de représentation. Sous les dehors de l'introspection et de l'exploration des matériaux friables que sont la mémoire et les fictions de rêves, ce *Je* se pose comme une instance dont le processus d'élaboration et de structuration se réalise sur le mode opératoire des permutations et translations des voix narratives et sur celui, plus difficile à repérer, mais non moins à l'œuvre pour autant, des oscillations métaphoriques et métonymiques. Usant ou jouant de ces procédés en les alternant, en les conjuguant ou encore en les métissant, ce *Je* explore un univers étrange et familier, tout à la fois. Les mots – ceux de la parole d'écriture – ont pour lui une double portée : ils lui permettent de raconter une histoire aux dehors fictifs, en ce qu'ils résultent d'un acte de création, et aux dessous autographiques, en ce qu'ils lui permettent d'advenir en tant que sujet de l'écriture. Cela fait de ce sujet une figure de l'écrit particulièrement énigmatique qui mérite et justifie qu'on tente d'en découvrir la nature, de la cerner pour en rendre compte dans un énoncé qui pourrait, en partie, la définir et, par conséquent, qui offrirait une voie d'accès privilégiée à la connaissance de la part intime de l'être, là où l'inconscient est repérable dans la trace de ses effets.

Qu'on ne s'y méprenne pas, cependant, la lecture particulière qui est proposée ici ne prétend pas à l'exhaustivité. Elle a plutôt pour objet de découvrir comment, de l'hermétisme apparent, peut émerger le sens, voire du sens lié à la part intime de l'être. Partant, il ne s'agit pas d'une argumentation stratégique, mais d'un parcours qui, en donnant prégnance au signifiant, permet de voir que le sens – non pas la signification qui en est l'arrêt – est tributaire des amalgames et des métissages des composantes narratives de *Lueur, roman archéologique*. Or ce *roman*, dont le titre est particulièrement trompeur, en ce qu'il ne fait pas référence au genre comme tel, mais plutôt à une fiction singulière qui s'élabore dans les entrelacs factuels et discursifs de la fiction, est vraisemblablement l'œuvre porteuse de tous les textes qui lui ont succédé – peu importe leur facture. Le sujet de l'écriture y évolue en actualisant les sentes intemporelles de la mémoire individuelle et collective sur laquelle repose sa prise de parole. Dans les œuvres subséquentes, notamment dans celles qui constituent le corpus à l'étude, des fragments de ce *roman archéologique* sont actualisés et, comme de petites lueurs, ils éclairent le contenu latent de ce premier récit qui les a vus apparaître dans l'écriture. Ainsi corrélés, ils s'éclairent même les uns les autres, au gré des métissages qu'ils autorisent dans l'acte de lecture-relecture.

Cette prise de parole donne lieu à des textes très difficiles dont, en apparence, la fiction allège ou embrouille la teneur, c'est selon. Ce phénomène est manifestement attribuable à la dynamique interne dont le fonctionnement est des plus complexes. Le recours aux éléments conceptuels de certaines théories littéraires – notamment celles de la poétique et de la sémiotique narrative – permet de faire ressortir une forme de mouvance signalant que l'écriture donne naissance à l'invisible, soit, mais pas moins vivant pour autant. De plus, comme la place que Madeleine Gagnon accorde à l'inconscient et à la psychanalyse est considérable, il faut tenir compte de certains des éléments théoriques de cette discipline : par exemple, les processus à l'œuvre dans le rêve, soit ceux de la condensation et du déplacement, tels que définis par Freud et que Lacan a associés à la métaphore et à la métonymie ; le stade du miroir, tel que développé par Lacan ; les instances que sont l'autre et l'Autre et les rapports qu'entretient avec ces instances le sujet

de l'écriture. Il ne faut toutefois pas s'attendre à ce que cela donne lieu à une interprétation psychanalytique des textes et récits du corpus. Ces éléments théoriques permettent plutôt de faire signifier le sujet de l'écriture dans sa cohérence textuelle.

Ainsi, la lecture proposée témoigne du fait que les procès signifiants de ce sujet sont variés et tous tributaires des constituantes fictives de son *Je* : les traits caractéristiques de chacune des narratrices, de même que leurs différents parcours narratifs ; les pronoms personnels ou indéfinis – qui sont beaucoup plus que de simples personnes grammaticales, en ce qu'ils favorisent les permutations et les translations des voix narratives – ou encore les personnes-personnages – qui se présentent sous les dehors de certains individus ayant réellement existé, pour ne nommer que ces quelques exemples. Tantôt indépendantes les unes des autres, tantôt réunies, ces constituantes favorisent une série d'identifications transférentielles qui soutiennent l'idée qu'un texte littéraire s'avère un lieu d'actualisation privilégié où un sujet peut advenir, s'élaborer, se structurer et tenter de se poser comme tel pour un autre sujet, en l'occurrence le sujet de la lecture.

Il semble qu'en participant à la production de sens, qu'en tentant de faire du sens, le lecteur soit également livré aux permutations et aux translations des voix narratives, ainsi qu'aux jeux d'identifications introjectives et projectives propres au transfert. Par conséquent, son *Je* se trouve partie prenante de celui du sujet de l'écriture : il actualise, grâce à la magie de la fiction, ses propres procès signifiants qui s'emmaillent dans ceux du sujet de l'écriture. Sont ainsi célébrées – commémorées – ce que les narratrices des différents textes et récits appellent les *noces de papier* d'un *inséparable couple d'amoureux* : écriture-lecture. Ce couple inédit – sous les dehors du même, il est et se signifie toujours autre – use d'un signifiant universel et androgyne, *Je*. Et, la lecture plurielle des textes et récits majeurs de Madeleine Gagnon propose des réponses à l'énigme qui entoure ce *Je*.

REMERCIEMENTS

L'élaboration d'une thèse doctorale est une entreprise d'envergure. Je n'aurais jamais pu l'entreprendre sans le support inconditionnel de mes proches et amis. À leur insu, ces êtres chers m'ont préservée des pièges de l'isolement que comporte l'univers peuplé d'ombres de la lecture-écriture.

Ma profonde reconnaissance à...

Mon mari, Luc, ce chêne droit et fier, profondément enraciné dans la réalité, dont la confiance et l'amour ne m'ont jamais fait défaut. Mes enfants, Anne-Marie et Vincent, dont les rêves, la tendresse et la sagesse m'ont façonné un rempart infailible contre la peur de ne pas y arriver. L'amoureux d'Anne-Marie, Pascal, homme courageux et rieur dont l'amitié complice a ensoleillé une période sombre et difficile de mon univers maternel.

Mes parents, Laurent et Paulyne, qui m'ont inscrite dans une lignée dont je porte les empreintes et dont j'ai hérité la force de bâtir puis de réaliser mes rêves. Mamie, Marguerite Desbiens, dont l'amour et l'abnégation m'imprègnent et me portent doucement. Mon frère, Réjean, mon complice de toujours. Sa conjointe Manon et leurs filles Sarah et Andrée-Anne, des femmes aimantes et aimées. Les Pawaïens, ce clan tissé serré, dont les facéties ponctuent de notes joyeuses les nombreux épisodes de notre histoire familiale.

Mes amis, Luc et Nancy, leur intégrité et leur générosité en font des êtres à part. Ma grande amie, Manon Brassard, ce qu'elle est et sait être m'ont beaucoup appris sur la richesse intérieure. Denis Fleury et Sylvie Castonguay, des lecteurs généreux et disponibles. Maryse Ouellet, pour sa sensibilité et son grand cœur. Carlos Bergeron, son intelligence et son écoute m'ont permis de partager en terre connue mon parcours de doctorante. Monique Durand, son dynamisme et sa foi inébranlable en l'être humain m'ont convaincue : la terre est bel et bien ronde et le monde qui la peuple est à la fois grand et petit. Michèle Aquien, cette amie et professeur à l'Université de Paris Est Créteil Val de Marne, dont la rigueur et le souci du détail m'ont servi de balises de départ.

Mes étudiants de la session d'hiver 2010, particulièrement ceux du programme de Sciences humaines, dont le dynamisme et le désir d'apprendre ont été une grande source d'inspiration.

Ma directrice, Francine Belle-Isle, dont le savoir généreusement partagé et les conseils avisés m'ont guidée et évité de me perdre dans les méandres du non-dit.

Enfin, Madeleine Gagnon, cette écrivaine exceptionnelle dont les textes m'ont portée et demeureront à jamais imprimés sur mon corps-monument.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS	V
TABLE DES MATIÈRES.....	VII
INTRODUCTION.....	1
<p style="text-align: center;">Les pérégrinations du sujet de l'écriture...</p> <p style="text-align: right;">...dans l'archéologie intérieure</p>	
DE MULTIPLES QUESTIONS.....	5
POUR UNE LECTURE DU PROCÈS SIGNIFIANT	7
POSER LES YEUX DANS LA TRACE DE L'INVISIBLE.....	11
TRACER CE QUI NE CESSE PAS DE NE PAS S'ÉCRIRE	16
FAIRE RESSORTIR LE TRACÉ DE L'INÉDIT	20
DÉMYSTIFIER LES MODES DE REPRÉSENTANCE	23
CONJUGUER LE LEURRE	28
PARCOURIR ET APPROFONDIR LES ASSISES FONDATRICES DU SUJET.....	32
FAIRE BRUIRE LE SILENCE.....	36
TROUVER LE MOTIF CENTRAL	40
 PREMIÈRE PARTIE	 44
<p style="text-align: center;">Sur fond de paradoxe...</p> <p style="text-align: right;">...esquisse du sujet</p>	
CHAPITRE I.....	46
<p style="text-align: center;">Les noces de papier ...</p> <p style="text-align: right;">...allégorie de l'étrange inédit</p>	
I-1. LES ORIGINES FACTUELLES ET DISCURSIVES	47
I-2. LA CONTRIBUTION DU LECTEUR.....	58
I-3. LA CONTRIBUTION DE LA FICTION.....	66
I-4. LA FICTION, UNE PORTÉE DE VOIX.....	74
CHAPITRE II.....	82
<p style="text-align: center;">L'illusion ...</p> <p style="text-align: right;">... voile de la réalité invisible</p>	
II-1. LA CONTRIBUTION DE L'INCONSCIENT.....	84
II-2. LA CONTRIBUTION DE L'AUTRE.....	90
II-3. LA FICTION, ESPACE DE LA DEMANDE	99
CHAPITRE III	105
<p style="text-align: center;">Histoires histoires...</p> <p style="text-align: right;">... les voies du sujet</p>	
III-1. LES MOTS COMME DES MIROIRS.....	106
III-2. LES MOTS COMME DES RÉVERBÈRES.....	114
III-3. LA FICTION, MÉTISSAGE D'HISTOIRES.....	118

CHAPITRE IV	124
Le corps-livre ...	
...univers de promesses	
IV-1. LA CONVERGENCE TEMPORELLE : LA NARRATION	125
IV-2. LA CONVERGENCE SPATIALE : LE VERBE	129
IV-3. LA FICTION, VOIE DU RAVISSEMENT	136
CHAPITRE V.....	143
L'objet transitionnel ...	
...univers de représentation	
V-1. LES DEUX VISAGES DE LA MÈRE : LA LECTURE ET L'ÉCRITURE	145
V-2. LES DEUX VISAGES DU PÈRE : LA PAROLE ET LE SILENCE.....	150
V-3. LA FICTION, VOIE D'INTIMES RETROUVAILLES.....	160
DEUXIÈME PARTIE	174
Sur fond d'équivoque ...	
...naissance du sujet	
CHAPITRE I.....	176
Les noces de papier ...	
...allégorie de l'étrange inédit	
I-1. LE SILENCE MIS EN ABÎME.....	177
I-2. L'HISTOIRE ANCRÉE DANS L'HISTOIRE DU <i>Je</i>	190
I-3. L'HISTOIRE DU <i>Je</i> ENCRÉE DANS L'HISTOIRE.....	196
CHAPITRE II.....	206
Les souvenirs...	
...points d'ancrage d'une trame mouvante	
II-1. LA RÉPÉTITION, UN ACTE DE CONJURATION	207
II-2. LA RÉALITÉ SIGNIFIANTE DE L'ILLUSOIRE.....	214
II-3. L'ÉTRANGE, UN UNIVERS FAMILIER	222
CHAPITRE III	229
Le motif du leurre...	
...un mode de représentation	
III-1. L'ILLUSION, SIGNATURE DU DÉSIR	231
III-2. LA DEMANDE, SOULIGNAGE DU DÉSIR	240
III-3. LES SOUVENIRS, TATOUAGE DU DÉSIR.....	251
III-4. LES NARRATRICES ET LES PERSONNAGES, MAQUILLAGE DU SUJET	260
CHAPITRE IV	269
Le regard et la voix...	
...l'écho en miroir	
IV-1. PERSONNAGES ET LECTEUR, LES DOUBLES DE L'AUTRE	271
IV-2. LA MARQUE INDÉLÉBILE DE L'INEFFABLE	277
IV-3. LA FICTION DE RÊVE, UNE ALLUSION POÉTIQUE AU DÉSIR DU SUJET.....	284
IV-4. LES LACS DE LA PAROLE, LIEUX DE L'ALIÉNATION SUBJECTIVE	289

TROISIÈME PARTIE.....	293
Sur fond de rémanences ...	
...un sujet qui se pose...	
...et se repose	
CHAPITRE I.....	295
<i>Je à l'œuvre dans l'œuvre...</i>	
...et sur l'œuvre	
I-1. ÉCRITURE-LECTURE, UNE RENCONTRE AUTOGRAPHIQUE	296
I-2. L'INTRICATION RÉALITÉ ET FICTION, ASSISE DES IDENTIFICATIONS SUBJECTIVES	304
I-3. LA PAROLE D'ÉCRITURE, ESPACE DE LA CONJONCTION D'IDENTITÉ	310
CHAPITRE II.....	319
L'autre en soi et l'autre de soi...	
...des multiples de Un	
II-1. LE SUJET, VESTIGE DES APPARENCES	320
II-2. ENTRE L'ENDROIT ET L'ENVERS DE LA PAROLE, LE DÉSIR DE L'AUTRE	329
II-3. DANS LE PLEIN DE LA PAROLE, LE CORPS RECOMPOSÉ.....	335
CHAPITRE III	341
L'absence et le silence...	
...signifiants et signifiés de la perte	
III-1. L'ABNÉGATION, UN APPEL À LA VOIX ET AU REGARD DE L'AUTRE.....	343
III-2. LA PAROLE DE L'AUTRE, UNE RÉPONSE INCOMPLÈTE AUX EXIGENCES DU DÉSIR.....	354
III-3. L'ABSENCE DE PAPIERS, UNE MÉTAPHORE DU SILENCE DE L'AUTRE	362
CHAPITRE IV	366
Les réminiscences fictives...	
...une métaphore filée de l'immarcescible	
IV-1. L'INTRICATION VOIX ET REGARD, TAIN DU DESIR.....	368
IV-2. LES COULOIRS DE MOTS, VOIE DU TRANSFERT.....	381
IV-3. LE FIN MOT DE LA FICTION, LIEU DE L'INEFFABLE.....	388
CONCLUSION	391
Le sujet de l'écriture...	
...poussière poussières d'étoile	
UNE HISTOIRE INTRICUÉE DANS LES LACS DES APPARENCES	395
LA FICTION, SUBSTRAT DU DÉSIR DANS L'ÉCRITURE.....	398
LA FRESQUE SCINTILLANTE DU <i>Je</i>	403
DE MÉTAPHORES EN MÉTONYMIES	405
L'IMMARCESCIBLE INEFFABLE	409
<i>POST-SCRIPTUM</i>	413
INDEX.....	414
BIBLIOGRAPHIE	416
ASPHODÈLE.....	424

INTRODUCTION

Les pérégrinations du sujet de l'écriture...

...dans l'archéologie intérieure

Ta syntaxe sera toute perturbée, un souffle haletant, des phrases hachurées, ou bien des temps qui ne distingueront plus le futur du passé, le présent plein, qui ne sauront plus comment s'arrêter. Des contre-sens. Tu auras en horreur les constructions élégantes qui ne se sont jamais tenues au-dessus du vide du temps du langage. Tes mots seront déroutants dans la répétition et pourtant la synonymie ne voudra rien dire pour toi, à chaque fois ce sera différent, les états de mémoire toujours à vif.
[Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 99.]

Dieu n'est plus personne. Je n'est pas moi.
[Lueur, *roman archéologique*, « Archéologie », p.118.]

Pas de modèles pour qui cherche ce qui ne fut jamais trouvé. Tout est possible même moi, m'appropriant ma plus lointaine étrangeté. Dont [*sic*] je ne veux aucune barrière, yeux rauques de corbeaux tout autour, stridente taupe, vautours écarlates, tissus de mes craintes archaïques, ils me prêchaient la métaphore logique et les images cohérentes. Je m'abreuvais de leurs non-sens aux portes des folies admises et des meurtres absous, méprisant mes propres entendements de déroute, ma vertigineuse raison d'être, comme s'il eût fallu ajuster tous mes sens au chaos boueux de leur langage putréfié.

[Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 74 et « Second mouvement », p. 159.]

Mon intérêt pour l'écriture de Madeleine Gagnon date de 1980. Il trouve sa source dans *Lueur, roman archéologique*, publié chez VLB en 1979. Je n'avais alors, et n'ai qu'à de rares occasions à ce jour, jamais lu de texte à la fois aussi dense et énigmatique sur le plan factuel et d'une telle justesse sur le plan discursif. En fait, ce qui à l'époque singularisait ce roman, c'est sa forme qui n'est pas celle du roman traditionnel, ni du nouveau roman, mais plutôt un étrange amalgame de caractéristiques propres à l'autobiographie, à la fiction et à la poésie. La narratrice présente, sur le ton de la confidence, un harmonieux mélange d'événements et d'anecdotes puisés à même ses souvenirs qu'elle ponctue de fictions de rêves. Les propos d'auteurs québécois ou étrangers, reconnus par l'institution culturelle¹, se greffent à sa parole lui conférant, en quelque sorte, un caractère d'authenticité. Chacune des trois divisions de cette œuvre est précédée de photographies de Gilles Tassé offrant aux regards des «Pétroglyphes Algonquins de Pétersborough»². Ces photographies situent les propos de la narratrice dans un cadre intemporel qui accentue leur caractère d'archéologie intérieure.

Aujourd'hui, après moult relectures et en considérant ses particularités formelles et factuelles, j'ai la conviction que ce premier roman est, en fait, un texte fondateur. Il recèle des fragments épars dont le sens trouve sa cohérence dans l'effet rétroactif de la lecture des œuvres subséquentes – *Dans les histoires futures, comme des dynosaures [sic] blanches qui chantent en accords dièses, antérieures, cette archéologie se donnera, se donnera à lire,*

¹ Félix Leclerc, Roland Giguère, Claude Gauvreau, André Brochu, Mireille Lanctôt, Claire Lejeune, Régine Robin, René Major, Nata Minor, Patrick Stratam. Gabriel Garcia Marquez et René Char.

² Ces photos sont intitulées *Serpent, Pipe, lézard, Personnage solaire, Signe sexuel, Canot et symbole solaire, Signe guerrier et Signe sexuel féminin*.

*sans que des pics et des mains fouillent le sol où je t'avais enfoui, sans respir [sic]*³.

Autrement dit, je crois que chacune d'elles serait une ramification de *Lueur, roman archéologique*. Ce que j'avance ici, en partie soutenue par les propos de la narratrice, c'est qu'elles pourraient être appréhendées comme autant de signifiants, comme autant de métaphores et métonymies du manque à être d'un *Je* qui tente de se poser comme tel. Il le fait en essaimant [d]es restes d'étincelles archaïques faisant jaillir le sens. *Le manque ne pouvant plus la décevoir, pour l'avoir suscitée, dès le départ*⁴. C'est à partir du moment où il reconnaît ce manque que le sujet entreprend son processus d'élaboration, afin de se structurer et de se poser comme tel, en l'occurrence ici, dans les différents récits en prose poétique. Partant, sa prise de parole pourrait avoir comme objet de révéler la nature intime de ce manque à être qui l'a « suscité » justement, et le désir de connaissance – reconnaissance – qu'il pourrait bien avoir engendré.

Cette hypothèse soulève des questions capitales : Chaque œuvre serait-elle l'équivalent, dans la chaîne parlée, d'un terme anticipé dans *Lueur* ? Déceler le sens de chacun dans la rétroaction favorisée par la lecture permettrait-il alors de produire un syntagme qui contribuerait à la découverte – voire à la résolution en tout ou en partie – de l'énigme qui hante la parole de la narratrice, de chacune des narratrices ? Chez Madeleine Gagnon, cette énigme est liée à une question fondamentale : *Je parle à qui ?* Cette interrogation la hante et, comme les battements du cœur, elle pulse dans la chair signifiante de l'écriture. Telle quelle ou reformulée, elle demeure au centre des écrits en prose

³ *Lueur, roman archéologique*, « Second mouvement », p. 164-165. Je reviendrai par ailleurs sur les particularités orthographiques des vocables *dynosaures* et *respir* qui, à première vue, pourraient être perçues comme des coquilles ou encore des fautes relevant d'une contre performance lexicale. Or, ce n'est pas le cas.

⁴ *Ibid.*, « Fiction », p. 25.

poétique et se révèle fascinante : *Je parle à qui ? Qui donc je ne veux pas laisser seul dans sa maison ? Déloger de son socle ? Pourquoi ? De quelle énigme vouloir enfin percer le mystère ?*⁵ Or, que ce soit de manière explicite ou implicite, chacune des narratrices reprend à son compte la question et en cherche la réponse, sans jamais la trouver – *Qui sommes-nous ? [...] Qui es-tu ?*⁶ En fait, c'est comme si la réponse se laissait désirer. Elle demeure toujours en suspens, ce qui permet de croire qu'il n'en existe pas de véritable et que l'énigme perdurera entière. Mais, l'écriture en offre constamment des tenant-lieu décelés, perçus lors de la lecture – *SUSPENSE ou le sens suspendu, la sentence tombée, l'intrigue que je laisse filer. Ce qui m'échappe doit être clair, posséder sa propre logique, suivre son cours, puisque rien n'est précis dans ce que je conserve*⁷.

De multiples questions

Intriguée par ce phénomène, j'ai eu envie de me pencher sur la question du sujet de l'écriture. Comment s'élabore-t-il ? Est-il absolument et uniquement tributaire de la fiction ? Peut-il être investi de certaines caractéristiques que Freud, puis Lacan ont attribuées au sujet de l'inconscient ? Le premier affirme en substance qu'il serait une instance constituée d'éléments refoulés, des représentants pulsionnels, alors que le second insiste sur le fait que « l'inconscient est structuré comme un langage », en précisant toutefois qu'il ne s'agit pas d'une langue. Chacun considère néanmoins que le langage, le symbolique jouent un rôle majeur dans la constitution et l'élaboration du sujet. Or, selon la définition lacanienne, *un sujet, c'est ce qu'un signifiant représente pour un autre*

⁵ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 11.

⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « Qui ? », p. 143.

⁷ *Lueur, roman archéologique*, « Second mouvement », p. 165. Le texte original est en italique.

*signifiant*⁸. Par conséquent, peut-on supposer que le sujet de l'écriture⁹ peut entretenir avec le sujet de l'inconscient une relation dialectique, en ce que l'un et l'autre se désigneraient par intermittence et se détermineraient dans cette relation inédite à travers les signifiants qui les figureraient ?

Cette hypothèse entraîne une autre question : Peut-on présumer que le texte littéraire puisse poser la question du transfert¹⁰ sous-jacent à nombre de situations de communication où le désir est convoqué et opère dans l'espace de la demande ? Vraisemblablement, oui. Mais, comment s'y prend-il ? On l'a souligné plus haut, les narratrices et quelques personnages sont investis de certaines particularités propres à l'écrivaine, auxquelles se conjuguent ensuite, dans l'acte de lecture, certaines connotations propres au lecteur. Partant, est-ce que dans cette forme singulière d'interlocution écriture-lecture peuvent être actualisés, sur le mode de la specularité, certains jeux d'identification introjective ? Dans l'affirmative, il faudrait alors se demander si chacun des deux sujets peut s'approprier quelques-unes des caractéristiques de l'autre, puis de quelle manière et jusqu'à quel point ce phénomène pourrait être perceptible. En outre, si cette hypothèse était confirmée, cela pourrait signifier que, dans un texte littéraire, les deux sujets sont en constante élaboration

⁸ Jacques Lacan, *L'Identification* (1961-1962), inédit, séminaire du 30 mai 1962.

⁹ Il faut préciser ici que sujet de l'écriture et sujet de l'écrivaine ne sont pas confondus : ils ne coïncident pas. Le sujet de l'écrivaine n'actualise pas toutes ses possibilités. Partant, intervient dans l'acte d'écriture de l'énergie psychique jusqu'alors « inutilisée », « irréalisée », en ce qu'elle n'était pas actualisée dans la vie quotidienne. Libérée sous forme d'émanations créatives, cette énergie s'incarne dans les figures actantielles de la fiction – en l'occurrence dans les narratrices et les personnages qui, de fait, représentent quelque chose de l'écrivaine.

¹⁰ Le terme *transfert* est ici utilisé dans une acception autre que celle que lui confère le rapport entre l'analysant et l'analyste – malgré le fait que plusieurs des narratrices, on le verra, traitent de ce rapport. Le vocable conserve son acception psychanalytique quant aux jeux énonciatifs qu'il comporte, mais dans l'optique littéraire qui me préoccupe, je m'en tiendrai strictement au phénomène du transfert présent dans les situations de communication élaborées par l'instance de l'énonciation. Je l'utiliserai donc en fonction des jeux énonciatifs qui se produisent notamment entre l'instance d'énonciation et les différentes catégories de personnages mis en fiction dans les récits du corpus.

et que, dans ce faire, ils allient leurs forces propres. Or, cette élaboration pourrait engendrer un nouveau sujet dont la nature singulière – et plurielle à la fois – serait constituée de fragments d'être et de fiction. C'est possible, si l'on considère dans cette optique les propos de la narratrice de *Lueur, roman archéologique* :

[J]e m'avoue nombreuse en cette histoire, formée de fantômes d'anecdotes, d'enfants embryonnaires, ni plus individus ni moins que les mots qui me rappellent, dans la chaîne, [...], attentive, reconnaissante de cette phrase suspendue¹¹.

Qui plus est, si l'interaction donnait effectivement lieu à un nouveau sujet, cela pourrait expliquer et justifier le fait que ce dernier ne soit pas soumis aux aléas de l'espace et du temps « existentiels » – c'est-à-dire ceux de l'individu –, mais à ceux de la parole d'écriture, puisqu'il s'a/encre dans les mots – *les êtres-de-mots*¹² inscrits dans ce que la narratrice des *Cathédrales sauvages* appelle les *livres-tombeaux*¹³. Ceux-ci le préserveraient donc de l'évanescence et de l'oubli, tout en lui conférant un caractère d'éternité. Par conséquent, cela permet de croire que les livres seraient également des métonymies. Que figureraient-ils alors ? Peut-on alléguer qu'ils seraient l'équivalent des institutions protectrices des éléments archaïques que leur importance passée empêche de disparaître, préserve de l'oubli, soit des « dinosaures » ?

Pour une lecture du procès signifiant

L'effervescence provoquée par ces questions et ce qu'elles permettaient de présumer suscita peu à peu chez moi le désir de questionner les textes eux-mêmes et m'incita à revenir d'abord à *Lueur, roman archéologique*. J'ai constaté qu'il était possible

¹¹ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 91-92.

¹² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi j'écris », p. 20.

¹³ *Les Cathédrales sauvages*, « Qui ? », p. 134.

d'en faire une lecture méthodique ou de le parcourir en tous sens, sans égard pour sa structure narrative ; cela renforçait, par ailleurs, l'effet suggéré par le titre aux accents métaphoriques. Il existait sans doute bel et bien une forme d'analogie entre ce roman et un site archéologique. En effet, c'est à la découverte de vestiges enfouis dans l'univers obscur de l'inédit qu'est généreusement convié le lecteur. Et, dès l'*incipit*, lui est donné le ton de cette étrange entreprise : *Je ré-apprends les couleurs de la nuit*¹⁴. Ainsi, à l'instar de la narratrice, qui fait fi des lieux communs de la langue, le lecteur – souvent désigné par les mots *chaman* ou *sorcier* – est, d'entrée de jeu, invité à décrypter les inscriptions évanescences – [l]es *étincelles archaïques* – dont la fiction supporte les fragments épars. Il a pour seuls points de repères les mots qu'il devra néanmoins apprivoiser à nouveau en adoptant l'attitude des différentes narratrices et, en l'occurrence ici, celle de *Lueur* : *Mais je persiste à ne pas vouloir vider le cœur des mots*¹⁵. Sur le mode du paradoxe, il devra donc lui aussi participer à la production du sens de ce qui est à la fois déjà là et à « re-faire », « délivré/en-livré » par [d]es *mots subis ou conquis à grande peine pour que s'infiltrèrent les discours qui les feraient ne plus s'écrire*¹⁶.

Ce sont ensuite les titres des trois divisions de l'œuvre – « Fiction », « Archéologie » et « Second mouvement » – qui ont retenu mon attention. À première vue, ils n'entretiennent pas de rapports manifestes entre eux, mais il appert que le premier et le troisième sont intimement liés sur le plan formel : de grandes parties du texte de « Fiction » sont intégralement ou partiellement reprises dans « Second mouvement », ce

¹⁴ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15 et « Second mouvement », p. 154.

¹⁶ *Ibid.*

qui a pour effet de renforcer la puissance évocatrice de ce dernier titre chargé de connotations musicales. Celles-ci sont par ailleurs évoquées de façon très explicite, dans les dernières pages de la deuxième division : *Un opéra sur papier, de la musique, beaucoup de musique alignée sur les feuilles, en lettres pourtant, les notes suggérées, le rythme là, le même, les temps changent selon les mouvements*¹⁷. Est-ce là suggérer que « Fiction » et, par extension, la fiction elle-même, serait un mode d'expression favorisant le passage d'une métonymie à une autre, le mode de transition par lequel s'opère ce passage, afin de permettre « l'infiltration » [d]es discours ? Possible. D'autant plus que, dans « Second mouvement », le texte et sa disposition sur la page tendent à illustrer les propos de la narratrice. En effet, les mots et la longueur des phrases sont les mêmes, seuls les blancs – les silences et, par voie de conséquence, les temps – changent : il s'en ajoute parfois, deux phrases d'un même paragraphe sont alors séparées, donnant l'impression d'une pause pour la réflexion ou encore la rétention de l'information ; mais le plus souvent, ces blancs ont disparu et les segments de textes repris sont alors rassemblés – réunis, *sans respir [sic]*¹⁸ – dans un même paragraphe, comme si le silence était désormais inutile, pouvait être comblé ou encore l'avait été dans l'intervalle de la reprise, à la fois annoncée et masquée par le deuxième chapitre – *les temps ont ainsi changé selon les mouvements*.

De prime abord, ce redoublement peut étonner, mais il a la particularité de renforcer l'image évoquée par les titres, soit celle d'une complicité aléatoire entre le fond et la forme donnés à ce roman archéologique. À ce moment de sa lecture, le lecteur a la possibilité de comprendre que la production de sens à laquelle il a été convoqué relève bel

¹⁷ *Ibid.*, « Archéologie », p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, « Second mouvement », p. 165.

et bien d'une forme d'apprentissage, il lui a fallu « ré-apprendre » à lire les mots de sa propre langue pour découvrir ce qu'ils recèlent au-delà des apparences et du connu : *l'écriture génétique, l'impression du mouvement entre pulsion et lettre, la genèse*¹⁹. Autrement dit, il se trouve confronté à l'écriture des origines, des commencements et, comme on le verra, des « re-commencements » ; d'où sans doute *l'impression du mouvement* – de *second mouvement* ? – qu'il peut, lui aussi, éprouver, percevoir dans l'effet de la reprise. Il a également la possibilité de constater que pour découvrir la signification véritable du roman archéologique, il doit d'abord surmonter la signification feinte, celle qui se heurte d'emblée à l'incompréhension produite au premier niveau de lecture dont l'hermétisme dissimule adroitement la densité sémantique et l'importance du second – *Tes mots seront déroutants dans la répétition et pourtant la synonymie ne voudra rien dire pour toi, à chaque fois ce sera différent, les états de mémoire toujours à vif*²⁰. En fait, à force de relecture, il peut réaliser que le moindre élément est parole, qu'il doit être à l'écoute des sons ou des phonèmes, autant que des mots ou locutions, des tropes ou procédés stylistiques convoqués par la prose poétique – *Une ombre à peine te suggérera des textures multiples, tu verras d'elle les lueurs aubales*²¹. Il semble donc que le lecteur soit invité à actualiser ses compétences de manière à prendre part – à son insu, cependant – à la production de sens, d'un nouveau sens. En fait, il est tentant de supposer ici, compte tenu du fait que le lecteur œuvre *a posteriori*, que cette production d'un nouveau sens sera réalisée à même de nombreux contre-sens.

¹⁹ *Ibid.*, « Archéologie », p. 135.

²⁰ *Ibid.*, « Fiction », p. 99

²¹ *Ibid.*

Poser les yeux dans la trace de l'invisible

Chacun des titres du roman est justifié par les jeux métaphoriques et métonymiques auxquels se prête le langage dont la puissance et l'impuissance à dire s'avèrent pour la narratrice un inépuisable sujet de réflexion – *Le seul lien où les sciences des choses, des signes peuvent s'interpénétrer, c'est celui du langage. Par le chemin de la métaphore*²². Signalée à l'interprétation par la ponctuation qui l'isole, cette phrase, – ou plutôt ce segment – dépourvue des syntagmes attendus et grammaticalement impliqués, souligne le rôle décisif et déterminant de la métaphore dans « l'interpénétration » des multiples signifiés auxquels font appel les titres. Ce segment conforte également la complicité entre le fond et la forme : l'obscurité et les silences sont tout autant producteurs de sens que les mots. Il ne s'agit donc pas de synonymie, mais de métaphores et de métonymies – *la synonymie ne voudra rien dire pour toi, à chaque fois ce sera différent*²³. Tout est dans la distinction lexicale et l'envers des apparences. Il faut traverser la surface des choses, des premiers signifiants pour laisser venir à soi le sens dissimulé dans ce qui, à première vue, se présente comme un non-sens, voire un contre-sens. Partant, il importe de lire et relire pour « re-lie » ce qui fut délié dans l'intervalle entre écriture et lecture.

Qui plus est, les titres des trois divisions sont inscrits en lettres blanches, comme de petites « lueurs », sur la partie supérieure d'une page noire dont l'endos, rappelons-le, comporte une photographie en noir et blanc d'un « Pétroglyphe Algonquin de Pétersborough » ; ce qui n'est pas sans étayer l'analogie avec les *dynosaures blanches* et l'*énigme* qui captive – dans toutes les acceptions du terme – la narratrice : *J'avais choisi*

²²*Ibid.*, « Archéologie », p. 137.

²³*Ibid.*, « Fiction », p. 99.

*aussi bien ma folie que ma raison, mais de cette origine pleine et fuyante, jamais je ne fus libre*²⁴. En fait, la mise en page renforce l'image suggérée par chacun des titres et relève le caractère autographique de l'écriture, en ce que celle-ci permet de « re-produire » les images et les hiéroglyphes dont est imprégné le corps-monument – *la fiction se déroule à son heure sur des lambeaux d'écritures, inconscientes. Elle leur doit son manque et sa puissance, l'estampe en lettres lueurs sur le mur d'amour*²⁵ que métaphorise l'écran de papier. L'écriture est figurative et permet à la narratrice d'inscrire, voire d'imprimer avec l'encre spéciale des signifiants, sa parole dans le temps et l'espace d'une fiction qui émerge des lacs de l'obscurité – *Sans l'ombre, jamais, les premiers mots n'auraient été produits*²⁶.

La fiction recèle un immense pouvoir : elle favorise l'émergence de l'invisible et de l'insu, lui donne un corps de mots, le définit, le singularise – *cette fiction est mienne, tout à fait, je ne suis même qu'elle, et rien d'elle ne vient d'un ailleurs impossible, à moins que je ne sois moi-même cet ailleurs, l'autre et moi*²⁷. Et la narratrice n'a d'autre choix que de se laisser porter – *je ne devais plus refuser son pouvoir, sinon me guettait une fuite terrible derrière les montagnes*²⁸. Contrairement à ce que l'on pourrait cependant croire, l'entreprise ne relève pas de l'automatisme, mais d'un acte d'abandon qui témoigne d'une conscience exacerbée par le désir de dire vrai :

Je veux que l'écriture s'approche de sa fraude et s'aime malgré tout. L'écriture des mots appris après l'image. L'écriture des mots imprimés sur des gravures déjà là. L'écriture des mots compris sur toute représentation. Des mots soumis à du savoir étrange et lointain²⁹.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁶ *Ibid.*, p. 26 et « Second mouvement », p. 157.

²⁷ *Ibid.*, « Fiction », p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 15 et « Second mouvement », p. 154.

Ici, les répétitions créent un effet d'insistance qui est redoublé par celui du parallélisme, puis de l'ellipse que comporte la dernière phrase dont le sens est tout de même clair : l'écriture donne accès à *du savoir étrange et lointain* auquel les mots ne peuvent échapper, ils lui sont *soumis*. Ce que l'on peut vraisemblablement en déduire, c'est que l'écriture des mots favorise la « re-crédation » de ce qui fut et ne peut désormais être à nouveau, voire ne peut résonner que dans la narration et la lecture, c'est-à-dire, l'actualisation de la parole d'écriture.

De plus, pour la narratrice, l'écriture s'oppose à la mort de la part intime d'elle-même – *Je n'écris que pour raconter les temps et les espaces entre les riens, les liens entre les trous, instants entre ces vides néants d'où l'on aurait bien pu ne jamais revenir et n'en jamais parler*³⁰. Écrire s'avère pour elle un impératif, une façon de rester et de se sentir vivante. Elle y trouve une forme de bénéfice non négligeable. En effet, ce faisant, elle découvre et s'approprie une part de la vérité gravée dans les images et les hiéroglyphes de son corps-monument puis dans celles des mots. Sa conscience en est exacerbée : elle connaît l'importance et l'impact de l'entreprise à laquelle elle se consacre – dans tous les sens du verbe. De plus, elle sait que l'acte d'abandon auquel elle se livre ne se heurte à aucune frontière : il engendre une œuvre autographique à laquelle aucun signe de ponctuation ne pourra mettre un terme : les images et les hiéroglyphes, « re-liés » par l'écriture, l'ont faite telle qu'elle est au moment où elle se raconte et donnent naissance au roman qui la fera ensuite autre – *Je l'ai [la vérité] laissée venir ainsi qu'elle le désirait, à son rythme, à celui de mon histoire qui n'en sera pas complètement reconstituée pour*

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

autant³¹. Cependant, chaque nouveau récit, chaque nouveau livre en constitue un fragment et permet d'en « reconstituer » un pan – *Elle se trouvait défaite bien longtemps avant sa mise en forme. Celle-ci ne peut que rappeler celle-là*³². De toute évidence, la mise en forme du sujet est tributaire de la prose poétique. Ainsi donc, pour la narratrice, le symbolique – le langage et, par extension, l'écriture – permet de faire le deuil des choses. Les mots, malgré leurs limites, ont manifestement le pouvoir de ramener – voire de rappeler, dans toutes les acceptions du terme – une partie de ce qui est perdu, mais toujours là. C'est notamment ce que suggèrent les propos de cette narratrice :

[J]e parle de cette activité d'art qui consiste à fabriquer un réel où la chose objective se confond en tous points avec le sujet qui la crée. Je parle donc de cette double activité créatrice, celle qui inscrit et celle qui lit en toutes lettres le deuil du réel objectif ; celle qui a fait ses adieux au constat réaliste, qu'il soit scientifique ou anecdotique³³.

Pour la narratrice, l'écriture est un geste qui repose sur un paradoxe, en ce qu'il permet de tracer les pourtours de l'inédit dans la trame d'une fiction qui n'en est pas tout à fait une. Partant, le réel³⁴ qui, à cause du symbolique, est maintenu hors-champ, est

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 112.

³⁴ Le réel est l'une des trois composantes lacaniennes de l'ensemble terminologique et conceptuel *réel*, *symbolique* et *imaginaire*. Pour Lacan, il est impossible de considérer le réel sans tenir compte de ses rapports avec les deux autres catégories ou registres, soit l'imaginaire et le symbolique. À partir de 1972, il a illustré ce phénomène par le nœud borroméen, soulignant leur interdépendance en précisant que si l'on coupe l'un des trois, les deux autres ne tiennent plus ensemble. Ce qu'il faut retenir ici en quelques mots, c'est que dans le quotidien, lorsqu'il est question du réel, cela a trait à la représentation du monde, mais en psychanalyse, depuis Lacan, cela s'inscrit plutôt dans l'innommable ou l'impossible, car cela passe par les sens. En effet, pour Lacan, il s'agit d'un univers qui ne peut être symbolisé dans la parole ou l'écriture, il leur échappe. De sorte qu'il s'avère impossible d'en avoir une appréhension directe : on s'en approche, on le frôle, on le cerne même, mais on ne l'atteint pas, il est évanescent. Lacan explique ce phénomène en disant que *le réel est ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* ; autrement dit, les mots ne suffisent pas, ils sont impuissants. Le réel est donc à distinguer de la réalité, soit de la vie, de l'existence, par opposition aux rêves et aux illusions. Émile Benveniste – même s'il ne fait pas explicitement référence à l'inconscient – souligne bien cette particularité en affirmant : « la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui

évoqué tout en demeurant irréductible. Sur le mode de la coalescence et de la résonance, l'écriture est en mesure d'évoquer quelque chose du réel et, indirectement – puisque dans le réel rien ne manque –, quelque chose de la perte. Ainsi, la prose poétique constitue une sorte de tenant-lieu satisfaisant et gratifiant, malgré l'isolement que cela entraîne lorsque l'on ouvre la voie à l'insu. À la limite, la prose poétique rend les choses absentes présentes – *Seule la syntaxe peut rappeler ces temps de fuites fragiles, immémoriaux, indélébiles. Le lexique tant bien que mal s'y ajuste et les sonorités, à tous deux, leur vont de pair*³⁵. La part d'équivoque que cela comporte n'est pas négligeable, au contraire, elle ajoute au suspense de la découverte inhérente à l'entreprise d'interprétation qui ne se veut pas exhaustive. En fait, chercher à découvrir la nature intime du sujet de l'écriture, c'est se tenir sur le mur du vide. Car au pays des mots, il n'y a plus de garde-fou du langage³⁶. Or, pour éviter de choir, la suspension est essentielle, il faut interrompre momentanément l'intrigue pour découvrir ce qui ne se « dé-voile » que dans l'après-coup – là-bas et plus tard –, dans l'acte de lecture-relecture : le sens en suspens ; cela fait en sorte que la fiction s'élabore en dehors des cadres rigides des traditions littéraires. Partant, chaque narratrice est [s]criptrice de ce qu'elle voi[t] se mouvoir sur cette vaste et changeante scène nocturne,

qui parle fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et à travers ce discours l'événement reproduit [*Problèmes de linguistique générale I*, p. 25] ». L'imaginaire est à concevoir à partir de l'image et est, de ce fait, lié à une forme de leurre, puisque c'est en apercevant son reflet dans le miroir que l'enfant découvre qu'il ne fait plus partie du corps de la mère. Jusqu'alors, il s'en croyait le prolongement et vice-versa ; il ne faisait pas de distinction entre ce qui était lui et ce qui était elle, ni entre le dedans et le dehors, c'est-à-dire entre lui et le monde extérieur ; il était dans le réel préalable. Quant au symbolique, il est lié au langage et au signifiant. Il correspond à ce qui permet de délimiter et de représenter le monde ; il relève donc à la fois du conscient et de l'inconscient. Comme on le verra, le sujet de l'énonciation adopte vraisemblablement le mode d'élaboration et de structuration d'un sujet. C'est pourquoi il est possible de repérer les particularités de ces trois catégories dans un texte littéraire.

³⁵ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 71.

³⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le Manuscrit », p. 63.

*elle ne l'imposerait pas plus que les autres scripteurs, isolés, elle ne ferait que constamment revenir à sa source et révéler ses origines*³⁷.

Serait-ce donc pour cette raison que la parole des différentes narratrices semble s'avérer un immense effort pour récupérer leur prise sur les choses, pour ne pas renoncer complètement, pour retrouver quelque chose qui s'est effacé, quelque chose d'irréductible *qui [leur] échappe*, malgré toutes les possibilités qu'offre le langage ?

Peut-être, si l'on en croit ce qu'affirmera, quelques années plus tard, l'une d'entre elles en faisant manifestement allusion au réel : *J'écris pour fixer cela même qui m'échappe*³⁸.

Tracer ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire

Voilà qui expliquerait la mise en représentation continue à laquelle se livrent les narratrices et, en conséquence, dont témoigne chacune des œuvres parues à ce jour. L'hypothèse a du sens, si l'on accepte l'idée que cette représentation serait toujours en train de constituer le signe d'elle-même sur la base des images qui se sont gravées en elle – *ce qui fut vécu de plus vrai, comme en images, devait se prendre en écritures, se porter jusqu'à la fin des cycles, jusqu'à la fin des songes, c'est-à-dire, sans fin, toujours, puisque même le temps ne se mesurait plus dans cette histoire*³⁹. Ici, l'attention est particulièrement retenue par la locution conjonctive « c'est-à-dire ». Le fait que celle-ci soit mise en apposition – volontairement ou non – crée un effet d'insistance qui en accentue le sens : quelque chose est à dire, à savoir en clair grâce à la répétition – *sans fin, toujours*, – de livre

³⁷ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 75.

³⁸ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 112.

³⁹ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 103.

en livre. La vérité de l'expérience – *ce qui fut vécu de plus vrai* – est contenue dans les images et ne peut se révéler que dans un second lieu et un second temps – *se prendre en écritures*. Ici, l'usage du pluriel n'est pas à passer sous silence. D'une part, il souligne habilement la distinction entre l'acte et son résultat dont les représentations peuvent être multiples. D'autre part et à un second niveau de lecture, il pourrait indiquer un harmonieux métissage d'écritures – celle du corps-monument et celle de la fiction. Conjuguées à ce métissage d'écritures, les images font corps dans l'invisible, plus puissantes que les mots qui en deviennent les échos. Elles s'imposent dans une forme de démesure spatiotemporelle dont nombre de narratrices tentent constamment de rendre compte et, plus particulièrement, celle de *Lueur* :

Images cénesthésiques, images acoustiques, j'ai saisi le bruissement des mots à frôler entre vous les ombres fuyantes et fragmentées du dehorsdedans⁴⁰.

Amplifiée par les connotations dont sont porteuses les épithètes *cénesthésiques* et *acoustiques*, l'antithèse culmine dans un néologisme⁴¹ – *dehorsdedans*. Le fait de réunir les deux vocables en un seul met l'accent sur l'idée qu'il n'y a pas de frontière entre l'extérieur et l'intérieur ; ce qui n'est pas sans suggérer que l'écriture puisse rendre compte du réel préalable. De plus, la tonalité renforce l'impression de flou et le malaise qui imprègnent les propos de la narratrice et souligne l'impuissance du langage et, par voie de conséquence, la sienne : le langage ne lui permet pas de traduire, transcrire avec exactitude

⁴⁰*Ibid.*, p. 72.

⁴¹J'y reviendrai plus loin, mais ce recours à une forme de néologisme est courant chez les narratrices de Madeleine Gagnon. Dans l'un des poèmes du recueil *La Terre est remplie de langage* (p.21), il en est explicitement question :

Et maintenant / dans ce pays aux mots sauvages / quand s'absentent les mots / je les invente /
et fais feu des vocables / quand me saisit le froid / quand se givre le corps

ce qu'elle éprouve et ce qu'elle entend sourdre du silence ou ce qu'elle voit se *mouvoir sur* [sa] *vaste et changeante scène nocturne*⁴². Elle l'exprime alors en ayant recours à la répétition qui crée un effet d'insistance sur le signifiant « images ». Cela fait écho à un autre extrait, présenté plus tôt et accentue le caractère essentiel et archaïque des *images* porteuses d'un savoir irréductible – *les mots appris après l'image. [...] des mots imprimés sur des gravures déjà là. [...] des mots compris sur toute représentation. Des mots soumis à du savoir étrange et lointain*⁴³. Cela pourrait bien expliquer le fait que les différentes représentations du *Je* sont marquées d'une vulnérabilité réelle : le *Je* n'évolue pas dans un espace physique délimité par des frontières distinctes, mais dans une sorte de territoire indéterminé, voire illimité où elles se confondent, se fondent en une seule : *dehorsdedans*. Ainsi, est renforcée l'image des *ombres fuyantes et fragmentées* qui suggère que le *Je* n'est pas une entité à part entière, comme on se plaît trop souvent à l'imaginer, mais bien une présence mouvante, oscillante faite de morceaux épars qu'il est néanmoins possible de reconstituer partiellement – *Aucune sonorité, aucune image, aucun jeu de mots, aucun langage soi-disant décousu ne saurait en rendre compte*⁴⁴. Autrement dit, le *Je* est une émergence fragile, éphémère, c'est-à-dire discontinue et incomplète, donnée à voir et à entendre plus qu'à posséder ou à *river* ; de là l'idée que tout ce qui en est perceptible, visible et audible n'est en fait qu'une représentation, voire une suite de métonymies constitutives de cette représentation aux formes multiples. Toutefois, bien qu'évanescence, cette émergence n'en demeure pas moins essentielle, en ce qu'à la fois, elle existe – telle

⁴² *Lueur roman, archéologique*, « Fiction », p. 75.

⁴³ *Ibid.*, « Fiction », p. 15 et « Second mouvement », p. 154.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70-71.

une invisible égérie – et « ex-iste », c'est-à-dire se tient hors du langage qui ne parvient qu'à la représenter partiellement. Autrement dit, le sujet n'a pas d'être comme tel. Et la narratrice en est consciente, tout comme elle l'est des limites du langage et du fait que, dans sa prise de parole, elle y soit constamment confrontée :

Absorbée par son temps perdu, me déchirant de cette quête archéologique, devinant que je n'élaborerais rien qu'un langage, tout un langage [...]. J'élirai des contrées pour m'en rapprocher, je collerai l'oreille au marbre de son nom, résonneront en moi ses fibres sonores, elle continuera de filer là où je ne saurais être et c'est d'elle, cette fuite, cette perte que je vis⁴⁵.

Lueur, roman archéologique est sans contredit l'une de ces *contrées* élues. L'objet de la narratrice y est de s'abandonner aux forces intérieures qui la meuvent, lui rappelant incessamment ce qui fut et le fait que cela ne peut être à nouveau – ce *temps* [est] définitivement *perdu*, mais le souvenir en persiste et, surtout, insiste. La fiction, en s'élaborant à même le sentiment immarcescible de cette perte – qui est à la fois source de mort et de vie – devient simultanément lieu de commémoration et d'avènement.

Dans le feu brûlant de la parole d'écriture, l'instance de la lettre est partie prenante et la narratrice se soumet au pouvoir des mots issus de sa mémoire ancestrale et à celui de son imagination – *Je m'en tiendrai à mon roman de nuit, du rêve, qui se décrypte en mots très simples, mais sa syntaxe, collant à la lettre de son récit, à la lettre des images, n'adhère pas aux conventions reçues*⁴⁶. Sa parole est donc libre de toutes entraves institutionnelles ou politiques, ce qui a l'avantage de créer une forme neuve et un rythme marqué, on l'a souligné, par les blancs qui séparent tantôt de brèves phrases, tantôt de

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

courts ou longs paragraphes. Sur le plan visuel, cette disposition graphique métaphorise une perspiration. En d'autres mots, c'est comme s'il y avait échanges respiratoires entre le corps-monument, qui exsude des signifiants, et la page qui les capte, leur dessinant un voile d'encre noire, pour ensuite les offrir au regard avant qu'ils ne s'évaporent tout à fait. Ainsi, grâce à l'écriture, vit et se meut le *Je*. Et, grâce à la lecture, cette vie et cette mouvance sont éternelles.

Faire ressortir le tracé de l'inédit

Quant au deuxième chapitre, « Archéologie », il repose entièrement sur un métissage d'anecdotes formant, sur le plan factuel, de petits récits autonomes. La narratrice rapporte à nouveau des rêves étranges, convoque des personnages avec qui elle échange ou encore dont elle raconte des bribes d'histoire auxquelles se conjuguent les *étincelles archaïques* de ses inscriptions mnésiques. En effet, tous ces récits lui permettent d'actualiser certains épisodes d'un passé auquel elle a participé ou encore qui lui fut étranger, mais dont elle a hérité de ses ancêtres, car certains personnages ont réellement existé et compté pour Madeleine Gagnon – sa grand-mère, sa mère, son père, un frère, un fils, un cousin, des amis pour ne mentionner que ceux-là. Partant, ils ne sont pas seulement une *construction textuelle*, c'est-à-dire des êtres de papier dont *l'importance et le statut sont codifiés par des marques génériques traditionnelles*⁴⁷ et fictives, ils ont – ont eu – une vie extérieure au récit. Ils s'avèrent donc beaucoup plus qu'une série d'individus. En fait, tout comme la famille, ils *constitue[nt] un groupe d'appartenance et d'étayage avec ses lois aussi obscures et aussi puissantes que celles de l'Inconscient, et qui assurent ainsi sa*

⁴⁷ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, p. 27 et 29.

*cohérence et sa cohésion*⁴⁸. Ce qui est particulier cependant, c'est qu'ils n'en demeurent pas moins des créations poétiques, car leur présence dans la trame textuelle relève de la fiction. De plus, les différentes instances d'énonciation brouillent – occultent – en quelque sorte leurs caractéristiques physiques, psychologiques et sociales par la parcimonie des informations qu'elles livrent à leur sujet. Ils sont malgré tout nécessaires, comme le souligne cette narratrice : *Parfois l'écriture a besoin des personnages, vraisemblables, un détour, des tirets et tout et tout, pour simuler, seule, l'éloignement du réel et du fictif*⁴⁹. Ce que le lecteur sait d'eux lui vient en grande partie de déductions réalisées à partir des points d'ancrage que sont leur prénom ou leur place dans la généalogie ou l'itinéraire de vie des narratrices auxquelles ils servent, en quelque sorte, de points d'ancrage ponctuels. Ce qui est particulier, c'est que cela se produit à leur insu, sans que les connaissances littéraires dont elles sont investies interviennent pour régir la structure de la fiction qui se déroule alors selon ses propres règles.

En d'autres mots, la fiction exerce son pouvoir sur le mode d'une apparente anarchie et les narratrices s'y soumettent, ne le contrent pas, comme l'illustrent nombre d'extraits. De ce fait, la ligne temporelle du récit est constamment rompue, comme c'est le cas avec les souvenirs qui émergent brusquement, sans se soumettre à aucune loi – *Sur des lambeaux de l'écrit originel la fiction se déroule, organiquement greffée à ceux-ci, elle ne peut oublier, ou faire semblant, qu'elle leur doit sa puissance et son manque. La fiction s'écrit sur des restes qu'elle décide de transformer à sa guise*⁵⁰. Or, ces restes ont une

⁴⁸ Alberto Eiguer, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, « Famille », p. 575.

⁴⁹ *La Lettre infinie*, « Le récit envolé », p. 47.

⁵⁰ *Lueur, roman archéologique*, « Archéologie », p. 123.

double portée sémantique : d'une part, ils peuvent être associés à des réminiscences et, d'autre part, à des trouvailles ; celles de la narratrice dans les ténèbres de la mémoire ancestrale et, par extension – ou redoublement métaphorique –, celles du lecteur dans les méandres de la narration et de l'univers d'*ombres fuyantes et fragmentées* où il est entraîné. Cette interprétation est en partie justifiée, voire étayée par le titre qui renvoie à la fouille d'où peuvent surgir, sans ordre établi, différentes parties d'un tout insaisissable parce que, d'une part, il est fragmenté et, d'autre part, en devenir. Sa reconstitution, là-bas et plus tard, n'en fera donc pas du même, mais un autre ; ce dont est au fait la narratrice qui affirme que *[d]ans ce seul paradoxe la fin pouvait se dessiner*⁵¹.

De plus, certains des personnages appartiennent à d'autres textes de fictions. C'est notamment le cas de Zoé, un personnage dont l'histoire est présentée dans les premières lignes de cette deuxième division du roman. Elle rappelle sans conteste l'héroïne de la *Gradiva* de Jensen qui est amoureuse de son ami d'enfance devenu, rappelons-le, archéologue. L'extrait ne sera toutefois pas présenté et approfondi ici. Il importe néanmoins de mentionner que, sur le plan discursif, s'effectue une autre forme de dédoublement : les mots évoquant l'histoire de Zoé sont les objets que la fouille dans la mémoire littéraire et les connaissances des textes freudiens de la narratrice font apparaître.

⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

Démystifier les modes de représentation

Ce constat suscite de nouvelles questions : Est-ce que le *Je* a réellement la possibilité de s'actualiser et de se structurer dans la fiction qui s'élabore en se greffant aux fragments d'une autre fiction ? Autrement dit, lorsque la trame narrative repose sur une parole qui prend appui sur une autre, est-ce que cela permet au *Je* de s'appropriier les particularités d'un autre *Je* en les surimposant aux siennes ; surtout s'il le fait selon différents modes, soit en faisant référence à d'autres histoires, soit en citant textuellement des auteurs dont les œuvres ont marqué la littérature ? Dans l'affirmative, se révélerait-il, de ce fait, le fruit d'une forme de condensation réalisée, voire favorisée et autorisée par la fiction ? Comme ce phénomène n'est pas uniquement le propre de *Lueur, roman archéologique* – il est à l'œuvre dans plusieurs textes de Madeleine Gagnon – la question mérite d'être approfondie et le sera particulièrement dans la deuxième partie de cette thèse. Mais, à ce point de mon travail, je peux présumer que chaque référence ou citation pourrait constituer une forme de redoublement et relever d'une dialectique, en ce que les souvenirs et le langage engendreraient le *Je* et que celui-ci nourrirait le langage et les souvenirs – puisqu'il ne peut leur être absolument fidèle.

L'écrivaine, par l'entremise de ses narratrices – tout comme le lecteur d'ailleurs – trouve une forme de bénéfice dans le texte porteur de ce travail de surimposition et d'interpénétration. Celui-ci a le pouvoir de créer une forme d'interaction, par moments inédite, qui révèle que le *Je* n'est pas *Un*, puisqu'il est constitué de plusieurs fragments dont les possibilités d'assemblage sont multiples et peuvent varier d'un lecteur à un autre. Partant, cela explique le fait que la surimposition peut se conjuguer à un autre travail, soit

celui que Julia Kristeva, dans *La Révolution du langage poétique*, appelle la permutation et la translation des voix narratives – puisque le *Je* occupe tous les pôles –, que Freud, dans *L'Interprétation des rêves*, a associé à la condensation et au déplacement et que Jacques Lacan, en insistant sur l'importance de la lettre, pose comme procès métaphorique⁵² et métonymique⁵³ –, puisqu'il y a transfert de dénomination au moyen duquel un objet est désigné par un terme autre que celui qui lui est habituellement propre. C'est à tout le moins ce que laisse entendre la narratrice en s'adressant à un vague personnage féminin qu'elle vouvoie et qui pourrait, vraisemblablement, être son double : *vous étiez devenue le premier mot de votre fiction, vous étiez devenue plurielle. Elles n'étaient pas trop, toutes ces personnes de la conjugaison à vous soutenir*⁵⁴. Le phénomène du double, comme on le verra également dans la deuxième partie, constitue par ailleurs une isotopie des plus fascinantes. En effet, elle renforce l'image du regard qui métaphorise le miroir qui réfléchit.

Ainsi, le *Je* « plurielle » occupe plusieurs positions en *tu*, en *elle*, en *nous* et en *vous*. Ce phénomène de permutation et de translation des voix narratives donne l'impression que l'acte d'énonciation est exercé simultanément par plus d'un sujet. Mais, peut-on prétendre que, si certains de ces sujets sont le fruit d'une condensation, entre autres réalisée grâce à l'apport d'un intertexte, le *Je* qui se constituerait et se structurerait en s'appropriant les

⁵² Catherine Ferron définit ainsi ce procès : « Dans une fonction propositionnelle, un signifiant (S) se substitue à un autre (S'), créant une nouvelle signification; la barre résistante à la signification a été franchie, un signifiant est tombé dans les dessous, un nouveau signifié apparaît (s). » [*Dictionnaire de la psychanalyse*, « Métaphore », p. 248.]

⁵³ Catherine Ferron définit ainsi cette autre forme de procès : « La fonction (f) de ce mot à mot du signifiant (S...S') conserve la signification déjà là, les deux en contiguïté n'autorisent pas une signification renvoyée à une autre, il y a transfert de dénomination. » [*Dictionnaire de la psychanalyse*, « Métonymie », p. 249.]

⁵⁴ *Lueur, roman archéologique*, « Archéologique », p. 114.

attributs d'autres *Je* serait une extraordinaire partie d'un tout en devenir, une fascinante métonymie en quête de reconnaissance que l'écriture rendrait, en partie, perceptible, voire tangible, là-bas et plus tard toutefois, dans le *hic et nunc* de la lecture ? C'est peut-être le cas, si on considère sous cet angle interprétatif la teneur des propos de la narratrice :

Emmagasiné dans un objet matériel, ma mémoire, cet écrit ne saurait prétendre venir d'ailleurs que d'elle. Dans les strates du sous-moi, leurs personnages me doublent, me précèdent, [*sic*] ou me suivent : me multiplient⁵⁵.

En partie étayée par ce passage, l'hypothèse en actualise une autre présentée antérieurement : Chacun des sujets pourrait-il se révéler un fragment d'un seul et unique sujet – en l'occurrence ici, celui de l'écriture – qui s'élaborerait et se structurerait en alliant ses forces et ses particularités à celles du sujet de l'inconscient ? Et, par voie de conséquence, un sujet ainsi constitué ne serait-il qu'une métonymie du sujet du désir ? Si tel est le cas, il faut s'interroger sur la nature même de ce désir. Or, on le sait notamment depuis Lacan, « le désir du sujet, c'est le désir de l'Autre ». Et, cet Autre est intimement lié à l'ordre du langage et constitue le point de départ à partir duquel s'ordonne la vie psychique. C'est pourquoi son discours est déterminant et s'avère insistant, particulièrement dans la prose poétique où les figures d'insistance sont nombreuses. Malgré tout, ce qu'il peut révéler de la vérité – de l'énigme de l'être – demeure fragmenté, car elle n'est pas toujours articulable, elle demeure en soi irréductible. Il ne faut toutefois pas se méprendre : il ne s'agit pas d'un discours caché dans le sujet – notamment ici, celui de l'écriture –, mais d'un discours qui le transcende. Autrement dit, c'est du discours de l'Autre dont il est question, lorsque s'exprime le sujet. Et, il faut bien le rappeler, cela se produit généralement à son insu. Généralement. Car, pour les narratrices de Madeleine

⁵⁵ *Ibid.*, « Fiction », p. 94.

Gagnon, il semble que ce ne soit pas tout à fait le cas. En effet, l'Autre occupe une place prépondérante dans la fiction, il figure comme peut le faire un personnage et cela suscite le questionnement et me ramène incessamment à l'énigme qui hante les narratrices, à savoir qui est ce vis-à-vis invisible à qui elles s'adressent constamment : *Je ne sais même pas qui Tu es. Mais je te dis mon unique, tu te souviens ?*⁵⁶ Bien entendu, *Tu* ne répond pas, il n'a pas de voix propre, il figure seulement. Et, cette figuration est mystérieuse et fascinante de sous-entendus, c'est-à-dire de réponses implicites, nouées dans la trame des textes qu'il s'agit de décrypter pour en saisir quelques bribes.

Comme ce décryptage est tout à fait lié à la lecture, cela soulève encore une fois la question du lecteur : Qu'en est-il exactement de lui ? Son *Je* est-il également tributaire de toutes ces surimpositions, interpénétrations, permutations et translations⁵⁷ ou est-ce un phénomène propre au sujet de l'écriture ? À moins qu'il n'en soit le reflet indispensable ? C'est possible, car il occupe une place très importante, voire « déterminante » chez Madeleine Gagnon : *Seuls les lecteurs, des lecteurs toujours singuliers, accèdent à la nécessité de l'intelligence amoureuse du Moi et de l'Autre*⁵⁸.

⁵⁶ *La Lettre infinie*, « Absolu », p. 31.

⁵⁷ Julia Kristeva explique ce phénomène comme « une fluctuation du sujet de l'énonciation : d'abord posé comme appel de l'autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place [le Tenant-lieu] ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, des "personnages" qui prennent en charge l'acte d'énonciation. [...] La fiction utilise cette économie qui suspend la fixité du pôle de l'énonciation pour y faire apparaître la dialectique à l'autre, lui-même vacillant puisque lieu de contradiction. La fiction maintient l'instance symbolique du destinataire, et de ce fait, elle se structure comme une pratique. [...] Le texte se construit alors explicitement comme une exploration des ressources fantasmatiques, donc, en somme, de la transformation d'une économie de locution en une économie de fiction [*La Révolution du langage poétique*, p. 316-319] ». Partant, les différentes facettes du *Je* fluide-mouvante-insaisissable s'interpellent – JE-TU-ELLE-L'AUTRE-ÇA-NOUS-VOUS – régies par l'inconscient et ses mécanismes que l'instance d'énonciation tente de comprendre ou, à tout le moins, signale. Il faut noter ici que, pour la narratrice, les facettes du *Je* sont féminines ; il en est question dans *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p. 121.

⁵⁸ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 118.

Considérer toutes ces questions et tenter d'y répondre suppose toutefois qu'il faille éviter tout débordement interprétatif pouvant se manifester par de vaines spéculations sur les intentions de l'écrivaine. La rigueur étant de mise, il faut s'en tenir aux cadres textuels de la fiction, lorsqu'il s'agit des récits, et à ceux de l'énonciation, dans le cas des essais, d'autant plus que Madeleine Gagnon – pourtant très au fait des particularités de la création artistique, des acquis conceptuels de la littérature et de la psychanalyse – ne verse jamais dans les concepts abstraits ou théoriques⁵⁹. En effet, ses narratrices et ses personnages sont des créations poétiques, même lorsque ces derniers portent des noms de personnes ayant réellement existé et, parfois, grandement contribué à l'avancement de la psychanalyse⁶⁰.

Par ailleurs, la narration à la première personne peut donner l'impression que l'écrivaine et les narratrices sont une même personne, mais ce n'est pas le cas et, de fait, elles ne seront pas considérées comme telle. Le croire serait l'équivalent d'une abrogation des possibles créateurs de l'écriture. Or, il s'agit plutôt d'un phénomène qui relève de la subrogation, en ce que les narratrices et leurs pérégrinations dans l'archéologie intérieure ont un caractère universel, non pas individuel. Au demeurant, certaines ressemblances sont effectives, mais ne prêtent pas flanc à interprétation, ni ne sont matière à spéculer. En fait, ce qui importe ici, c'est le sujet de l'écriture et la manière dont il s'élabore, se structure et évolue en dehors des marges institutionnelles, mais à l'intérieur de celles du texte qui le supporte et en actualise les procès signifiants.

⁵⁹ Madeleine Gagnon a enseigné à l'université la littérature et la psychanalyse textuelle pendant de nombreuses années. Elle a également fait une analyse et songé à devenir psychanalyste, avant de se consacrer entièrement à l'écriture.

⁶⁰ C'est notamment le cas dans *Les Cathédrales sauvages* où un personnage, nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse, s'appelle « Élisabeth Salomé, Frau Friedrich Carl Andreas dite Lou ».

Conjuguer le leurre

Quoi qu'il en soit, les questions que soulève l'écriture de Madeleine Gagnon donnent lieu à plusieurs hypothèses autour desquelles s'élabore chacune des trois grandes divisions⁶¹ de cette thèse. Afin de délimiter les pourtours de mon étude, j'ai privilégié des œuvres appartenant à différentes périodes de la production littéraire de Madeleine Gagnon : certaines à caractère narratif – *Les Morts-vivants* (1969), *Lueur, roman archéologique* (1979), *La Lettre infinie* (1984), *Les Cathédrales sauvages* (1994), *Le Deuil du soleil* (1998), *Mémoires d'enfance* (2001) – et d'autres à caractère informatif, explicatif ou argumentatif, tirés du recueil de textes *Toute écriture est amour, Autographie, 2* (1989). Quelques-uns de ces récits et essais ne me serviront toutefois que de corpus adjuvant, c'est-à-dire que je n'y aurai recours qu'à l'occasion et de façon non systématique, afin d'illustrer et de justifier la pertinence de certaines hypothèses ou affirmations. Je propose par ailleurs une lecture qui ne tient pas compte de l'ordre chronologique de la parution des différents textes, mais plutôt de la répétition d'éléments lexicaux et thématiques qui, à l'instar des souvenirs émergeant pêle-mêle et *pren[ant] vie à mesure qu'[on] les pige*⁶², donnent lieu à des associations dont l'interprétation fait apparaître le sens latent. Les paroles de cette narratrice abondent en ce sens :

Ainsi je lis le poétique comme ce qui invente sur de l'absence, conjurant en vain les forces du refoulé, mettant en scène une re-présence [*sic*] figurée sur écran voilé d'absence d'une étrange et inquiétante féminité sans origine et sans fin⁶³.

⁶¹ Chacune de ces trois divisions – ou parties – se subdivisent ensuite en chapitres ; la première en comporte cinq, la deuxième et la troisième en comptent quatre chacune.

⁶² *Les Morts-vivants*, « Entre deux trains », p. 141.

⁶³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 150.

En outre, je l'ai souligné, les œuvres de mon corpus ont notamment comme particularité ce qu'Yves Reuter appelle le décentrement systématique des voix narratives en des réseaux de paroles croisées, démarqués ou non. Règne ainsi une autorité auctoriale dénigrée ou démultipliée, un *Je* « plurielle ». La signification résulte de l'interprétation, puisqu'elle est produite par une opération de l'esprit plutôt que donnée d'emblée et soumise à une convention. En tenir compte permet de faire ressortir la particularité de ce mouvement oscillatoire qui anime et affecte le *Je* des différentes narratrices

Ainsi, la première partie de la thèse questionne l'importance et le rôle des souvenirs dans la constitution du sujet de l'écriture. Plus précisément, il s'agit de découvrir quels y sont la part et l'apport des souvenirs liés à la parole et à l'écriture en général, c'est-à-dire aux histoires entendues ou lues au cours de l'enfance de l'écrivaine. Il semble que celles-ci contribuent à façonner le caractère singulier – et pluriel à la fois – du sujet de l'écriture. Et, cela pourrait expliquer le fait que les œuvres tiennent ensemble. Autrement dit, elles constitueraient un ensemble en apparence hétérogène mais qui, en réalité, est homogène parce que lié par un seul et même motif central dont *Lueur, roman archéologique* supporterait la trame. Afin de faire ressortir la singularité de ce phénomène, j'exploiterai des extraits de la première partie de ce roman, intitulée « Fiction », dont je corrèlerai des éléments de contenus à certains extraits tirés des œuvres subséquentes, notamment du recueil d'essais *Toute écriture est amour, Autographie 2*, ainsi que des récits *La Lettre infinie*, *Le Deuil du soleil*, *Les Cathédrales sauvages* et *Mémoires d'enfance*. La corrélation des contenus factuels et discursifs me permettra vraisemblablement d'énoncer une amorce de réponse, quant à la possibilité qu'un texte littéraire puisse poser la question

du transfert. C'est pourquoi j'accorderai une attention particulière aux figures parentales mises en fiction dans le processus de structuration du sujet de l'écriture, à savoir l'impact qu'elles ont eu quant aux relations qu'entretiennent les narratrices avec l'écriture. Partant, cela signifie qu'il faut considérer les textes qui traitent de ces figures – en particulier les récits susmentionnés – en tenant compte des échanges et des jeux d'identification introjective et projective auxquels se livrent les narratrices et les personnages convoqués par celles-ci.

De plus, j'ai constaté que les narratrices ne se restreignent pas à l'imitation simple des caractéristiques physiques ou psychologiques des êtres qu'elles ont connus ou côtoyés ou encore avec qui elles échangent dans la fiction ou bien dont elles citent les œuvres. Il arrive qu'il y ait beaucoup plus : elles s'en approprient certains traits spécifiques, rêves et souvenirs, par exemple, les associent même parfois à leur personne propre. Il arrive aussi que ce soit l'inverse : elles dotent certains personnages de leurs propres traits de personnalité, de leurs souvenirs ou de leur conception de l'écriture. Or, dans ces processus d'identifications complexes, il est possible de déceler la formation du « nous », qui s'avère alors, comme on le verra, un effet du signifiant : le sujet de l'écriture a introjecté des particularités de l'autre ou projeté – sans aucune agressivité cependant – chez lui les siennes. Or chaque fois, il en éprouve une forme de ravissement étonné. C'est un phénomène que ne manquent d'ailleurs pas de suggérer ces propos, placés entre tirets, dans la première partie des *Cathédrales sauvages* :

– il serait plus juste de dire que ce qui échappe à mon entendement est toujours ce qui s'en va se rattacher à cela qui m'a semée dans les autres et que toutes ces parcelles flottantes dans la vaste constellation nébuleuse, clignotent parfois, indiquent un chemin de nuit à qui veut bien s'y engager sans promesse aucune d'issue – [...] ⁶⁴.

En fait, c'est justement ce qui *échappe* à [l']*entendement* qu'il s'agira de découvrir en corrélant les contenus. Ce faisant, il faudra s'astreindre à trouver comment, à travers la fiction, le sujet peut se faire trace de l'invisible et de l'irréductible, et ce, tout en « se semant dans les autres » – en s'essaimant. Il importera de suivre le *chemin de nuit* dont se fait l'écho et le reflet la parole d'écriture pour parvenir à distinguer – à « dé-sceller » – les *parcelles flottantes* les unes des autres. L'entreprise peut sembler hasardeuse et ambitieuse, car il faudra *s'y engager sans promesse aucune d'issue*. Les concepts psychanalytiques serviront alors d'adjuvants. Ils permettront d'élaborer les assises théoriques qui supporteront et étayeront les tenants et aboutissants de l'interprétation. Faire intervenir le champ psychanalytique dans l'étude des textes littéraires exige par ailleurs une attitude de lecture et un rapport au texte différents de ceux qu'on adopte d'emblée en analyse textuelle. On le sait, [l]a fiction rassemble tant d'éléments en apparence disparates, mais d'habitude elle n'indique pas ses raccords. Elle invente à partir de si peu et n'en souffle mot ⁶⁵. Pourtant, dans la première partie de cette thèse, j'envisage de trouver des *raccords* et de les exploiter, afin d'établir une forme de continuité dans le discours du sujet qui, d'œuvre en œuvre, exploite une même configuration thématique, sans pour autant reproduire du même.

⁶⁴ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le Manuscrit », p. 59.

⁶⁵ *La Lettre infinie*, « Absolu », p. 31.

Parcourir et approfondir les assises fondatrices du sujet

Je me pencherai attentivement sur cette configuration thématique. Cela signifie que seront entre autres questionnés le rôle de l'écriture, du lecteur et celui de la fiction, la contribution de l'inconscient et de l'Autre, ainsi que l'immense pouvoir des mots. Je prendrai également en considération l'importance de l'amour dans l'acte d'écriture, car il semble bien à l'origine de cette prise de parole extraordinaire pour les narratrices, dont celle-ci :

[À] la limite de toute activité créatrice, quel que soit son lieu élu d'énonciation, la question de l'amour surgit entière, totale, absorbante de tous les désirs⁶⁶.

Encore une fois, cela nous ramène à la question des origines, puisque pour cette narratrice qui poursuit sa réflexion, *toute écriture naît de l'amour, et sa fiction, soutenue dans le roman ou esquissée dans le poème, est la mise en scène constante et répétée du drame*⁶⁷. En fait, ce qu'elle laisse ici entendre, c'est que le manque à être existentiel se joue et se rejoue entre les mailles de la trame que déroule l'écriture et que *l'amour ou son absence*⁶⁸ en sont à la fois le ressort et l'objet :

C'est donc sur un double manque que s'inscrit le texte « final », puisque le travail premier de l'inconscient opérait sur un manque-à-être du désir et que le travail second de mise en forme textuelle se produit dans les contraintes linguistiques [...] ⁶⁹.

⁶⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2, « Écrire l'amour », p. 22.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », « Comment », p. 129.

De plus, comme le suggèrent implicitement ou de manière parfois très explicite les narratrices de Madeleine Gagnon, la fiction s'élabore en réponse à un appel aux pulsions, notamment celles de mort et de vie :

Les pulsions mortelles sont des lettres négatives : inscriptions d'absence sur lesquelles aucune image, aucune voix, aucune écoute ultérieures n'auront de prise. Je dirais qu'elles sont là pour maintenir présent le vertige du passage hasardeux, et périlleux, des lettres positives vers le nommable.

Et c'est parce qu'elles sont là, avec les autres, que la fiction s'écrit⁷⁰.

Bien que, pour la psychanalyse, la dimension de l'inconscient soit essentielle, il semble que la conception psychanalytique du texte rejoigne la conception littéraire, qui toutes deux partagent l'idée que le langage pose le problème de la signification. Le sens n'est toutefois pas à trouver ou à retrouver, comme le dit Freud, mais à construire, à élaborer à même le grand réservoir des signifiants qui le délimite en quelque sorte. En d'autres mots, la signification, c'est l'arrêt du sens là où se fait une sorte de consensus qui décide de cet arrêt de sens – soi avec soi d'abord, puis avec la collectivité. Mais, lorsqu'on essaie de penser l'avant-consensus, on est confronté à un manque. Et ce manque, c'est l'absence, ce qui a été laissé derrière, et qui relève de l'inconscient. Au moment de la parution de *Lueur, roman archéologique*, Madeleine Gagnon avait abordé le sujet en ces termes :

J'écris ce qui manque. La métaphore c'est ce qui n'est pas là. Voilà pourquoi l'analogie du roman « archéologique » : les inscriptions sur la pierre correspondent aux inscriptions de l'inconscient. Elles ne peuvent pas être écrites. Je ne peux pas les retrouver. Donc, j'écris le manque. Cela donne une écriture de dépouillement, non de délire⁷¹.

⁷⁰ *Ibid.*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 88.

⁷¹ Propos tenus dans le cadre d'un entretien avec Jean Royer, dans *Le Devoir* du 26 mai 1979, p. 17.

En fait, il est clair que pour l'écrivaine, et en l'occurrence pour les narratrices, le sens à produire, grâce au pouvoir évocateur des métaphores, relève de l'inédit et de l'irréductible. Les hiéroglyphes tracés sur la pierre du corps-monument ne peuvent être reproduits tels quels, ils figurent dans les signifiants que l'écriture offre au regard inquisiteur du lecteur averti. De toute évidence, la place accordée à l'inconscient n'est pas négligeable. C'est notamment ce qui m'a incitée à me questionner sur le rôle qu'il pourrait avoir dans l'élaboration et la structuration du sujet de l'écriture. D'autant plus que celui-ci effectue de nombreuses translations et permutations des personnes de la conjugaison, en ce qu'il occupe, on l'a souligné avec insistance, tous les pôles actantiels :

Le sujet de l'énoncé textuel n'est pas seulement le « je » de la première personne de la conjugaison ; il est toutes les autres personnes, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles (elles agissent toutes comme *shifters*) ; mais il est aussi toutes les composantes de la *performance segmentée*⁷².

Cette *performance segmentée* concerne vraisemblablement les signifiants éparés, ceux entre lesquels il s'agira d'établir des raccords.

Dans la deuxième partie de la thèse, je mettrai en évidence l'extraordinaire complicité entre les plans factuel et discursif chez Madeleine Gagnon. Je me pencherai sur les affects, soit la manière dont ceux des narratrices jouent dans la fiction ou encore dans la narration de rêve. Partant, je défendrai l'hypothèse que les fictions de rêves narrés rendent compte de nouveaux procès métaphoriques et métonymiques favorisant l'élaboration et la structuration du sujet de l'écriture, en actualisant dans un nouveau contexte d'énonciation les éléments de la configuration thématique chère aux narratrices. En effet, et comme on a

⁷² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 130. C'est la narratrice qui souligne le dernier syntagme.

pu le voir, en se racontant ou en partageant son point de vue sur différents sujets, chacune des narratrices passe – est traversée – par ses souvenirs personnels ou encore par ceux que lui ont racontés une aïeule, sa mère, différentes femmes – amies ou inconnues –, bref des femmes qui pourraient être, et sont sans doute, toute femme. Les thèmes exploités sont la naissance, l'enfance, les jeux, la mort, l'amour, le regard de la mère, la parole du père, le désir, l'absence et le manque, les premiers gestes d'écriture – ceux qui sont symbolisés dans *Mémoires d'enfance* par une métaphore qui confère à ce geste même un caractère d'immortalité : *l'éternité couchée sur le papier*⁷³.

Comme celle de *Lueur, roman archéologique* a métissé son discours de plusieurs fictions de rêve, j'en retiendrai quelques-unes que je ferai notamment jouer avec « Poème parfait le non-poème », tiré du *Deuil du soleil*, et « Qui ? », tiré des *Cathédrales sauvages*. D'une part, seront actualisés les éléments de réponses trouvés précédemment et, d'autre part, à nouveau corrélés différents extraits qui, en outre, auront l'avantage de renforcer l'idée que *Lueur, roman archéologique* est un texte fondateur. J'approfondirai particulièrement *Poème parfait, le non-poème*⁷⁴, afin de donner forme et substance à une autre hypothèse émise un peu plus tôt, à savoir que l'élaboration et la structuration du sujet de l'écriture pourrait bien se produire dans le redoublement, le déplacement et la condensation et que, de ce fait, il relève à la fois de la fiction et de la réalité. Or, puisque l'analyse de ces procédés est indissociable de la lecture-relecture, il faudra également toujours tenir compte du lecteur : comment les effets de ce procès structurant agissent-ils – interagissent-ils ? – chez lui ? Peuvent-ils en faire un lecteur idéal ? Autrement dit, un

⁷³ *Mémoires d'enfance*, « L'Éternité couchée », p. 105.

⁷⁴ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 173-179.

lecteur dont l'acte de lecture serait simultanément écriture sur les parois de son propre corps-monument ? Afin de répondre à cette question, j'approfondirai certains extraits des *Cathédrales sauvages*. Cette œuvre remarquable par sa facture et son ton intimiste fait particulièrement ressortir la singularité de l'écriture-lecture, un acte créateur et déterminant que la narratrice de *Mémoires d'enfance* désigne de manière fort juste par l'expression *ce couple indissociable d'amoureux*⁷⁵.

Faire bruire le silence

Dans la troisième et dernière partie de cette thèse, j'insisterai sur les effets que produit chez le sujet ce couple d'inséparables, ainsi que les effets de la parole d'écriture, tant chez le sujet en devenir que chez le lecteur qui en actualise les représentations. J'espère ainsi découvrir comment, dans le silence où elles bruissent, l'intrication de leurs voix donne lieu à l'élaboration d'un *Je* dont le caractère inédit et universel à la fois est masqué, voilé par l'écran d'apparences que constitue la fiction. Or, cela pose d'autres questions essentielles : Quelle est la véritable nature de la fiction ? Serait-elle un mentir-vrai, soit un mensonge plus vrai que la vérité elle-même et, de ce fait, une métonymie de la vérité dont la mystérieuse teneur motive les pérégrinations du sujet ? Enfin, je me pencherai sur la dernière partie des *Cathédrales sauvages* – « Post-scriptum ». Je crois que la forme et le contenu de ce texte magnifique favorisent la structuration et l'élaboration du sujet et lui permettent de se poser comme tel dans l'Autre. Mais, pour un temps seulement : le temps de se représenter, dans ses voies inconscientes, à travers le discours silencieux de l'Autre.

⁷⁵ *Mémoires d'enfance*, « Le pacte ou les visages de ma mère », p. 78-79.

De cette façon, le *Je* explore les possibles à travers lesquels s'actualisent – tant sur le plan factuel que discursif – les différentes et nombreuses représentations de lui-même. Ces représentations sont des investissements de traces mnésiques dont les représentants se prêtent adroitement aux jeux du signifiant : sur le mode de l'alternance et du métissage, ils se reflètent, se regardent, s'offrent au regard, dialoguent, se racontent, se donnent à entendre, mais jamais à saisir. La narratrice de *Lueur, roman archéologique* indique notamment de quelle façon s'y prendre pour avoir accès à la part intime de l'être, elle le fait en suggérant l'idée que le sens n'est pas donné au texte, mais produit par lui :

L'écriture est une conjuration. Un phare allumé pour les signes des sorts. À lire dans les replis des ombres tracées, dans les indices, l'interstice le flou, l'à peu près, l'humble objet, et non dans l'éclatement lumière aveuglante, évidences coercitives, phallophores. À lire dans ce qui ne s'abstrait ni ne se formalise. Dans sa singularité fluctuante fluide⁷⁶.

L'enjeu est de faire ressortir la double nature du sujet : il est sujet de l'énonciation, c'est-à-dire celui qui tente de poser son *Je* dans la chaîne signifiante humaine, en actualisant sa parole à travers différents supports – littéraires, artistiques et scientifiques –, et sujet du désir, celui qui est lié – pris – dans le désir de l'Autre à qui il adresse ses demandes, celui à qui en réalité il parle sans nécessairement le savoir, sans s'y reconnaître. Et à qui parle-t-il ? Inévitablement à un autre sujet, en l'occurrence ici, le lecteur. Double lui aussi. Tantôt un autre, duquel est issu un « moi » produit sur la base d'un leurre et qui est, de ce fait, une métonymie du manque à être, puisqu'il y a eu déplacement à un Autre dont il ne sait rien – ou peu de choses –, mais dont la parole compte. Tantôt un Autre donc qui pourrait bien se révéler, l'analyse le dira, une métaphore du sujet. Si cela s'avérait

⁷⁶ *Lueur, roman archéologique*, « Archéologie », p. 134.

effectivement le cas, cela signifierait qu'il y a alors condensation parce que cet Autre serait élaboré à même les nombreux signifiants qu'il actualise dans le symbolique, donnant ainsi au sujet l'illusion qu'il sait ce qu'il dit.

Dans tous les cas, l'altérité joue un rôle déterminant et essentiel – *Construire lucidement c'est construire dans l'altérité : m'insérer dans le discours de l'autre tout en affirmant ma différence*⁷⁷. Cela présuppose que l'acte d'énonciation – particulièrement celui à l'œuvre dans le processus de création – peut témoigner et rendre compte, de façon insistante et répétitive, de ce besoin fondamental du sujet de se poser, de s'ancrer comme maillon dans une chaîne infinie, l'humanité, et en l'occurrence ici, dans l'institution littéraire. Partant, cela expliquerait le fait qu'il reproduit inlassablement et en vain, dans des scénarios – des fictions – différents, les étapes sur lesquelles s'amorce son parcours signifiant vers un impossible retour. En fait, la lecture-relecture et l'analyse ainsi favorisée permettent d'alléguer que c'est le cas. Les textes, on le sait, sont porteurs de traces dont le lecteur doit d'abord se laisser imprégner pour ensuite découvrir, dans les lacs de la fiction, des réflexions ou de la critique, les fragments qui, placés bout à bout, constituent une possible, voire satisfaisante réponse. Mais, comment élaborer cette réponse sans errer et, surtout, sans confondre les tenants et aboutissants de la psychanalyse et ceux de la littérature ?

Découvrir et suivre les traces que le parcours dans l'indicible a laissées présuppose vraisemblablement qu'il faille poser les yeux entre les lignes, en-dessous et au-dessus des mots qui, malgré leur rôle substantiel, sont impuissants à exprimer et à traduire l'entière

⁷⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Entre folie et vérité » : L'altérité, l'antagonisme, p. 30.

teneur des images et hiéroglyphes du corps-monument. Ils ont malgré tout – malgré eux – formé des paradigmes renforcés par la récurrence, d'œuvre en œuvre, de leurs éléments constitutifs. Dans ces paradigmes s'inscriraient donc, dans ce qui s'offre à lire comme trace du réel, les éléments factuels et discursifs qui pourraient permettre les procès métaphoriques et métonymiques à partir desquels des parties peuvent représenter un tout forcément absent, inexistant dans le *hic et nunc* parce qu'en prospective, là-bas et plus tard, dans un lieu et un temps inaccessibles – *Et cette naissance du vide me gratifiait d'un tout qui ne pouvait vivre autrement qu'en le jouant [au piano], ou l'écrivant*⁷⁸.

Il apparaît que la nature intime de ce tout constamment en devenir a quelque chose à voir avec l'objet perdu⁷⁹ au moment de l'entrée dans le symbolique. Or, cet objet abstrait relève d'un paradoxe : l'entrée du sujet dans le langage en cause la perte et en même temps lui permet de se constituer – *c'est d'elle, cette fuite, cette perte que je vis*⁸⁰. Il n'a aucune réalité matérielle propre, il n'est pas une chose définie, ni une personne – même si cela n'exclut pas que l'un ou l'autre puisse le représenter et, de ce fait, atténuer le sentiment de perte persistant sous forme de regret. En fait, je crois que l'écriture en est un substitut satisfaisant auquel le livre conférerait un caractère concret qui permet d'occulter l'absence. Cette assertion repose en partie sur les propos mêmes d'une autre narratrice : *Car cela qui*

⁷⁸ *Ibid.*, « Si j'écris », p. 123.

⁷⁹ Pour Freud, cet objet perdu est d'abord figuré par le sein – avec la bouche, celui-ci constitue l'un des deux objets partiels, sources premières de satisfaction. Lorsque l'enfant réalise que le sein appartient à la mère et que la satisfaction qu'il en retirait est conditionnelle à la présence de cette dernière, qui se révèle une personne distincte de lui, il découvre qu'il n'est pas l'objet de son désir – le phallus – et qu'il n'est pas le sien – ce rôle étant dévolu au père – il y a castration, l'objet est alors définitivement perdu. Ce constat est absolument nécessaire, car il permet au sujet de se constituer en tant que tel.

Pour sa part, Lacan parle d'*objet a*. Il peut être figuré par le sein, les fèces, la voix et le regard. Partie détachée de l'ensemble du corps, sa fonction est de supporter le « manque à être » qui définit le sujet du désir.

⁸⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Si j'écris », p. 123.

*veut s'écrire ici fut précédé et bien avant toute parole, dans l'ordre de l'imaginaire et du fantasme, d'une absence*⁸¹. Difficile ici de ne pas reconnaître les trois registres de Lacan : réel, imaginaire et symbolique.

Qui plus est, une constante traverse tous les récits et essais : l'écriture, cette prise de parole exceptionnelle pour l'écrivaine, a l'heur de favoriser et d'autoriser la transgression de toutes les frontières spatiotemporelles. Cette transgression permet aux narratrices de les parcourir dans tous les sens, puisque le passé et le futur se fondent dans un seul et même temps, le présent de la lecture. Or, si l'on accepte l'idée que l'écriture a entre autres pour objet et fin la lecture, ce temps semble le seul que peut occuper le sujet.

Trouver le motif central

Par ailleurs, même si la narratrice outrepassa les limites de la spatiotemporalité, sur le plan factuel, la linéarité n'est pas complètement abolie pour autant, alors que, sur le plan discursif, il ne semble plus y en avoir. Ce phénomène est sans doute tributaire du fait que, dans les textes du corpus, les procès métaphoriques du signifiant ne se réalisent pas selon un parcours linéaire et chronologique, comme c'est souvent le cas dans les romans traditionnels, de sorte que le sens, qui était déjà là, pourrait bien se révéler un semblant de sens. Par conséquent, comme on l'a mentionné plus tôt, il sera constamment à «re-faire», il faudra le replacer dans sa juste mesure car, on le verra, il participe d'un leurre, c'est-à-dire à la fois du vrai et du faux. Le phénomène s'explique et se justifie vraisemblablement – c'est à vérifier – par le fait que la possibilité infinie de lectures permises par le jeu des substitutions pouvant s'opérer à l'intérieur des métaphores crée les significations dont la

⁸¹ *Ibid.*, « La Femme et le langage : sa fonction comme parole en son manque », p. 59.

pertinence repose sur la logique des liens que la lecture-relecture et l'analyse permettent à la fois de dégager et d'engendrer, de mettre en évidence de telle sorte qu'il puisse être possible de voir qu'en fin de compte les contenus se trouvent enchâssés. C'est, à tout le moins, ce que laisse entendre cette assertion : *La fiction s'écrit sur des restes qu'elle décide de transformer à sa guise*⁸².

La lecture que je propose des œuvres retenues se veut donc, d'une part une démonstration du caractère polysémique du signifiant – et par conséquent du pouvoir qu'exerce l'instance de la lettre chez le lecteur, quel qu'il soit – et, d'autre part, une interprétation qui, sans avoir la prétention d'être exhaustive, rend compte des possibles auxquels donne accès la prose poétique de Madeleine Gagnon. Je crois fermement – et j'en ferai état – que, dans son œuvre, le sujet de l'inconscient figure et conjugue son savoir à celui du sujet de l'écriture qui s'en fait le support matériel et la voix exprimée.

J'ajoute aussi qu'il est fort possible que le sujet de l'écriture inscrive, désigne le sujet de l'inconscient comme composante textuelle, au même titre que le sont les personnages, les lieux et les événements – *sa découverte fait exploser les choses et rend plus lucides ceux qui voient ses effets, et maintenant les reconnaissent*⁸³. D'œuvre en œuvre, les narratrices l'interpellent comme une entité magnifique et troublante à la fois par son caractère énigmatique – *Dis-moi qui tu es ?*⁸⁴ Elles l'offrent au lecteur comme une instance insaisissable par sa mouvance, mais perceptible dans les procès métaphoriques et métonymiques qui témoignent de ses tentatives de représentation. Il se révèle peu à peu

⁸² Lueur, *roman archéologique*, « Archéologie », p. 123.

⁸³ *Ibid.*, « fiction », p. 63.

⁸⁴ *Ibid.*, « Second mouvement », p.148.

cette instance fuyante dont la voix empruntée, modulée par l'amour, porte les réminiscences d'un savoir qui tire son origine dans l'au-delà des limites de l'espace et du temps narratifs.

Tout bien considéré, ma thèse me permettra d'explorer différentes avenues langagières et de faire ressortir comment l'écriture de Madeleine Gagnon actualise la dynamique de la parole et de son rapport avec le désir, chacun étant commandé par les lois du signifiant. Sur le plan discursif, il pourrait bien s'avérer que le parcours signifiant rend compte du leurre sur la base duquel un sujet s'élabore à travers les jeux d'identification propres au transfert ; lesquels sont également présents dans les situations de communication que l'écriture met en fiction. J'ai l'impression que, même s'il explore divers modes de représentation, le sujet se perçoit toujours de la même façon : d'abord comme objet de désir, puis comme « non-objet » de désir et qu'alors il n'a d'autres choix que d'entreprendre un nouveau parcours sur la pente abrupte, voire périlleuse de l'insu – *Il fallait donc une autre fois risquer le livre, grimper à sa falaise, s'agripper, gravir et une autre fois se tenir sur le grand mur du vide*⁸⁵. C'est pourquoi je défends l'hypothèse que le sujet de l'énonciation et le sujet du désir sont intimement liés – bien que le premier se distingue du second, puisqu'il concerne celui qui prend consciemment la parole, énonce, dit, raconte, use des signes de la langue et s'adresse à un *tu*, alors que le sujet du désir est présentifié dans les signifiants qui n'en sont que la représentation. D'une part, les fluctuations de l'instance d'énonciation constituent une sorte de réseau qui tient ensemble et, d'autre part, en interpellant constamment le pouvoir évocateur des mots et leur musicalité, le langage exhibe le rapport

⁸⁵ *Les Cathédrales sauvages*, « Le Livre rêvé », p. 120.

dialectique qu'il entretient avec le réel. C'est sans doute ce que suggère Madeleine Gagnon, lorsqu'elle parle de ce qui l'incite à écrire : [J]'*écris seulement pour mettre en crise ce réel auquel en apparence les mots se réfèrent*⁸⁶. Chercher ce qui se cache derrière les « apparences » s'avère donc un incontournable. Et, ce qui y sera trouvé – découvert ? – relèvera de l'insoupçonné.

Enfin, il importe de préciser ici que le corpus est entièrement constitué de textes qui privilégient la narration à la première personne. Or, comme mon objet n'est pas d'essayer de dire qui est Madeleine Gagnon, j'ai choisi d'utiliser le terme « narratrice » pour désigner l'instance d'énonciation. Le lecteur pourrait, lorsqu'il s'agit des essais, s'interroger sur la pertinence d'user d'un tel vocable et l'attribuer à une méconnaissance des caractéristiques du genre, mais il devra plutôt reconnaître là un souci d'objectivité et le vœu de respecter le *double désir* de préserver ce qui à la fois se voile et se dévoile du sujet dans *l'acte d'écriture-lecture* :

Double désir, par l'acte d'écriture-lecture poétique du dévoilement et du revêtement de l'intime ; de la révélation pudique et de la conservation du secret singulier ; de la consécration, sous le sceau du plus proche et du plus amical, de ce qui ne se peut publiquement savoir mais se peut connaître dans les seules rencontres des errants solitaires⁸⁷.

⁸⁶ *Toute écriture est amour*, Autographie 2, « Pourquoi j'écris », p. 19.

⁸⁷ *Ibid.*, « L'écrivain et son public », p. 116.

PREMIÈRE PARTIE

SUR FOND DE PARADOXE...

...ESQUISSE DU SUJET

Issue de ce voyage initiatique dans l'analyse, elle savait que beaucoup allaient refuser cette odyssée pour tous, préférant s'en tenir à l'intrigue réaliste, à la lettre souveraine, au calque élaboré des idéologies prégnantes.

Et elle avait conservé, seulement, tous les fils des récits perdus.

[*Lueur, roman archéologique*, «Fiction», p.63]

Et pour chanter ton nom bien-aimé dans ce désordre de l'heure la plus occupée, sur toutes les lignes, je me résignerai au découpage, je dessinerai les portées, j'indiquerai les clefs, les pauses, les tempi, les rythmes du souffle initial. Et je te demanderai : que fais-tu, lettre de chair? Tu répondras : j'entre dans le mot, je me place. Je m'épelle, je distingue, je partage, j'entre dans le Livre et je me lis.

[*La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 85.]

Dans l'entre-deux de nulle part, nulle partie, nulle entité, une fraction, à peine, juste le temps d'y penser, nulle partition, et plus aucune écriture en partance (puisque tu es là), dans ce couchant qui n'a pas encore dévoilé ses couleurs, je vois que le présent est ce vide qui progresse régulièrement vers sa fin, l'enjeu du temps, cette visée post-crépusculaire, cette fiction que l'écriture, plus puissante qu'un laser, perce, et, dans cette fiction, je me donne en présent. À toi.

[*Ibid.*, « L'infante immémoriale », p. 98.]

La fiction existe parce qu'aucun temps n'existe pour elle, réellement.

[*Ibid.*, p. 101.]

CHAPITRE I

Les noces de papier...

...allégorie de l'étrange inédit

Je t'écis parce que je n'ai trouvé rien
qui disait ce que je t'écis.

[*La Lettre infinie*, « Liminaire », p 14.]

Chez Madeleine Gagnon, l'écriture permet d'explorer un territoire opaque où se meuvent des ombres bruissantes : le corps-monument. C'est par ce vocable que les narratrices désignent le territoire invisible du corps – la mémoire individuelle porteuse des traces d'une autre mémoire beaucoup plus vaste et riche, la mémoire collective. Ce corps-monument, elles le savent chargé de *graphies, de signes hétéroclites*⁸⁸. La réunion des deux vocables – corps et monument – en produit un troisième, conférant *de facto* à celui-ci une puissante charge sémantique. En effet, à l'intérieur de ce corps-monument sont gravés les hiéroglyphes et les images d'un passé immémorial. Il se révèle ainsi en mesure de perpétuer le souvenir de quelque chose, le souvenir d'expériences oubliées qui, sans l'écriture, ne pourraient revivre ; elles demeureraient gravées là, mais enfouies – *assez curieusement une mémoire surgit que seul le travail d'écriture permet ; des mots ou parcelles de mots émergent*⁸⁹. L'écriture les inscrit – les transcrit – dans d'autres corps-monuments : d'abord, dans celui que figure le livre, ensuite dans celui d'un lecteur présumé, voire espéré. De concert, ces deux corps-monuments contrent la mort en préservant de l'oubli tous les fragments essaimés entre et sur leurs parois.

I-1. Les origines factuelles et discursives

La parole d'écriture rend tangible ce que le corps-monument métaphorise : la commémoration des inscriptions invisibles, mais fondamentales, laissées sur ses parois par le passage du temps, les événements heureux ou douloureux du quotidien, les lectures d'œuvres littéraires et les échanges interpersonnels – *on dit que la passion doit venir, et l'amour s'éprouver, se souffrir, pour que prenne forme et s'écrive la lettre, la lettre*

⁸⁸ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 85-86.

⁸⁹ *Ibid.*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 130.

*d'amour, sur le corps de jadis, gravée*⁹⁰. Les narratrices, on l'a souligné, utilisent également les expressions « monument-livre », « corps-livre » et « livre-tombeau ». Or, cela n'est pas sans renforcer le lien particulier – souligné par le trait d'union – entre les vocables constituant les différentes métonymies du sujet. Il y a d'abord des condensations qui résultent de procès métaphoriques, chacun se produisant sur la base du même élément qui, selon le contexte narratif, se métamorphose à son tour en monument ou en tombeau : le corps. Les images, les pétroglyphes et les hiéroglyphes gravés sur ses parois intérieures sont immarcescibles. La sensibilité des narratrices, leur aptitude pour l'écoute flottante⁹¹ leur permet d'accéder à cette forme de monde souterrain qui bruit des sons porteurs d'un savoir immémorial – *Dans les songes creux, les sons doux, feutrés, s'autographient sur la paroi des chairs*⁹². Ce qu'elles en captent – *Des morphèmes au début, des formes sans paroles*⁹³ –, elles le matérialisent dans l'encre – *Un corps qui coule, une écriture qui suit, s'écoulant avec lui, s'insinuant partout où celui-ci le porte*. Ce faisant, elles leur confèrent un territoire : le livre qui devient à son tour un monument. Les sons ainsi réunis, concentrés, condensés dans les signifiants de la parole d'écriture constituent donc de

⁹⁰ *Ibid.*, « Écrire l'amour », p.24.

⁹¹ Les narratrices utilisent régulièrement l'expression *écoute flottante* qui n'est pas sans en rappeler une autre : « l'attention flottante ». Freud utilisait cette dernière pour illustrer le fait que l'attention de l'analyste ne se fixe pas là où elle le devrait, soit sur la parole elle-même ou les idées énoncées ou défendues, mais plutôt sur les inflexions de la voix et le langage du corps. Ce qu'il importe cependant de souligner, c'est qu'en privilégiant l'expression *écoute flottante*, les narratrices indiquent implicitement qu'elles passent alors du registre symbolique à celui de l'imaginaire. Qui plus est, *l'écoute flottante* a l'heur de garantir la présence de l'Autre. Or, les différentes narratrices, on le verra plus avant – notamment dans les extraits des *Cathédrales sauvages* –, bien qu'elles n'ignorent pas que le sujet de l'inconscient et celui de l'écriture sont distincts l'un de l'autre, témoignent néanmoins de leurs possibles similitudes et n'hésitent pas à utiliser le vocabulaire de la psychanalyse pour rendre compte de la mouvance intérieure qui les anime et les fascine. Il n'y a là rien de surfait, si l'on tient compte du fait que Madeleine Gagnon est des plus familières avec les tenants et aboutissants de la psychanalyse et des particularités qui relèvent de la littérature. On l'a mentionné auparavant, elle a effectivement parcouru en plusieurs sens les avenues de ces deux disciplines et n'hésite pas à y faire allusion par la voie des narratrices ou des personnages.

⁹² *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le manuscrit », p. 63.

⁹³ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 61

nouvelles unités – morphèmes, lexèmes puis syntagmes – des *signes matériels, matériaux de ce geste qui les transcrit fidèlement*⁹⁴. Ces unités, porteuses de contenus latents, servent à la composition de séquences que la prose poétique tisse – métisse – ensuite les unes aux autres. Partant, s'élabore un contenu manifeste – la fiction – qui témoigne du travail de condensation et de déplacement effectué de manière à constituer de nouvelles représentations. Or, ces nouvelles représentations, fruits d'un acte créatif, sont une judicieuse façon de déjouer la censure, en ce qu'elles sont offertes à la lecture et, éventuellement, à l'interprétation qui favorise la découverte, en l'occurrence et idéalement, d'un pan de la fameuse énigme du sujet – *Sortis d'un ventre pierre [sic] donnant rythme à nos pulsations, nos mots hiéroglyphes mettront fin à l'illusion du mystère et du connu*⁹⁵.

De plus, ce que « re-crée » entre les cadres de la fiction, la parole d'écriture, c'est une forme de dialogue intime qui exploite les multiples avenues d'une riche configuration thématique, annoncée ici par l'un des extraits de *La Lettre infinie*, placé en épigraphe de cette première partie : la filiation, l'importance du nom, l'amour – *chanter ton nom bien-aimé* –, la musicalité des mots, le temps, la naissance – *souffle initial* –, l'a/Autre – *que fais-tu lettre de chair* –, l'écriture – *j'entre dans le Livre* –, le paradigme du biblique – *le Livre* – et la lecture – *je me lis*. Chacun de ces thèmes donne lieu à une nouvelle métonymie du sujet de l'écriture – un *Je* – qui s'élabore, se dessine dans la fugacité de ses représentations multiples en se conjuguant tantôt aux réminiscences propres aux fictions de rêves, tantôt à l'évanescence qui témoigne du paradoxe du langage : sa puissance et son impuissance à dire, à nommer le désir du sujet qui en est un effet – *On dit que le désir a*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

*besoin de son manque, a besoin de sa perte, ou de sa chute originelle, énigmatique*⁹⁶. Le ton méditatif et le dialogue intérieur de cette épigraphe, ainsi que la question qu'il pose et les réponses apportées métaphorisent bien un phénomène inhérent à la spécificité des récits en prose poétique de mon corpus : chacun s'élabore selon des modalités factuelles et discursives qui témoignent entre autres d'un motif central. De toute évidence, ce motif est lié à la question des origines qui ne cessent de fasciner les narratrices dont les réflexions et les récits témoignent du désir de les retrouver ou, à tout le moins, d'en entendre résonner les coordonnées – *Vibrer au moindre signe qui vous ramènera dans ce non-lieu*⁹⁷.

Cela explique sans doute pourquoi leurs récits comportent très peu de personnages au sens traditionnel du terme. Lorsqu'ils sont convoqués, ils le sont sur le mode accessoire, en ce qu'ils servent de médiateurs entre l'univers intérieur – dont l'herméticité et l'opacité bruissante préservent l'énigme – et l'univers extérieur – dont la luminosité offre la possibilité de pénétrer les secrets. Le travail de médiatisation des personnages favorise le passage entre les deux univers, rendant ainsi perméable ce qui autrement n'aurait pu l'être. Dans la première partie des *Cathédrales sauvages*, le récit de la narratrice concernant un manuscrit trouvé dans la neige et les carnets d'une amie décédée illustrent ce phénomène tout en témoignant d'une dangereuse tentation, soit d'occulter le recours nécessaire aux personnages en faisant « *comme si* » leur voix pouvait se fondre dans la sienne :

J'aimerais pouvoir penser que Pauline et la scriptrice du manuscrit sont un seul et même personnage et plus encore, que ces deux-là, confondues, forment, avec moi qui écris, une seule et même personne. Tout serait plus simple si tel était le cas ; [...]. Ainsi, aurais-je vu se dissoudre, en une seule voix fictive, ces lambeaux de chairs écrites au fil des ans, me refaire une conscience unifiée, dans un récit limpide jusqu'au point final qui ne tarderait pas.

⁹⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2, « Écrire l'amour », p.24.*

⁹⁷ *La Lettre infinie, « Liminaire », p.11.*

J'aurais pu faire « comme si », mais telle que je me connais, ce choix m'eût retenue d'écrire⁹⁸.

Sur le plan factuel, la narratrice a résisté, affirmant comprendre que le faire signifierait une forme de mort de l'écriture, un *point final qui ne tarderait pas*. Elle confirme ainsi ce qu'une autre narratrice avait allégué, à savoir que les personnages sont une nécessité : *Parfois l'écriture a besoin des personnages, vraisemblables, un détour, des tirets et tout et tout, pour simuler, seule, l'éloignement du réel et du fictif*⁹⁹. Or, ce qui frappe dans cette assertion, c'est le rôle accessoire des personnages : ils sont *un détour* nécessaire pour permettre à l'écriture de faire illusion, de *simuler, seule, l'éloignement du réel au fictif*. La narratrice des *Cathédrales sauvages* semble partager cette conception des exigences de l'écriture:

Mais à cette heure, une voix d'elles se détache du chaos et me dit.

Elle a touché l'or de l'écriture, elle est ce métal, elle est chrysographie. Ainsi ces pétroglyphes algonquins, feux sur la pierre vive, soleil dessinant le contour des choses. Et les ombres. De la main sur feuille blanche. Elle est écriture nocturne ou diurne de métal fluide, d'eaux et d'anamnèse. Elle était muette, telle une immémoriale infante, elle est parlante¹⁰⁰.

En fait, bien que, sur le plan factuel, soit donnée l'impression que les personnages aient un parcours narratif individuel propre, ce n'est pas le cas. La narratrice – à l'instar de toutes ses semblables dans l'œuvre de Madeleine Gagnon – semble avoir trouvé une judicieuse façon de contourner, voire de déjouer leur nature même d'êtres de papier nécessaires à la fiction telle que définie par l'institution littéraire. En effet, la relation qu'ils entretiennent avec le récit se particularise par le fait qu'elle est symbolique. Plus

⁹⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot », « Le manuscrit », p. 62.

⁹⁹ *La Lettre infinie*, « Le récit envolé », p. 47.

¹⁰⁰ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot », « Le manuscrit », p. 63.

précisément, malgré la vraisemblance de leur existence fictive, ils sont en réalité le signe d'autre chose : chacun se révèle n'être qu'un fragment, un fragment absolument nécessaire cependant, de l'élaboration et de la structuration du sujet de l'écriture. Ce phénomène s'actualise dans la transformation que leur fait subir avec adresse et intelligence chacune des narratrices dont celle de cette première partie des *Cathédrales sauvages*. Dans le passage dont il est ici question, le personnage féminin passe subrepticement d'un statut à un autre : être de papier vraisemblable, mais invisible, il prend une consistance matérielle et donc visible : il se fait voix qui *se détache* d'un ensemble confus, désordonné – *du chaos*. Ainsi et à première vue, il a la possibilité de se distinguer et de se poser comme actant. Sur le plan factuel, c'est ce qui se produit, mais sur le plan discursif, ce n'est pas tout à fait le cas : il s'avère plutôt un fragment d'un amalgame d'absence et de présence, il se fusionne à l'encre des signifiants de l'écriture – *Elle a touché l'or de l'écriture, elle est ce métal, elle est chrysographie*. Cette transformation est déterminante pour le sujet de l'écriture. Son *Je* est en l'occurrence ici constitué des voix, réunies dans l'écriture, de la narratrice et d'un personnage féminin dont la parole est faite de traces écrites qui sont partie prenante de la narration. Par conséquent, sur tous les plans – factuel et discursif –, il y a procès métaphorique et métonymique, condensation et déplacement qui, comme le laisse entendre une autre narratrice, favorise le passage d'un état à un autre, du vide au plein, en ce que le *Je* n'est plus une simple personne grammaticale, il se voit investi d'un contenu sémantique qui en fait un personnage avec des attributs et un rôle qui dépassent l'unique fonction d'autorité narrative – *Je suis la figure en transit, en déplacements constants*¹⁰¹. Le sujet de l'écriture s'affirme explicitement comme un personnage en devenir. Il endosse les atours

¹⁰¹ *La Lettre infinie*, « Le récit envolé », p. 49.

de l'écriture et est ainsi habilité à user des signifiants pour *dessin[er] le contour des choses*, rendre en quelque sorte l'invisible et l'abstrait, visible et concret. Ce dont témoigne le récit car, à partir du moment où le personnage féminin se révèle être écriture – *Elle est écriture diurne ou nocturne de métal fluide, d'eaux et d'anamnèse* – son statut change : elle quitte le monde du silence pour entrer dans celui de la parole – *Elle était muette, telle une immémoriale infante, elle est parlante* – ; elle acquiert les caractères d'un interlocuteur.

Ce processus extraordinaire est à l'œuvre dans tous les récits du corpus. Ainsi, s'établit une forme de complicité factuelle et discursive entre les personnages et les narratrices : ils sont tour à tour sans corps et sans autre visage que celui des signifiants. Ils les habitent et sont habités par eux – *[t]ous les mots sont des attributs sur la chair vive du verbe*¹⁰². De plus, ils ne sont pas catégorisés ni hiérarchisés, ils existent par et dans leurs mots, rapportés ou greffés sur le *Je* qui les endosse et les assume – *[l]e corps se métaphorise*¹⁰³ : il est Verbe, Parole. Or cette métaphorisation est déterminante : elle permet le passage à l'acte créateur qui favorise la rencontre avec l'autre de soi. Cette rencontre est des plus créatrices : elle peut donner naissance à une nouvelle forme de sujet de l'écriture – *Je suis la matrice des figures exploréennes*¹⁰⁴.

En fait, se produit une sorte de symbiose que la superposition des plans factuel et discursif autorise dans une harmonieuse complicité : les narratrices réalisent une union inédite, illustrée par une métaphore des plus justes : *les noces de papier*¹⁰⁵. Elles ont ainsi la possibilité de se muer en personnages, de devenir l'autre à qui elles s'adressent et qui, à

¹⁰² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 87.

¹⁰³ *Ibid.*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p. 161.

¹⁰⁴ *La Lettre infinie*, « L'ivre-vivante », p. 72.

¹⁰⁵ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 133.

la fois, peut s'adresser à elles parce qu'à cause de son statut, il s'en distingue. Elles occupent alors, et j'insiste, d'extraordinaire façon, différents pôles de l'énonciation – *Ainsi, aurais-je vu se dissoudre, en une seule voix fictive, ces lambeaux de chairs écrites au fil des ans, me refaire une conscience unifiée, dans un récit limpide, sans que l'entreprise n'aille jusqu'au point final qui, autrement n[']aurait pas tardé*¹⁰⁶.

L'histoire qui s'élabore ensuite de ces noces célébrées par l'écriture leur permet d'inscrire leur parcours et celui de l'autre dans le corps des signifiants, ce qui a l'avantage d'en offrir au regard non seulement les singulières combinaisons métaphoriques et métonymiques, mais aussi d'en éterniser la durée – *Alors seulement se redécouvrent les clameurs des inscriptions paradoxales. Et j'entre dans la démesure du temps*¹⁰⁷. Les narratrices sont ainsi celles qui donnent à l'autre une vie au-delà des frontières de la leur, figurées par celles du livre. Elles empruntent la voix et les voies de cet autre, puis en vivent à rebours la douleur ou la jouissance, en parcourant les sentes et les sillons d'un passé qui n'est pas le leur, mais qui le devient parce qu'il les a faites elles. En outre, ce qui s'inscrit et se redécouvre alors s'avère une source d'autosatisfaction, ce qui n'est toutefois pas sans corréler une part de sentiment d'étrangeté probablement attribuable au fait que tout cela échappe à la volonté et à l'entendement : *Que son histoire la plus intime se fut ainsi gravée à son insu, à l'encontre de toute histoire codifiée et apprise, la comblait d'aise et d'un peu d'inquiétudes mêlées*¹⁰⁸.

Qui plus est, il semble que les échanges entre le *Je* et les personnes-personnages ou encore entre le *Je* et les pronoms-personnages posent la question de ce qu'est un texte

¹⁰⁶ *Ibid.*, Première partie : « Voyage au bout d'un mot » : « Le manuscrit », p. 62.

¹⁰⁷ *La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 108.

¹⁰⁸ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 89.

littéraire par rapport au transfert. En fait, si l'on en croit cette narratrice qui réfléchit sur la crise que connaît l'écriture, particulièrement celle des femmes, dans la société moderne des années soixante-dix, cette question pourrait bien s'avérer essentielle :

D'où je tiens cette phrase, « les femmes c'est assez, les écritures de femmes c'est trop » ? Je ne me souviens plus. Mais je sais que quelque part elle me fut dite. Étrangement, ça m'a rappelé la sorcellerie. [...]

[...].

C'est là que le rite sorcier s'impose. Une parole, des paroles et des gestes, [sic] viennent combler le vide entre la demande et la réponse. Un rituel est mis en place. Une autre série s'organise et prend forme. Celle du langage. Gestes et chants, lamentations qui médient la première série du malheur, qui produisent une autre série redonnant à la première, non pas ses causes ou ses raisons, mais toute sa signification. Rien, de la première série, ne saurait se comprendre – et se consumer – que de l'initiation dans la seconde. L'enquêteur qui veut savoir n'y comprend rien. Celui qui veut comprendre doit devenir sorcier.

Cela n'est pas facile. Un transfert doit se produire. Ni le savant ni le paysan n'en sont les maîtres. Chacun, pour l'autre, doit s'inventer l'artisan de ce rapport d'intelligence dans la série, puisqu'aucun [sic] des deux n'a échappé à la série de malheurs, même si le processus s'initie de celui qui en souffre. Ce transfert exclut la maîtrise. Et la prêtre, bien entendu, c'est du pareil au même.

La série des malheurs se médie dans le langage. L'écrit ou la parole. Elle passe donc par la métaphore¹⁰⁹. [...]. Elle apprend à son corps dépendant et aimant, que la pulsion ne dit pas tout. Qu'il y a du reste et de l'enfouï, ainsi que de l'introuvable. Et que seule, la relation très ténue – et très humble – du transfert, la fera jouir de cette série incausable [sic] que pourtant seul le langage l'a menée à déchiffrer.

L'écrit du corps des femmes constitue, actuellement, une demande identique¹¹⁰.

L'allusion au corps-monument, aux inscriptions qu'il comporte établit une forme de lien implicite entre les inscriptions invisibles qu'il supporte et le langage qui les rend, en partie, visibles et donc lisibles. En partie seulement, car transcrire ce qui relève de la perception présuppose qu'il y aura une perte de sens consentie au langage : quelque chose

¹⁰⁹ Le texte original comporte la note suivante : « Très brièvement, ce concept inclut son versant, la métonymie (au surplus du symptôme répond le moins du désir) et tient compte des études spécifiques de R. Jakobson et J. Lacan » [*Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p. 163, note 1].

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 158, 159 et 160. L'extrait est long, j'en conviens, mais il est nécessaire de le présenter ainsi afin de faire ressortir la teneur du propos de la narratrice et d'illustrer les tenants et aboutissements sur lesquels repose l'interprétation qui en est faite.

sera laissé derrière, dans l'opacité du corps-monument parce que relevant de l'indicible, de l'intraduisible. Mais, le lecteur n'est-il pas justement invité à se qualifier – *Celui qui veut comprendre doit devenir sorcier*. – ? De plus, malgré le fait qu'il y ait une grande part d'irréductible dans l'entreprise à laquelle se destine la narratrice – puisqu'*il y a du reste et de l'enfoui, ainsi que de l'introuvable* –, pour elle, l'apport signifiant du *langage* est capital. Outre le fait qu'il permette de [c]réer sa propre vie dans l'objet-livre¹¹¹, il s'avère un indispensable médiateur, en ce qu'il permet de concilier intelligemment l'apparent et ce qui ne l'est pas, les sens et les non-sens. Et, comme le mentionne une autre narratrice : *c'est aussi une façon d'éviter la prétention à la vérité objective du logos*¹¹². Ainsi, les multiples combinaisons auxquelles il donne lieu, notamment grâce au pouvoir évocateur de la métaphore, favorisent et autorisent l'accès à une part enfouie de l'inédit, de l'énigme qui hante et meut les narratrices.

Ce passage est également fort explicite quant à la manière dont s'instaure et opère un transfert. Bien que le passage soit long, la narratrice est concise et ses propos suggèrent l'idée que la métaphorisation de la relation entre l'analyste et l'analysant est possible dans *l'écrit*, en l'occurrence ici le texte littéraire, fruit d'une parole d'écriture et, toujours selon cette narratrice, représentation d'une demande. Elle poursuit sa réflexion en ajoutant que *la seule demande appelle une lecture transférentielle*¹¹³. Ce faisant, bien qu'elle n'utilise pas ici les termes analyste et analysant, la comparaison est tout de même possible et recevable. En effet, les rôles tenus par chacun sont illustrés à l'aide d'un exemple qui relève d'une mise en fiction reposant sur le paradigme de la sorcellerie qui a entraîné cette réflexion sur

¹¹¹ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p. 161.

l'écriture féminine : la confiance humble d'un *paysan* dans le pouvoir libérateur d'un *sorcier* auquel il adresse une double demande. Si l'on poursuit sur le plan métaphorique, cela pourrait signifier que le texte littéraire adresse aussi cette double demande dont parle la narratrice. Il l'adresse initialement au scripteur-lecteur – vocable que certaines narratrices se plaisent à utiliser pour désigner l'écrivain –, puis à un lecteur – d'abord et avant tout un scripteur, puis un *enquêteur* qui doit *devenir sorcier*. S'il se prête au jeu, il en retirera même une forme de bénéfice : il aura la possibilité de pressentir que [d] *'une langue à l'autre, sans traduction, la lettre illisible du corps sera intelligible'*¹¹⁴. En outre, la comparaison entre les deux champs de la parole – oralité et écriture – se supporte des propos d'une autre narratrice :

En fait, ce que Lacan nomme « parole de la séance [*sic*] devrait se dire écriture, même si elle est parlée, malgré le paradoxe. La parole de l'analysant ne faisant alors que re-produire [*sic*], le plus fidèlement possible, les diverses *inscriptions* du désir mais aussi les *inscriptions* de symptômes par voie (et voix) d'associations libres de fantasmes imprimés. La distance entre cette reproduction (parlée) et les inscriptions (écriture) réside dans les émotions et affections inhérentes au transfert qui supportent les sujets de l'analyse. Pour le travail d'écriture de fiction, la distance est analogue : elle se situe entre deux sujets, de l'énoncé et de l'énonciation. Ce premier travail mouvant d'*élaboration* est donc profondément sexuel : il élabore le champ paradigmatique du sujet dans son histoire amoureuse et politique.

[...]

Pour cette extension de la performance lexicale, parfois, le(s) dictionnaire(s) n'entre(nt) même pas en ligne de compte dans le travail direct de la trame textuelle : assez curieusement une *mémoire* surgit que seul le travail d'écriture permet ; des mots ou parcelles de mots émergent. Il s'agit de la compétence linguistique inconsciente du sujet écrivain que le travail d'écriture semble débloquent au même titre que la « parole de la séance »¹¹⁵.

¹¹⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, p. 157. Il s'agit de l'extrait d'un texte encadré sur fond gris et sans titre.

¹¹⁵ *Ibid.*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 127-128 et 130]. Je souligne.

De plus, l'une des narratrices des *Cathédrales sauvages*, dont les propos seront mis en contexte et analysés dans la troisième partie de cette thèse, au chapitre III-2, aborde aussi cette question : « En même temps, et c'était tout limpide, artiste et analysant s'équivalaient » [*Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 139].

Ainsi, tant sur le plan factuel que discursif, ce passage étaye en partie l'hypothèse selon laquelle le sujet de l'écriture s'élabore entre les mailles de la trame narrative qui, à la fois, le supporte et le dissimule. Il se situe dans l'intervalle, l'interstice – *entre deux sujets, de l'énoncé et de l'énonciation*.

I-2. La contribution du lecteur

Or, si pour ces narratrices le transfert joue sans conteste un rôle nécessaire et déterminant, cela ne résout pas pour autant la question de la manière dont il s'effectue exactement dans l'écrit littéraire, ni quelle est précisément la nature des pôles énonciatifs qu'occupent tour à tour les différentes narratrices et les personnages convoqués par chacune et avec lesquels plusieurs interagissent, échangent ou encore auxquels elles s'identifient parfois. Tout comme le lecteur, sont-elles le sorcier ? Le paysan ? Les deux en alternance ? En fait, se pourrait-il que le lecteur en soit tout simplement un double spéculaire et que, selon le mode d'un procès métaphorique, ils interagissent en s'élaborant les uns les autres ?

Trouver réponses à ces questions suppose qu'il faille découvrir – et tenter de comprendre – l'importance de la lecture et de la relecture pour chacune d'elles et, bien sûr, pour le lecteur. Cela suppose également qu'il faille aussi découvrir la juste mesure – et forcément les conséquences pour le *Je* – du parcours intérieur qu'elles effectuent dans un passé qui, rappelons-le, est tantôt le leur, tantôt celui de gens connus ou, en apparence, étrangers à leur propre histoire. Selon la logique de cette hypothèse, il faut également considérer l'impact que l'actualisation de leurs procès signifiants par le lecteur a sans doute sur ce dernier. En effet, la structuration de son *Je* serait-elle tributaire de l'interprétation qu'il fait des récits des narratrices ? S'agit-il d'une dialectique, en ce que la fiction et

l'actualisation interprétative de cette fiction sont inséparables et s'unissent pour se constituer dans un autre lieu, en l'occurrence celui qui prend forme, en dehors des cadres du livre, dans l'imagination du lecteur guidé en cela par celle des narratrices ? Possible. Pour le découvrir, il importe de poser les yeux sur les traces signifiantes que ces parcours aux dehors intemporels laissent dans l'écriture, tout en sachant que quelque chose échappera toujours à l'entendement, car *[l]e corps ne se parle ni ne s'écrit. Il se déchiffre cependant dans le langage quand une demande et une écoute conviennent, réciproquement, d'en produire une signification*¹¹⁶. En fait, si l'on accepte l'idée que l'écriture peut être la représentation d'une demande, peut-on présumer que la lecture en serait l'écoute ? C'est fort possible car, ne fût-ce qu'au premier degré, la lecture métaphorise une écoute donnant lieu à l'interprétation et à la réactualisation d'une demande implicite qui ne pourra toutefois jamais être comblée tout à fait : lis-moi, lie-moi. Cette autre narratrice abonde en ce sens :

Elle se déplace, tenez-vous immobiles.

Elle a besoin d'une présence, la vôtre, silencieuse,
pendant que ça se passe, votre foi dans son geste est
requisse, elle part, elle est partie, là-bas, vous saurez
l'accueillir au retour¹¹⁷.

Comment ne pas interpréter ces paroles comme une demande adressée à un destinataire invisible et muet, un lecteur présupposé par l'écriture, laquelle met en scène les images gravées sur le corps-monument ? Difficilement, en fait. D'autant plus que ce lecteur, à l'instar de l'écriture, a le pouvoir créateur de lire et relire, lier et relier sans que ne soit jamais tout à fait arrêté, fixé ou rivé le sens profond de ce que lui livre l'écriture. C'est notamment ce que suggèrent ces propos :

¹¹⁶ *Ibid.*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p.160.

¹¹⁷ *La Lettre infinie*, « Le vertige », p. 22.

Cette écriture ne peut jamais conclure.

Il y a cette montagne à gravir, on dirait, cet hiver, cet amour, tout ce temps, cette écriture. Comment les traverser autrement que par elle ? Mais elle implique tant de lectures en moins et elle imprime un surplus de sens pour la lecture à venir. Ce temps, que j'aurais voulu arrêter par l'écriture, ne plus sentir dans la lourdeur d'une promesse de ce qui n'est pas encore advenu, ce temps, non seulement ne s'arrête-t-il pas, mais chaque lettre en le forgeant en rend plus brûlante sa prégnance. Alors accepter ce passage. [...]. Le silence devient une nécessité¹¹⁸.

Comme [c]ette écriture ne peut jamais conclure, il est permis de croire que c'est aussi le cas de la lecture à venir. Malgré tout, l'écriture-lecture semble un incontournable pour transgresser leur/leurs temps de solitude – *cet hiver* – et de plénitude – *cet amour*, – et avoir accès au *surplus de sens*. Cela expliquerait alors qu'il faille [a]ccepter de ne plus comprendre le savoir que, de ce fait, elle « re-scelle » :

Il ne s'agit plus de décrire, fût-ce un amour, ni de se laisser porter par quelque fiction salvatrice. Aucune fuite en avant, encore moins de retour, qui consisterait soit au compte rendu fidèle et positif des états d'esprit, ou de cœur, m'ayant conduite en ce lieu souterrain, soit aux décollages fantasmatiques des rêves qui accompagnent cette traversée. Ni l'un ni l'autre, les deux à la fois et bien plus encore, puisque'en moi leur rencontre produit de l'inédit qui n'existerait pas sans leur conjonction dans l'écriture. Écrire cette rencontre, ce nouvel être, aussi minutieusement qu'elle est fugace. Savoir qu'elle prend forme avec ses points de fuite. Accepter de ne plus comprendre ce savoir et savourer l'absurdité de l'entreprise¹¹⁹.

[S]avourer l'absurdité de l'entreprise, s'abandonner. Vraisemblablement, le trajet temporel – *ce passage* et *cette traversée* – constamment actualisé par l'écriture-lecture aurait une portée beaucoup plus grande que la simple reviviscence des êtres dans l'écriture : il aurait les caractères de l'autographie, car s'y produit de l'inédit et y est *imprim[é] un surplus de sens pour la lecture à venir*. Et ce *surplus de sens* aurait vraisemblablement quelque chose à voir avec une vérité fondamentale et fondatrice, celle qui s'avère et

¹¹⁸ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 155. Je souligne.

¹¹⁹ *Ibid.*, 155-156. Je souligne.

demeure une énigme pour le sujet, quel qu'il soit. De plus, l'abandon permettrait, sur le mode du paradoxe, de « re-produire¹²⁰ » tout en le créant ce qui est déjà là, dans la trace, de manière à favoriser l'émergence d'un *nouvel être* – métaphorisé par le sujet de l'écriture. La silhouette de ce *nouvel être* se profile dans la convergence du connu et de l'inconnu – *quand j'écris, je deviens la lectrice attentive des signes de ma propre altérité. Dans le poïen, je me révèle à moi-même*, dira une autre narratrice¹²¹.

Qui plus est, le passé mis en fiction donne le jour à un savoir qui se dévoile à même son paradoxe : il est à la fois perméable et impénétrable. La teneur des lignes suivantes corrobore ces allégations :

L'élaboration autographique, comme celle d'ailleurs du désir amoureux, n'est pas toujours chose facile. Contrairement aux autobiographies courantes qui se donnent pour pleines, lisses, totales et qui prétendent à la limpidité du vrai historique, celle-ci se sait incertaine, douteuse, aléatoire. Au départ elle se sait fictive. Elle sait que la fiction, c'est l'invention nécessaire qui intervient dans une certaine lecture unificatrice des fragments épars. Il se passe en écriture ce qui arrive en rêve ou en fantasme : Quand [*sic*] Je rencontre l'Autre, c'est à un cortège de pulsions, de lambeaux d'images, de parcelles de mots qu'il fait face... Alors intervient la fiction, littéralement une invention : une façon de tenir tout ça ensemble pour produire le corps recomposé, l'œuvre unifiée. Il n'y a que l'écriture qui sache lire de façon unifiée les graphies dispersées du corps opaque. Lire et relire. Relier tout cela dans le grand livre universel. Dédier d'abord la main qui retrace. Puis, tramer patiemment, amoureuxment, avec le délire de la fiction. Livrer les graphies après avoir délivré le corps-monument de sa charge de signes hétéroclites¹²².

Amorcé par une comparaison qui souligne les similitudes entre *l'élaboration autographique* et *le désir amoureux* – ils sont tous deux soumis aux aléas de l'incertitude –, ce paragraphe comporte de nombreuses répétitions¹²³. La plus importante est celle du

¹²⁰ « Re-produire », non pas en termes d'imitation par répétition – cela serait impossible –, mais plutôt en termes d'équivalence, de similitude, de substitution.

¹²¹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 117.

¹²² *Ibid.*, « La Tentation autobiographique », p. 170-171. Je souligne.

¹²³ La répétition est un phénomène que Freud puis Lacan ont identifié comme celui qui renvoie, entre autres, directement au traumatisme du rejet originel. Freud a appelé *contrainte de répétition* l'effort permettant

savoir à l'œuvre dans l'écriture autographique. Ce savoir se terre et s'exhibe, se voile et se dévoile simultanément dans les réseaux signifiants de la fiction – qui *se sait incertaine, douteuse, aléatoire* – et dont la lecture – un acte de décryptage et d'interprétation, mais aussi de création – actualise les connotations qui s'y conjuguent sur la trame mouvante de l'amour. Or, l'amour comporte différentes formes de clivage ou d'ambivalence, sans qu'il y ait nécessairement opposition, et l'écriture en témoigne : elle se révèle à la fois un acte créateur – *Alors intervient la fiction, littéralement une invention* – et un exutoire car elle permet de *délivr[er] le corps monument de sa charge de signes hétéroclites*.

Or, cette délivrance n'est jamais tout à fait complète et absolue, puisque les *signes hétéroclites* insistent et persistent de fiction en fiction. Bien que les contextes narratifs varient, ces fictions supportent inlassablement *les graphies* d'une même histoire : celle d'un sujet qui tente de se poser comme tel en exploitant les possibilités et les limites du langage. Partant, à travers les modulations harmonieuses produites par l'union de deux paroles – parlée et écrite –, le sujet a toute latitude pour investir les signifiants qui en sont les représentants pluriels et singuliers à la fois. D'abord parce que les métaphores créent l'illusion qu'il s'agit de nouvelles représentations, alors que c'est plutôt une façon de recommencer un même processus d'élaboration et de structuration. Autrement dit, sous des dehors en apparence différents, le sujet reprend la scription de son histoire : *Il ne peut y avoir d'une lettre, d'un texte, une révélation ultime, une fois pour toutes. Tout est toujours*

d'intégrer un contenu incompatible avec des expériences antérieures. Lacan a ensuite ajouté que c'est une manière pour le signifiant d'insister : cela permet d'accéder, dans le paradoxe même du symbolique – son pouvoir de dire et, à la fois, son impuissance à dire –, à des événements, à des fragments de vie profondément enfouis dans les commissures de la mémoire. Ainsi, ce qui ne peut être remémoré est d'une autre façon ramené à la surface par une sorte de retour incessant qui n'est pas une reproduction du même, mais bien une répétition dont l'effet d'insistance attire l'attention sur ce qu'elle désigne par voie détournée. Autrement dit, le trauma insiste et revient sous forme de symptôme, jusqu'à ce qu'il soit compris, et probablement modifié, par l'analyse, qui n'a toutefois pas pour objet de l'éradiquer.

à recommencer¹²⁴. Et ces recommencements sont rendus possibles grâce à la généreuse et patiente répétition du geste d'écriture. À première vue, les répétitions de chaînes de représentations auxquelles donnent lieu ce geste semblent dépourvues de sens autre que ces répétitions mêmes. En fait, elles s'avèrent une sorte de « re-jet¹²⁵ », une « re-naissance », comme le laisse entendre l'une des narratrices des *Cathédrales sauvages* :

Il y aurait des éléments épars, sorte de prismes gravés là et à travers lesquels, dans un passé fictivement entretenu, l'enfant aurait alors et déjà connu ce qui, maintenant, par la force d'un livre, lui était révélé.

Un peu comme dans les enfantements, tu te souviens ? Tu donnes la mort avec la vie – tu donnes Vie à qui connaîtra Mort, ça c'est M. D. qui l'a écrit –, tu deviens cette muse antérieure grâce à laquelle le Je d'aujourd'hui et l'Autre de demain tiendraient ensemble, sans défaillir, le temps d'une vie. Le temps d'un Livre¹²⁶.

L'image des *éléments épars* réitère celle des *fragments épars*¹²⁷ présente dans l'extrait précédent. Dans ce nouveau contexte d'énonciation, elle renforce l'idée que pour qu'ils « tiennent ensemble » *sans défaillir*, pour qu'ils soient *unifiés*¹²⁸, ces *éléments*, ces *fragments* doivent être reliés dans l'écriture, puis dans l'acte de lecture qui permet de *les lire et les relire*¹²⁹. Or, les narratrices semblent particulièrement hantées par cette finalité de la lecture puisque, chacune à leur façon, aborde le sujet. Il semble effectivement que, pour

¹²⁴ *La Lettre infinie*, « Le récit envolé », p. 51.

¹²⁵ Ici, l'orthographe du mot « re-jet » annonce une nouvelle signification : le trait d'union permet d'attirer l'attention sur le préfixe *re-* et, comme le précise Julia Kristeva, « [à] l'intérieur du procès de la signifiante, le rejet s'articule donc comme hétérogène : il est la scission matérielle *et* son retardement par la marque où se fixera le *representamen*. La stase (que la scission matérielle produit mais aussi scinde, bouscule dérange) tend à unifier la scission, à marquer Un, à l'absorber dans la voie du devenir-sujet-désirant. Le signifiant et le désir qui lui est adjacent, se produisent comme un effet de défense du rejet contre la mort que celui-ci entraîne en accomplissant « jusqu'au bout » sa logique de scission. Mais le rejet n'est pas destruction simple [de la première et fausse image que le sujet a de lui-même] : il est re-jet, où le préfixe «re» indique non pas la répétition d'une identité constante, mais un renouvellement de la division à travers un nouvel arrêt unifiant où cristallisera enfin plus qu'une marque : un *representamen* et un « moi », pour être à nouveau re-jetés » [*La Révolution du langage poétique*, « L'hétérogène », p. 156].

¹²⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p.134-135. Les capitales M. D. sont les initiales de Marguerite Duras qui, on le sait, a abondamment exploité les thèmes de Vie et de Mort.

¹²⁷ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

elles, la lecture soit indissociable de l'écriture parce qu'elle aurait le pouvoir de favoriser la découverte de ce que contiennent et constituent – voire recèlent – les éléments épars.

En fait, la narratrice du passage précédent justifie cette conception en s'appuyant sur l'image générée par une comparaison qui puise, d'abord dans les lieux communs, sa puissance évocatrice, ensuite dans la parole de Marguerite Duras, sa possible évidence : l'écriture pourrait bien être le lieu où convergent des forces opposées. Elle donnerait la *Vie* en même temps que la *Mort* mais, ce faisant, elle s'élèverait contre cette dernière, la déjouerait grâce à l'une des fins du *Livre* : la lecture, qui confère à l'écrit un caractère éternel. L'écriture serait donc un acte de création, en ce qu'elle s'avère à la fois le lieu de naissance puis de continuité réelle de l'être. Et, parce que [d]evant une œuvre créée la mort s'efface¹³⁰, la lecture serait donc le lieu privilégié où cet être peut être « re-créé » à l'infini ; de là, sans doute, l'idée qu'écriture et lecture sont un indissociable couple d'amoureux, comme le mentionne en substance une autre narratrice :

Toute écriture livresque est dé-passée [sic] par un texte éclaté (fragmenté, morcelé) en voie de frayage vers les êtres-de-choses qui prendront corps du seul nom qu'un scripteur, le plus souvent anonyme, voudra bien leur attribuer¹³¹.

Ce qui retient d'abord l'attention ici, c'est l'usage de l'épithète *livresque* – littéralement, « qui vient des livres » –, puis l'orthographe inusitée de l'attribut *dé-passée* dont le sens premier est de « laisser quelque chose ou quelqu'un en arrière, derrière soi en allant plus vite ». Sur le plan factuel, le contexte renforce cette signification en précisant pourquoi l'écriture « qui vient des livres » est laissée derrière : il lui est substitué *un texte*

¹³⁰ *Ibid.*, « Pourquoi j'écris », p. 20.

¹³¹ *Ibid.*, « Y a-t-il des écritures sans lieux, sans territoires ? », p. 87.

éclaté (fragmenté, morcelé). Sur le plan discursif, le trait d'union met en évidence l'élément latin [dé] qui indique la séparation, la privation, en l'occurrence ici avec le passé. Partant, cela engendre un surplus de sens que ce nouveau vocable étaye sur fond de paradoxe : *l'écriture livresque* est *dépassée* par une autre : celle « de passé » qui actualise un savoir déjà là, mais à refaire. Or, cette idée est reprise, dans un autre lieu et un autre temps – là-bas et plus tard –, soit dans *Les Cathédrales sauvages* :

Elle serait venue écrire des tas de détails-souvenirs qui, à posteriori [*sic*], se seraient transformés en autant d'intuitions ou de prédispositions à la chose littéraire; sorte de prismes gravés là, à travers lesquels, dans un passé magiquement entretenu, elle aurait alors et déjà connu ce qui, maintenant, par la magie d'un livre, lui était révélé¹³².

Et, c'est au lecteur – *un scripteur, le plus souvent, anonyme* – que reviendra la tâche d'effectuer les liens entre les fragments épars pour en faire de l'être dans un lieu et un temps différents qui se superposent, se juxtaposent, voire se greffent dans une sorte de rapport réciproque à ceux du livre : l'éternel présent de la lecture. Par conséquent, cela pose la question de la particularité de l'écriture autographique : requerrait-elle un lecteur idéal ? Un lecteur sachant que *la lecture véritable, c'est-à-dire la lecture de vérité est toujours une écriture parce qu'elle s'affirme toujours dans la nécessité de son intelligence à l'Autre*¹³³ ? Un lecteur capable de *susciter des liens créateurs entre écritures et lectures*¹³⁴ ? Un lecteur en mesure d'établir des liens entre ce qui ne semble pas en avoir, entre les *graphies dispersées du corps opaque* et les *signes hétéroclites*¹³⁵ délivrés du corps-monument, puis de les interpréter pour en faire un tout – même temporaire parce que

¹³² *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p. 121.

¹³³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 118.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁵ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171

soumis à la fugacité du devenir ? Cela semble bien être le cas. Pourrait-il alors découvrir quelle serait la véritable nature de ce tout insaisissable dans sa totalité, mais *révélé par la force d'un livre – un grand livre universel*¹³⁶?

I-3. La contribution de la fiction

Compte tenu de ce que l'interprétation a mis en lumière jusqu'à présent, il est possible de présumer qu'il s'agit encore – et toujours – du sujet du désir. D'autant plus que l'œuvre littéraire est le résultat d'un processus sublimatoire, c'est-à-dire qu'elle est la résultante d'une dérivation des pulsions sexuelles vers un objet non sexuel, en l'occurrence l'écriture. Il ne faut toutefois pas verser dans la facilité car, comme le disait un peu plus tôt une narratrice, *la pulsion ne dit pas tout*¹³⁷. Mais, l'écriture permet d'excéder la portée ordinaire de la simple création d'un texte littéraire : elle donne lieu à la fiction, cette *invention nécessaire*¹³⁸. Et, cette fiction a quelque chose d'inédit : elle porte en son envers, comme en son endroit, dans ses marges comme en dehors de celles-ci des inscriptions – *sorte de prismes gravés là* – qui témoignent de ce qui fut et qui ne peut être de nouveau qu'inventé. Cette invention est le signe matériel des forces invisibles qui animent le sujet et motivent sa quête vers un idéal esthétique. Dans la poursuite de cet idéal, il peut contrer la menace devant laquelle le place son énigmatique désir. Et, ce faisant, il en retire un bénéfice, soit la reconnaissance et la valorisation – d'abord dans le regard du lecteur, puis par l'institution culturelle qui accueille le livre et le préserve de l'oubli.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p. 160.

¹³⁸ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171.

De toute évidence, l'écriture permet constamment de réitérer l'une des étapes fondatrices de l'instance du moi. Autrement dit, elle s'avère une métaphorisation de l'identification narcissique qui permet au moi de se constituer et de s'aimer – de s'essaimer – sur le mode de la specularité. Sur le plan discursif, les fragments épars offerts au regard du lecteur-scripteur se révéleraient alors autant de fragments constitutifs du sujet de l'écriture qui ne parvient toutefois jamais à atteindre la perfection qui mettrait un terme décisif à l'automatisme de répétition qui le meut :

J'aimerais écrire le TEXTE parfait, celui qui lierait (et qui lirait) dans une même trame les tissus conjonctifs d'une histoire fictive que je me fabrique littéralement de toutes pièces avec une écriture réflexive qui adhérerait fidèlement aux règles et aux jeux de ce récit [...] : j'aimerais, dans une MÊME écriture, que s'épousent la jouissance et l'intelligence historique qu'apporte le fantasme¹³⁹.

Ici, l'emploi à deux reprises des capitales est à la fois à décoder comme une figure de personnification de l'objet et comme figure d'insistance sur l'impact que peut avoir sur le sujet l'objet métonymique de son moi idéal que représente le *TEXTE parfait*. D'emblée, le regard s'accroche aux mots ainsi mis en évidence. Dans un premier temps, les majuscules confèrent au *TEXTE* une importance soulignée par l'épithète qui lui est adjointe. En effet, faut-il le rappeler, cette épithète renforce l'idée que ce *TEXTE* aurait une valeur telle qu'on ne puisse ensuite rien concevoir de meilleur. Les lettres capitales suggèrent également qu'il y a personnification de l'objet, ce que renforce par ailleurs la suite des propos de la narratrice, à savoir que ce *TEXTE* aurait le pouvoir de lier et de lire, dans un seul et même espace, deux parties d'une histoire qui semble à première vue n'en comporter qu'une, soit celle que raconte le *Je*. Or, ce n'est pas tout à fait le cas, comme le

¹³⁹ *Ibid.*, « Le fantasme », p. 74.

laisse entendre la narratrice en utilisant l'expression *tissus conjonctifs*, ce qui permet de croire que la trame de l'*histoire fictive* se supporte de deux procès signifiants réunis par et dans l'écriture, *une écriture réflexive*, de surcroît, c'est-à-dire que les éléments qui la constituent sont en relation avec eux-mêmes. Ainsi, peut-on en déduire que le récit qu'élabore le sujet de l'énonciation est en relation dialectique avec celui du sujet de l'écriture qui s'élabore à même les éléments constitutifs du premier. Cela se produit sur la base d'un leurre, car la fiction enrobe le processus, en masque la finalité véritable, en ce qu'il ne s'agit pas seulement de raconter une histoire, mais de fabriquer ce *Je* de *toutes pièces constitutives* de son récit. Le second mot mis en évidence par les capitales autorise l'identification introjective du sujet avec le *TEXTE parfait*, celui qui permettrait l'ultime retour à l'unification originaire.

En d'autres mots, parce qu'elle est inhérente au domaine de la performance artistique et esthétique, la sublimation du sujet permet d'occulter, pour un temps, l'angoisse liée au vide fondamental¹⁴⁰ qui l'habite et l'anime. En conséquence, y serait à l'œuvre une répétition du procès signifiant du *Je* selon lequel il repasserait inlassablement – d'œuvre en œuvre – par un état initial, retraverserait les différentes étapes de son élaboration, sans toutefois aboutir à un état final. C'est à ce phénomène que semble faire allusion la narratrice dans la première partie de cet extrait :

Avec les mots de la patrie, ton écriture parlera de cette origine, comme d'un paradis perdu et retrouvé seulement dans le chant de ta langue quand celle-ci, à travers la mémoire perdue de sa propre chair, invente de toutes pièces, comme à partir de rien, une immémoriale présence.

Et si, dans cette mémorieuse avancée sur ta feuille ouverte comme une mère accoucheuse, tu oublies de rendre son tribut à la langue de tes pères qui,

¹⁴⁰ Au cours du Séminaire de l'année 1961-1962, Livre IX, *L'Identification*, Lacan a utilisé l'expression « manque à être » pour désigner le manque fondamental surgi de la perte de l'objet qui n'est pas représentable comme tel. Il en sera question plus avant, lorsque seront plus spécifiquement abordés le désir et la demande.

péniblement et de siècle en siècle, a cultivé son jardin de mots dans son pays de neiges infinies, si tu oublies que la musique de ces mots et leurs couleurs et toute leur saveur te ramènent à la saveur de l'essentielle et inatteignable langue maternelle en allée, alors, avant même de pouvoir la retourner dans ta bouche caverne, ta langue sera coupée, jetée à la rivière, lancée très loin dans les contrées des gens sans paroles, vers des lointaines mers sans mémoires, sans rives et sans noms¹⁴¹.

Énoncé sous forme de postulat par une autorité figurée par un *Je* invisible – il est sous-entendu, présupposé dans l'acte d'énonciation – s'adressant à un *tu* silencieux – à l'écoute ? –, le mandat d'écriture est présenté. L'écriture sera vraisemblablement le lieu où pourront se revivre à l'infini, sous de multiples figures, l'avant et l'après du traumatisme de la naissance – *ton écriture parlera de cette origine*. Ce qui a été assimilé par le sujet – les coordonnées de la jouissance originaire – et ce qui n'a pas été assimilé, soit le sentiment immarcescible de la perte originaire – *le paradis perdu* – pourront y être *retrouvé[s]*, actualisé par la langue, dans l'acte de création qui *invente de toutes pièces*.

Mais, il y a un prix à payer, *un tribut à la langue* [des] *pères* : il faut les honorer et, comme le fait à sa manière la narratrice de l'épigraphe de cette première partie – sur un ton qui n'est pas sans faire écho à celui du *Cantique des Cantiques* de la Bible –, *chanter* [leur] *nom bien-aimé* et, surtout, ne pas déroger à la Loi¹⁴² dont ils sont les gardiens ; dans ce contexte d'énonciation, une dérogation est passible d'une amputation – *ta langue sera coupée*. Cette allusion à la perte violente d'un organe – et de surcroît, celui particulier de la parole ou, plus général, du système d'expression – cause de désobéissance s'inscrit manifestement dans le paradigme du biblique. Or celui-ci, sur le mode de l'intertextualité, est sans cesse convoqué par les narratrices de Madeleine Gagnon.

¹⁴¹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Tu tourneras ta langue », p. 18.

¹⁴² Freud a défini cette Loi comme étant l'interdiction de la réalisation du vœu inconscient chez l'enfant d'avoir une relation intime avec la mère.

Sur le plan factuel, ce paradigme contribue à l'enrichissement des connotations alors que, sur le plan discursif, il renforce un autre paradigme auquel il se conjugue, soit celui de la quête du sujet de l'écriture vers un impossible retour aux origines perdues ; *il y a du reste et de l'enfoui, ainsi que de l'introuvable*¹⁴³. La menace n'est donc pas anodine, elle est implicitement liée à ce qu'autorise et favorise le père : l'entrée dans le symbolique.

Ainsi, ce sont les nombreuses isotopies – de l'écriture, de l'amour, de l'absence, de l'objet, de la vie ou de la mort, par exemple – qui, à travers une même œuvre, puis dans l'ensemble des œuvres, permettent de déceler l'impuissance du sujet à effacer complètement le traumatisme originel qui, paradoxalement, est inhérent au fait même de vivre – *L'écriture serait cet objet transitionnel, transactionnel, entre la présence de l'amour et son absence*¹⁴⁴. Ces isotopies forment des réseaux sémantiques que l'analyse permet de dégager et de lire comme des marques révélatrices – des signifiants – qui, selon l'expression lacanienne, font retour – *L'écriture est une conjuration des sorts de l'amour perdu et la promesse répétitive de son éternel retour*¹⁴⁵. Et, parce qu'elle survient dans l'univers langagier qui explore les multiples avenues de l'écriture, où sont particulièrement exploités les possibles sémantiques de la métaphore, cette extraordinaire forme de « re-naissance » a le pouvoir de redonner – pour un temps – quelque chose de l'avant-trauma – ou à tout le moins, permet d'en retrouver les coordonnées – *son territoire de recherches et de découvertes, c'est celui de la possibilité, par tous les rituels et toutes les incantations érotiques*¹⁴⁶. C'est pourquoi la « re-naissance » peut se produire et se « re-produire » indéfiniment de façon différente, mais toujours tissée sur la trame de l'amour :

¹⁴³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écriture, sorcellerie et féminité », p. 160.

¹⁴⁴ *Ibid.*, « Écrire l'amour », p. 23.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

À la limite, quand on a longuement écrit, et il en est ainsi, je le sais, quand on a composé des pièces picturales ou musicales ou tout simplement quand on a lentement pensé et patiemment tenté d'énoncer pour soi l'inédit des questions prenantes, à la limite de toute activité créatrice, quel que soit son lieu élu d'énonciation, la question de l'amour surgit entière, totale, absorbante de tous les désirs, de toutes les images et de toutes les pulsions, vitales ou mortelles, elle les entoure tous, les anime, les capte et les suit, clairement ou aveuglément, dans toutes leurs fictions. [...]. À la limite, toute écriture est de l'amour, naît de l'amour, et sa fiction, soutenue dans le roman ou esquissée dans le poème, est la mise en scène constante et répétée du drame, tragique ou comique le plus souvent, de la rencontre, par l'amour ou son absence, ou son envol, mais c'est toujours de l'amour, rencontre hasardeuse et déterminante des pulsions (des graphes, des inscriptions, des formules, des lettres) de vie avec celles, non moins accidentelles et nécessaires, de la mort¹⁴⁷.

Outre l'isotopie de l'écriture, ce qui retient particulièrement l'attention dans ce passage, tout comme dans plusieurs autres, ce sont les nombreuses répétitions, notamment celles de l'expression *À la limite*. Comment ne pas y déceler l'insistance du sujet à révéler la singularité du lieu qu'il investit et travestit à sa guise dans sa quête de perfection ? Difficile effectivement de ne pas relever le fait. Difficile également de ne pas l'interpréter en alléguant que cette *limite* départage des territoires contigus : le plan factuel du plan discursif, le passé et le présent, le dedans et le dehors, le latent et le patent. Ce sont d'ailleurs des territoires que l'écriture occupe pleinement : elle en entrelace les frontières dans le temps de la lecture et en inscrit les possibles transgressions dans les seules voies qui le permettent : la métaphore et la métonymie. Par ailleurs, le paradigme de l'amour autour duquel s'articule tout le texte d'où provient ce passage peut aussi être appréhendé comme une forme de figure de répétition en ce que son actualisation rappelle que l'écriture métaphorise la quête incessante de l'objet qui ne peut être et ne sera jamais retrouvé, car il a

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22-23. Je souligne.

la spécificité de ne pas exister en tant qu'être. C'est d'ailleurs ce qu'indiquent les propos de cette narratrice :

Écrire pour retrouver l'objet, tous les objets, des plus visibles aux plus cachés, objets réels, objets rêvés, écrire pour trouver l'adéquation entre mots et objets, les concomitances, les opalescences, écrire pour trouver la distance aussi, l'inadéquation du mot à l'objet, leurs liens contingents, leurs rencontres hasardeuses, leurs noces accidentelles. L'écriture serait peut-être cette approximation (proximité dans l'à-peu-près) de l'aléatoire, cette diction de tous les accidents de parcours de la chose, à l'objet et aux mots¹⁴⁸.

Cette *adéquation entre mots et objets* est impossible. Elle s'avère un rêve, un idéal impossible à atteindre pour le sujet de l'écriture qui sait bien qu'il s'agit de deux univers distincts. Sa quête s'élabore malgré tout autour de cet idéal de perfection qu'il actualise en métaphorisant inlassablement l'union entre *Je* et *l'a/Autre*. Cette métaphorisation a lieu dans le symbolique, notamment dans les mises en fiction plurielles d'un sujet de l'écriture. Elle est réalisée par ceux qui se tiennent à l'orée du vide, au seuil de l'innommable, comme l'exprime si bien l'une des narratrices des *Cathédrales sauvages* manifestement consciente de la fragilité et de la fugacité de cette union fictive : *Les poètes savent ce Je dans l'Autre. Ce mariage. Ces noces de papier*¹⁴⁹. Cette union est donc autorisée et favorisée par la prose poétique. Et, les différentes narratrices sont poètes. Elles savent. Elles écoutent, chacune à leur manière, selon le contexte qui leur donne vie et voix. Elles sont dans l'écoute flottante, entre veille et sommeil, dans une sorte de grande disponibilité et de calme intérieurs qui leur permettent d'entendre bruire le silence. Elles en traduisent ensuite les échos dans différentes fictions que la lecture reproduit et renouvelle à l'infini. Ainsi peut laisser une trace ce qui ne peut se dire et se lire ailleurs que dans le lieu du paradoxe et

¹⁴⁸ *Ibid.*, « Pourquoi j'écris », p. 19.

¹⁴⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p.135.

de *l'approximation*. C'est aussi dans ce lieu privilégié instauré par l'écriture que peuvent être trouvée[s] *l'adéquation et les concomitances*.

Mais, si *l'adéquation entre mots et objets* engendrerait d'emblée une forme de la perfection tant désirée, *l'inadéquation du mot à l'objet* est ce qui fait force de loi, car elle permet la liberté du signifiant. Or, sans cette liberté, rien ne pourrait se dire en dehors de ce qui est dit. C'est donc cette *inadéquation* qui signale ce que justement elle autorise : l'émergence de l'inédit, de l'insu, qui *prend vie à l'in-su [sic] des scripteurs*¹⁵⁰. Partant, les différentes narratrices *accepte[nt] de ne plus comprendre*¹⁵¹, comme l'a mentionné l'une d'elles un peu plus tôt. D'ailleurs, *l'inadéquation* n'oblige-t-elle pas à l'exploration des voies sauvages de la signification – celles qui ne reposent pas sur la double articulation du signe, mais sur la nécessité de produire un nouveau lien entre le représentant et la représentation ? C'est ce que suggère ici cette autre narratrice :

La phrase était la clef de voûte d'une cathédrale que j'aurais érigée. Une cathédrale sauvage, poussée en pleine toundra, sans maître d'œuvre ni liturgie dedans, ni ornements, ni hiérarchies. Une cathédrale comme une bibliothèque dans un pays sans livres.

J'ai vu la phrase avant les cathédrales et je les ai conçues sans même y pénétrer¹⁵².

C'est donc d'abord dans l'évidence trompeuse de ce qui se donne à voir – qui peut même parfois paraître reposer sur un rapport inapproprié entre les signifiants et leurs signifiés – que la prose poétique révèle l'infinitude de son pouvoir évocateur et signale la prégnance des signifiants sur leurs signifiés, puis des possibles sémantiques qui peuvent alors en découler – *D'une langue à l'autre, sans traduction, la lettre illisible du corps sera*

¹⁵⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 86.

¹⁵¹ *Ibid.*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée réflexive », p. 156.

¹⁵² *Les Cathédrales sauvages, Deuxième partie*, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p.124.

*intelligible*¹⁵³. La barre indiquant le rapport arbitraire de signification entre le signifié et le signifiant étant ainsi levée – *Soudain, elle ne se tient plus sur le garde-fou du langage*¹⁵⁴ –, les *noces accidentelles*¹⁵⁵ peuvent survenir et livrer à l'oreille du dedans les fruits de *leurs rencontres hasardeuses*¹⁵⁶.

I-4. La fiction, une portée de voix

C'est sans doute ce qui explique que, souvent, ce sont les pronoms personnels – et démonstratifs parfois – qui font figure de personnages, c'est-à-dire qu'ils ne remplacent aucun nom, ne font pas l'objet d'une caractérisation physique ou psychologique, mais qu'ils ont, malgré tout, leur propre parcours événementiel dans *la fiction qui s'écrit* :

Or, moi est neutre ; l'autre a un genre. La première personne de la conjugaison n'est pas sexuée, la troisième l'est, j'écris il ou elle et l'on sait. Le je nous demeure étranger.

C'est ici que la fiction s'écrit, le vocable qui en trace l'issue. Mais rien d'avant ne pourrait plus se connaître sans cela. Du moins par moi, donc par toi. Ce nous émerge pour mieux nous river à la vie, on dirait. Dans cet ancrage, ce mouvement, cet envol à même le fer gravé. Je sais, tu connais, tu es ma propre coïncidence. Rien de tout cela, cependant, ne se passe dans une quelconque simultanéité, ni encore que je sois étrangère à toi-même. Il s'agirait plutôt d'une adéquation éternelle au verbe qui remonterait plus loin, dans le temps, qu'une originelle fulgurance pulsionnelle que l'on imagine. Il s'agirait d'un éclatement archaïque, indatable indéchiffrable, inexplicable¹⁵⁷.

Dans cet extrait, la place prépondérante qu'occupent les pronoms – et particulièrement celle du *Je* – dans la fiction qui s'écrit est d'emblée suggérée par la première phrase. Celle-ci, sur le mode didactique, établit une sorte de distinction entre les

¹⁵³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, extrait d'un court texte sans titre, encadré sur fond de page gris, p. 156.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, « Pourquoi j'écris », p. 19.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *La Lettre infinie*, « Le vertige », p. 19. Dans cet extrait, est reprise, dans un nouveau contexte d'énonciation, la thématique du *Je* en devenir. Cette thématique est particulièrement développée dans « Qui ? » et fera l'objet d'une étude approfondie plus avant, dans la deuxième partie de cette thèse.

différentes formes et les particularités de la première personne et celles de la troisième. L'exercice n'a rien de futile, il se conjugue aux préoccupations avouées par d'autres narratrices dont celle qui affirme que connaître les règles – entre autres les règles de la raison et celles de la grammaire – permet d'[e]n *défier les lois* et qu'*en comprendre le pourquoi et les fonctions, signifie d'abord les maîtriser*¹⁵⁸. Ce faisant, le désir peut non seulement contourner l'interdit et simuler, par l'entremise de la fiction, le rétablissement du plaisir jadis éprouvé, mais *déjouer la mort. Toute la mort*¹⁵⁹.

Or, serait-ce là une façon de contourner la castration ? Un moyen de revenir à l'unité originaire – sans en mourir – en produisant, à l'aide du texte de fiction, un effet d'unité qui renverse l'ordre établi ? Cela semble vraisemblable car, en ressassant infiniment dans sa pratique créatrice *l'éclatement archaïque, indatable, indéchiffrable, inexplicable*, le sujet exploite les ressources fascinantes de l'infini et réitère son procès structurant. À chaque fois, il fait acte de création, produit de l'inédit et, à la fois, se produit dans l'inédit, qui n'a d'existence et de force que parce que *les lois* ont été défiées et que *le pourquoi et les fonctions* ont été – en partie ou non – compris. La narratrice se rapproche ainsi de l'un de ses objectifs, à savoir *mettre en crise la matière textuelle*¹⁶⁰ et par la même occasion, elle peut *mettre en crise le réel auquel en apparence les mots se réfèrent*¹⁶¹.

Partant, le deuxième paragraphe, s'il semble avoir pour objet d'abolir toute ambiguïté quant aux pôles énonciatifs du savoir – *Je sais* – et de la connaissance – *tu connais* –, témoigne de cette maîtrise et d'un pied de nez aux règles parce qu'il rend plus

¹⁵⁸ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 125.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶¹ *Ibid.*, « Pourquoi j'écris », p. 19.

mystérieux encore le rapport entre les pronoms, notamment entre ce *Je* et ce *tu* qui, dans le soliloque auquel se livre la narratrice, constituent un dialogue où la place de chacun – habituellement réglée et conforme à l'usage – est remise en question : *tu es ma propre coïncidence*. En d'autres mots, *Je* et *tu* sont superposables, à la limite point par point, puisqu'ils coïncident parfaitement. [L]'*adéquation éternelle au verbe* est ainsi métaphorisée.

De là à supposer que ce *tu* peut être corrélé à ce *Je* qui *nous demeure étranger*, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi de surcroît ! Il appert alors que *Je* se sait scindé, barré à lui-même et que ces formes répétées et répétitives de soliloque où il occupe différents pôles interlocutoires – ou encore de dialogue avec des personnes-personnages d'un passé actualisé par l'écriture – sont un moyen de « re-trouver », par la simulation qu'autorise la fiction, les coordonnées de plaisir et d'horreur inhérentes au réel. C'est donc en cela que c'est une [e]xpérience matricielle, [...], archaïque, archéologique, où peuvent se célébrer les épousailles des restes d'histoire, les noces de l'ombre, la rencontre insolite de ce qui n'avait pas encore daigné accéder à l'Histoire des êtres et des choses¹⁶². En fait, l'écriture de fiction est un moyen extraordinaire de transformer, de manière à les rendre inoffensives, des bribes « d'expériences matricielles » qui ont été mises à l'écart, c'est-à-dire refoulées parce que la conscience ne pouvait les assumer, les prendre en charge. Il s'agit là de ce que Freud a désigné par l'expression « réalisation hallucinatoire de désirs ». Autrement dit, c'est une façon trouvée par le sujet du désir de retrouver l'illusion de faire un avec l'autre, de ne pas avoir tout à fait et définitivement perdu l'objet et d'en être irrémédiablement séparé dans le temps et l'espace.

¹⁶²*Ibid.*, « L'Écriture malgré tout », p. 39.

Les translations et permutations auxquelles se livre le sujet – en investissant des pronoms à première vue différents – ont la particularité d’illustrer les transformations que la mouvance et le passage du temps lui imposent. C’est d’ailleurs pourquoi, tout comme les personnages, les pronoms ont la particularité d’être soumis aux aléas d’une mémoire dont les premiers souvenirs ont souvent un air d’étrangeté, un côté bizarre et absurde à la fois, car ils remontent à des temps si anciens – *indatable[s]* – que leur authenticité repose uniquement sur la parole d’une narratrice dont l’existence est sanctionnée par les cadres matériels du livre et le regard du lecteur qui les réfléchit – dans tous les sens du terme :

[...] Les brumes lentement se dissipent. Les souvenirs m’accablent pêle-mêle. La mémoire est un gros sac rempli de brouillons et de griffonnages, sans enveloppes, ni adresses, ni timbres, avec parfois des sceaux indistincts, de vagues signatures ou dates, où l’on peut piger à pleines mains. La cueillette se fait souvent en rêve et au matin, quand la conscience se reprend en main, reprend pied, elle essaie de retracer son chemin clair au milieu d’un double fouillis, celui des souvenirs obscurs et celui du rêve illogique. [...] Ils n’ont ni âge ni corps et prennent vie à mesure que je les pige. Ils s’effriteront demain peu à peu. Existent-ils vraiment hors de ce petit cahier ligné ¹⁶³?

Le doute qui transcende la dernière phrase de cet extrait conforte l’idée que, pour la narratrice, l’espace qu’occupe l’écriture, tout comme le temps, joue un rôle prégnant : sans *ce petit cahier* – et, par extension, sans le livre – impossible d’inscrire les souvenirs dans une dimension spatiotemporelle qui leur confère une durée en empêchant qu’ils disparaissent, qu’ils *s’effritent* jusqu’à l’oubli. À la limite, les entrelacer dans les réseaux de signifiants de la fiction donne lieu de croire à leur existence et, surtout, cela permet de

¹⁶³ *Les Morts-vivants*, « Entre deux trains », p. 140-141. Je souligne.

Il faut noter que ce recueil de nouvelles ne fait pas spécifiquement partie du corpus à l’étude, mais certains extraits permettent d’étayer la cohérence et la pertinence de l’interprétation. L’intérêt d’en présenter ici un extrait est particulièrement justifié par le fait qu’il s’agit de la première des œuvres publiées par Madeleine Gagnon. Certaines des différentes nouvelles – il y en a dix – comportent des éléments factuels et discursifs qui, repris dans d’autres contextes d’énonciation, notamment ceux des essais et des récits à l’étude, apportent un éclairage, voire des réponses qui orientent ou soutiennent, c’est selon, l’interprétation.

*les lire et relire*¹⁶⁴ pour ensuite en décrypter le contenu latent¹⁶⁵. De plus, redonner ainsi la vie à un passé mort est sans conteste une expérience unique qui favorise l'expression d'un savoir porteur de vérité. [L]*a vérité parle Je*¹⁶⁶, dit Lacan, et elle tire sa garantie de la parole d'écriture qui l'énonce en l'instituant dans une structure de fiction qui se fait à son tour écriture du *Je*. C'est ce que semble croire cette autre narratrice :

Il me faudrait peut-être aussi insister sur ce que j'entends par vérité, ce facteur qui permet de reconnaître et d'assumer l'intelligence risquée des choses et des objets dont je parle, et que j'écris seulement pour mettre en crise ce réel auquel en apparence les mots se réfèrent¹⁶⁷.

En fait, *reconnaître et assumer l'intelligence risquée des choses* ne semble pas relever exclusivement d'un acte de volonté : il s'agirait plutôt d'un tribut à l'écriture qui porte – rapporte, dans tous les sens du vocable – la vérité. Cela relève donc de l'audace et de l'entreprise hasardeuse, forcément périlleuse, car la narratrice doit faire fi des conventions sociales sur lesquelles repose le langage pour aller à la découverte de l'inédit qui s'écrit par et dans la fiction. Le risque, c'est aussi tenter de trouver une explication à ce qui n'en a pas, à ce qui se tient en-deçà ou au-delà du seuil interprétatif, dans l'effet, et qui ne peut que s'éprouver ou, à la limite, être perçu dans l'après-coup – lors de la lecture et de

¹⁶⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

¹⁶⁵ À ce sujet, Freud affirme que « [s]i nous convenons que les pensées de rêve latentes ne sont pas conscientes avant l'analyse, mais que c'est le contenu de rêve manifeste issu de celles-ci qui est remémoré de façon consciente, nous ne sommes pas loin de supposer que la prérogative de la seconde instance est justement l'admission à la conscience » [*L'Interprétation des rêves*, p. 179-180].

Freud affirme également que « c'est à partir de ce dernier contenu de rêve [le contenu de rêve latent où se terrent les pensées de rêve], et non à partir du contenu manifeste, qu'il est possible de développer la solution du rêve ». Pour y arriver, il faut s'astreindre à « examiner les relations entre le contenu de rêve manifeste et les pensées de rêve latentes et suivre à la trace les processus par lesquels celles-ci sont devenues celui-là » [*Ibid.*, p. 319].

¹⁶⁶ Jacques Lacan (1969-1970), *Le Séminaire Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, séance du 21 janvier 1970, p. 73.

¹⁶⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi j'écris », p. 19.

la relecture – car, au-delà des apparences, [l']*indistinct parle dans l'écriture*¹⁶⁸. En fait, les mises en fiction le profèrent, l'offrent au regard et le livrent à l'interprétation.

Par ailleurs, ce qui permet de considérer les pronoms comme des personnages, c'est qu'ils résultent d'un nouveau rapport référentiel. Ils sont projetés dans la chaîne signifiante de la fiction, mais ils ne sont pas pour autant des fictions, c'est-à-dire des constructions textuelles qui n'existent que dans l'espace et le temps organisés par la syntaxe du texte. La narratrice de *Lueur, roman archéologique*¹⁶⁹ est des plus explicites à ce sujet :

Je n'invente rien. Je ne crée pas de personnages de fiction. Ça n'est pas non plus du jeu ni de la représentation. J'écris.

Ça n'est ni le degré zéro ni le point oméga. Ça n'est pas l'extinction de la jouissance et pas le nivellement des contradictions.

Je n'est pas ça. Je porte son roman et sa fiction se décryptera à son rythme.

Ça ne sera pas une chanson. Ni un discours politique. Ni un film, ni même son scénario. Ni la lettre de l'inconscient, dictée sonore reconstituée des bribes mnémésiques [*sic*] : cette lettre s'évanouit avec le son qui la suit. Quant aux paroles qui la précédaient, pour la produire, elle, il a fallu qu'elles se perdent, justement.

Je sais pourtant que ça n'est pas du vide qui dicte cette écriture de nuit¹⁷⁰.

Tout se joue sur la base d'une équivoque amplifiée par les blancs qui isolent et mettent en évidence chacune des assertions de la narratrice. À première vue, *Je* est un pronom qu'il faudrait simplement et logiquement associer à l'instance de l'énonciation, comme l'indique la forme grammaticale des verbes des premier et troisième groupes – *Je*

¹⁶⁸ *Fictions, Autographie I*, «Préface», p. 10.

¹⁶⁹ Malgré son titre, *Lueur, roman archéologique* relève davantage du récit que du roman : sa trame narrative ne repose pas sur une intrigue, mais sur la mouvance des souvenirs que la parole d'écriture actualise dans une forme jusqu'alors inédite d'échange entre la narratrice et les pronoms-personnages qui l'habitent. Elle leur donne corps et substance dans une mise en fiction qui repose sur le discours intérieur. Cette mise en fiction a donc la particularité de donner lieu et forme à la part intime et secrète d'elle-même, de son être. Partant, sont justifiées la place et l'importance qui lui sont accordées dans le corpus.

¹⁷⁰ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 13-14.

n'invente [...]. Je ne crée [...]. J'écris. Mais, il semble que ce ne soit pas tout à fait le cas : repris un peu plus loin, au troisième alinéa, le *Je* change soudainement de statut. L'importance de ce changement est relevée par la disposition graphique qui, à la fois, illustre l'idée que le sens se livre dans l'interstice. De simple pronom grammatical, le *Je* devient personnage. Les verbes qu'il précède sont conjugués à la troisième personne, tout comme les déterminants possessifs qui s'y rapportent : *Je n'est pas ça. Je porte son roman et sa fiction se décryptera à son rythme.* C'est toutefois un phénomène très bref car, dans la dernière phrase, il assume à nouveau sa nature première dans le groupe verbal. Ainsi, tantôt première personne, tantôt troisième dotée d'un caractère d'indétermination, il n'est pas explicitement possible d'associer le *Je* à une instance précise et repérable dans la constance de ses propriétés discursives. En fait, il semble le résultat d'un effet de langage produit par les permutations et les translations auxquelles il est soumis et qui lui permettent d'occuper différents pôles en alternance : tantôt sujet de l'énonciation – celui qui produit l'énoncé – tantôt sujet de l'énoncé – celui dont il est question dans l'énoncé.

Mais qui est-il au juste ? Tout ce que l'on en sait vraiment ici, c'est qu'il *n'est pas ça*. Or, faut-il entendre « *Je n'est pas le ça ?* » et, de ce fait, comprendre cette affirmation de la narratrice comme un avertissement, à savoir que ce *Je* est particulier et qu'il ne doit pas être confondu avec le *ça* ; lequel, on le sait depuis Freud, a la propriété d'être totalement inconscient ? Vraisemblablement.

En fait, c'est à la découverte de la nature intime de ce *Je* qu'est implicitement convié le lecteur. Se révélera-t-il une marque, une figure de l'écrivaine, une métonymie ? Se révélera-t-il plutôt, comme je veux bien le croire, un sujet autonome et inédit, un amalgame de deux sujets – de l'écriture et de l'inconscient – constitués de plusieurs

métonymies de différentes natures – d’êtres de chair ou de papier ? Dans ce cas, il s’avérerait le porte-flambeau et le porte-voix tout désigné d’une vérité essaimée et emmaillotée dans les lacs sécurisants des apparences. Enfin, qu’en est-il de *son roman* ? Quel en est le véritable fil conducteur, le véritable motif central ?

Voilà bien des questions dont les réponses ne peuvent être formulées avec certitude dans l’immédiat car, comme le disent tour à tour, et à de nombreuses reprises, la narratrice et le personnage de Lou dans la deuxième partie des *Cathédrales sauvages* : *Il est encore trop tôt*¹⁷¹. Et, il ne faut surtout pas l’oublier, *Je porte son roman et sa fiction se décryptera à son rythme*¹⁷².

¹⁷¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L’après-livre » : « Qui ? », p. 143. Il faut noter que l’expression a également été utilisée à propos de la lecture-relecture : « Tes romans, tu ne voulais pas que je les lise ou relise. « Pas tout de suite, disais-tu. Il est trop tôt. » Je répondis seulement : « Oui, trop tôt. » [Ibid., p. 140]

¹⁷² *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 14.

CHAPITRE II

L'illusion...

...voile de la réalité invisible

Le flou informel, le flot informel, sans dehors dedans. Sans envers-endroit. Sans rien que du fantasme et de la métaphore de vie, sans rien.

[*Lueur, roman archéologique*, « Archéologie », p. 138.]

Décrypter la fiction pour découvrir la teneur du roman porté par l'énigmatique *Je*, c'est prendre en considération les composantes formelles et discursives à l'œuvre dans son procès signifiant. Or, on l'a souligné, chez Madeleine Gagnon, les pronoms sont davantage que de simples personnes grammaticales, ils sont à appréhender comme des personnes-personnages déterminants. Souvent, ces derniers se présentent dans leur double fonctionnalité, ce qui n'est pas sans accentuer le caractère ambigu de l'interprétation à laquelle ils donnent lieu, dans le contexte syntaxique qui les offre au regard. Ainsi, malgré l'ambiguïté qui subsiste notamment autour de *Ça*, qui est *a priori* un pronom démonstratif, il endosse manifestement les atours de fonctionnalité et d'autonomie d'un personnage. En d'autres mots, ce pronom-personnage émerge de l'équivoque que permet de détecter une double lecture du signifiant. La première lecture en actualise d'abord les propriétés grammaticales, de sorte que le lecteur peut croire que le pronom ne renvoie qu'à l'acte d'écrire lui-même. Mais, dans ce contexte d'énonciation, et dans un second niveau de lecture, la forme syncopée de *Cela* a une autre résonance. L'énumération de ce qu'il n'est pas – *ni tout à fait corps, ni tout à fait esprit, déjà plus de l'éros et pas encore du mythos*¹⁷³ – constitue une caractérisation qui le définit, le détermine et l'individualise. De ce fait, il acquiert, avec malgré tout une nuance prononcée d'indétermination, un statut particulier : il ne remplace plus un nom qui n'est pas là, ni ce qui est absent. Il est aussi cette absence, il en est la représentation. Il permet de [f]aire un lieu-dit de cette absence¹⁷⁴. Le langage exhibe ainsi subtilement le rapport dialectique qu'il entretient avec le réel : c'est la présence dans l'absence et l'absence dans la présence.

¹⁷³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 88.

¹⁷⁴ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 11.

II-1. La contribution de l'inconscient

Il en a été question dans l'introduction¹⁷⁵, Madeleine Gagnon est au fait de la part et de l'apport de l'inconscient dans l'acte créateur qu'est l'écriture, il faut donc obligatoirement en tenir compte et considérer *Ça* dans son acception freudienne, soit comme le noyau de l'être, c'est-à-dire le lieu où s'affrontent les pulsions de vie et de mort dont l'une des narratrices traite d'ailleurs en ces termes :

Les pulsions mortelles sont des lettres négatives : inscriptions d'absence sur lesquelles aucune image, aucune voix, aucune écoute ultérieures n'auront prise. Je dirais qu'elles sont là pour maintenir présent le vertige du passage hasardeux, et périlleux, des lettres positives vers le nommable.

Et c'est parce qu'elles sont là, avec les autres, que la fiction s'écrit¹⁷⁶.

Intrinsèque, la question des origines et du manque fondamental motive ces propos : paradoxale, l'écriture révèle et tait, dévoile et cache. On le devine, cette *fiction* qui *s'écrit* sur fond de pulsions, c'est d'abord le signe que le sujet sait que quelque chose dont témoigne la symbolisation lui manque – *inscriptions d'absence*. La fiction porte les restes d'une expérience extraordinaire de plénitude qui ne peut plus être « re-vécue », seulement commémorée. Et, chacune des commémorations est le fruit de la *rencontre* de ce qui a été et de ce qui est fantasmé. Partant, peut y surgir la part méconnue du sujet. Ce que l'interprétation peut alors faire ressortir, c'est une forme de savoir insaisissable autrement que dans la résonance, c'est-à-dire dans l'effet de sens du signifiant. Et, ce savoir, c'est

¹⁷⁵ Voir page 32, note 71. Elle fut des plus explicites à ce sujet lors d'un entretien avec Jean Royer dans *Le Devoir* du 26 mai 1979, à l'occasion de la parution de *Lueur, roman archéologique* : « Moi, dans *Lueur*, j'écris ce qui manque. La métaphore c'est ce qui n'est pas là. Voilà pourquoi l'analogie du roman "archéologique" : les inscriptions sur la pierre correspondent aux inscriptions de l'inconscient. Elles ne peuvent pas être écrites. Je ne peux pas les retrouver. Donc, j'écris le manque. Cela donne une écriture de dépouillement, non de délire. »

¹⁷⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 88.

notamment l'écriture qui le rendrait intelligible et lui permettrait de s'offrir à la captation du regard. Ce phénomène est d'ailleurs explicitement abordé par l'une des narratrices :

[...], il me semble mieux appréhender celle-ci [l'écriture] dans sa capacité étonnante de se frayer une voie intérieure, ce qui constitue son *inquiétante étrangeté*, son incroyable habileté à retrouver, derrière toutes les grilles du langage et des pensées environnantes, la voix souterraine qu'aucune censure n'a abîmée et qui a creusé son abîme dans son retrait de tous langages codés, voix qui signait son propre arrêt de mort du fait de ce retrait des *autres*, voix qui se savait en sursis, en attente d'arrêt de vie quand elle accepterait de se signifier Autre, quand cela qui n'était pas arrivé naîtrait en s'écrivant, voix qui se signerait étrangère et exilée, qui ne se donnerait que déjà exclue et excentrique, qui accepterait la folie douce qui consiste à expérimenter, par l'épreuve du feu des lettres, ses propres limites intérieures, là où en elle ça n'est ni tout à fait corps ni tout à fait esprit, déjà plus de l'éros et pas encore du mythos, folie douce en effet, folie blanche, pas celle, terriblement désertique de l'absence d'œuvre, mais celle, vibrante, volcanique, remplie d'êtres grouillants, fantastiques, sans queue ni tête, sans substance et sans âme, doués d'une vie plus jouissante et plus intelligente que la majorité des êtres en chair et en os qui déambulent autour, hermétiques aux voix qui se sont échappées de la norme, ce qui rend les filles d'Hermès, aphasiques d'écoute et de parole, ce qui en fait, somme toute, des êtres de papier. Éprouver l'écriture dans ses limites, c'est retrouver la voix illimitée de ce qui diffère du connu et du convenu, c'est traverser, avec un plaisir à chaque fois renouvelé, le champ de l'inconnu, mais c'est aussi, du fait de cette inouïe connaissance de la réalité de l'être dans ce qui le nomme, une conscience désespérée des limites, un refus passionné de ce qui crée et alimente ces limites, [...]¹⁷⁷.

Ce qui retient d'abord l'attention dans la première phrase, c'est qu'elle repose sur la puissance sémantique du verbe *appréhender* considéré dans toutes ses acceptions, soit au sens de saisir au corps – celui des signifiants – ou par l'esprit – grâce au pouvoir évocateur de la métaphore ; envisager avec crainte – dans *son inquiétante étrangeté* – ; s'en inquiéter par avance, car ce qu'elle mettra en forme, c'est de l'insu. En d'autres mots, la narratrice conçoit l'écriture avec ravissement et désespoir à la fois. Elle est pour elle un acte créateur dont le potentiel est immense, dont les possibilités sont à la fois infinies et limitées par les

¹⁷⁷ *Ibid.*, « L'Écriture malgré tout : Le plaisir d'écrire », p.41-42. Je souligne.

frontières de l'insaisissable nature de ce qu'elle a le pouvoir de révéler et qui relève [d']*une inouïe connaissance de la réalité de l'être dans ce qui le nomme.*

La structure de cette première phrase est sans conteste tributaire du fait que ce qu'*éprouve* la narratrice face à l'écriture est de l'ordre de l'irréductible. Or, tenter d'en rendre compte, c'est être confronté au réel *qui ne cesse pas de ne pas s'écrire*, comme l'affirmait Lacan. Ce qui corrobore cette assertion, c'est la longue énumération des qualités de l'écriture. Sur le plan discursif, cette figure métaphorise la manière dont est engendré le sujet : dans la prolifération et l'essaimage qui produisent une sorte de foisonnement d'images qui ont le pouvoir de **faire sens**. Autrement dit, plusieurs fragments du sujet sont, à la fois et simultanément, réunis et séparés les uns des autres sur une même trame de fond, soit le corps-monument de la page, blanche comme le silence d'où ces fragments émergent en bruissant, avant de se déposer dans les mots qui, alors, en démultiplient les possibles. Ainsi déplacés d'un corps-monument à un autre, d'une mémoire dans une autre, les fragments sont offerts à la captation du regard qui les « appréhende », puis les soumet au travail de décryptage. Ce travail permet de **faire du sens** avec du **non-sens**, soit ce qui, à première vue, ne semble pas en avoir et qui, à la limite, relève du **contre-sens**.

Ce qui retient ensuite l'attention dans la première phrase, c'est la répétition du mot *voix*. Les particularités qui la caractérisent permettent de l'associer à la voix de l'inconscient qui, on le sait depuis Freud, « est la seule qualité dominant à l'intérieur du ça ». La narratrice la considère d'ailleurs comme *la voix souterraine qu'aucune censure n'a abîmée et qui a creusé son abîme dans son retrait de tous langages codés*. La singularité de cette voix en fait une sorte de trésor suffisamment important pour justifier tous les efforts investis dans la quête interminable pour tenter d'en découvrir le code

propre. C'est là que l'écriture entre en jeu avec *son étonnante capacité de se frayer une voie intérieure* ; une voie dans l'invisible donc, c'est-à-dire *là où en elle ça n'est ni tout à fait corps ni tout à fait esprit*. Se dégage alors la nature du dialogue intime qui motive l'ensemble de la prose poétique de Madeleine Gagnon : il s'agit d'un extraordinaire échange entre soi et les figures de l'Autre en soi.

Des plus inusités, cet échange repose sur une forme d'écoute très particulière, que les narratrices qualifient de *flottante* ; sans doute parce qu'elle leur est essentielle *pour entrer dans le territoire inexploré du silence*¹⁷⁸, là où n'ayant aucune attente particulière, elles pourront capter ce que le silence permet d'entendre bruire : les fragments épars. Cette écoute du silence permet de *retrouver la voix*, dans tous les sens de l'expression, la voix perdue parce qu'elle fut un temps aphone, comme on le verra plus loin : *la voix souterraine*, celle *qu'aucune censure n'a abîmée*. Partant, l'écriture peut donner une forme à l'inédit porteur d'un savoir – à *cela qui n'était pas arrivé mais qui naît en s'écrivant*. Ce savoir est perceptible dans la non-évidence, dans ce qui pourrait être perçu comme un non-sens parce qu'il *a creusé son abîme dans son retrait de tous les langages codés*, là où les signifiants sont dépouillés de leurs référents habituels, lorsqu'ils *diffère[ent] du connu et du convenu*. Autrement dit, lorsque les signifiants ne sont plus liés à des référents particuliers parce qu'ils *n'ont pas encore trouvé de repères conceptuels ou formels*¹⁷⁹ et que, de ce fait, ils ne forment plus une articulation avec leurs signifiés. Il y a alors disjonction du signifiant de sa fonction de signifié. Par conséquent, ce qui importe ce n'est pas la signification qui repose sur le consensus social, mais l'effet du mot, soit ce qui est

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

produit par sa sonorité ou sa morphologie, et qui permet de *traverser, avec un plaisir à chaque fois renouvelé, le champ de l'inconnu*. La dynamique langagière n'est sans conteste plus la même.

Considérer ainsi le signifiant comme autonome suppose que l'on abonde dans le sens de la narratrice et que l'on accepte l'idée qu'alors le signifiant puisse en quelque sorte déterminer le discours du sujet de l'écriture, voire ce sujet lui-même, puisque celui-ci subit les effets de rétroaction du signifiant dans la prose poétique, qui permet de *retrouver la voix illimitée*, celle qui possède *cette inouïe connaissance de la réalité de l'être dans ce qui le nomme*. Qu'on ne s'y trompe pas cependant, ce qui représente et détermine ce n'est pas seulement le mot – qui a le pouvoir de nommer –, mais aussi sa séquence acoustique ou visuelle qui prend des sens différents pour chaque sujet. De là également l'idée que la mouvance fait la loi : il ne peut y avoir d'échange absolu entre deux interlocuteurs, puisque chacun a ses propres séquences et que celles-ci sont tributaires du caractère polysémique du signifiant, et donc du pouvoir quasi illimité qu'exerce l'instance de la lettre. Au demeurant, il peut y avoir illusion d'échange absolu, mais cela relève du « miracle de l'amour », où quelque chose du réel insiste et persiste à faire « allusion ».

Ainsi, dans la mouvance de l'entre-deux, dans le lieu de l'informe, *là où en elle ça n'est ni tout à fait corps ni tout à fait esprit, déjà plus de l'éros et pas encore du mythos*, peut s'éprouver *la folie douce, la folie blanche* d'où l'écriture tirera sa substance créatrice. Elle donnera naissance à ce qui s'offrira au regard comme étant un nouvel être qui, alors, pourra « s'éprouver » dans sa propre parole, celle que l'écriture lui aura permis d'actualiser dans les figures silencieuses et parlantes de l'Autre. Il faut toutefois rester sur ses gardes, éviter de se méprendre car, en réalité, il s'agira d'une métonymie du sujet parce que

constituée de fragments épars intelligemment « re-liés » entre eux – une première fois par l’acte d’écriture et une seconde par l’acte de lecture – et, de ce fait, pris d’emblée pour le tout. La façon dont sera perçu ce nouvel être relève donc du leurre : elle reposera sur une image fausse parce qu’incomplète et impossible à appréhender dans sa totalité. Par conséquent, ce nouvel être, créé par l’indissociable couple écriture-lecture, évoluera dans l’approximation, puisque sa saisie totale est de l’ordre de l’infaisable.

Qui plus est, parce que son émergence dans l’écriture est tributaire de l’expérience des limites intérieures, il n’existe pas en tant qu’être, il est le résultat de la fiction – voire de plusieurs fictions juxtaposables. Il s’élabore, se construit peu à peu dans chacune des mises en scène textuelles dont il est partie prenante et se « re-construit » indéfiniment, et jamais de la même manière, lors de la lecture qui, de ce fait, permet de *re-traverser, avec un plaisir à chaque fois renouvelé, le champ de l’inconnu.*

Si l’on accepte cette idée, il est possible de postuler que la forme et la teneur de chacun des textes de Madeleine Gagnon constituent un immense réseau dans lequel le procès signifiant du *Je* se réalise sur le mode de l’interdépendance. En conséquence, cela signifie que les éléments factuels et discursifs de chacun des textes pourraient se conjuguer et s’éclairer les uns les autres. Plus précisément, c’est comme si chacun des passages porteurs de fragments épars du *Je* était en lui-même un fragment pouvant être métissé à un autre pour constituer une fresque multiforme, soit une immense mosaïque de mots dont le dessin et les couleurs réfléchissantes pourraient être renouvelés à l’infini par des amalgames différents, sans pour autant cesser de témoigner d’un motif central dont la signification ne peut jamais être saisie absolument. Le regard permettrait toutefois d’en éprouver l’indicible intelligence.

II-2. La contribution de l'Autre

Ainsi donc le sujet est repérable sous différents angles. Il se manifeste souvent de manière inattendue et particulière : il est présentifié par un *Je* qui se sait barré, absent à lui-même, divisé – le jeu des nombreuses permutations et translations dont il est l'objet en rend compte – et il dialogue avec un *tu*, le plus souvent sans visage et sans autre corps que les deux lettres qui lui donnent forme et le matérialisent sous les yeux du scripteur-lecteur¹⁸⁰, puis d'un lecteur-scripteur. C'est le cas dans nombre de textes où le dialogue mis en fiction ne repose pas sur une structure courante, même s'il en conserve les apparences logiques : contrairement aux situations de communication habituelles où, selon l'assertion d'Émile Benveniste, *chaque locuteur se pose comme sujet en renvoyant à lui-même comme Je dans son discours*¹⁸¹, le *tu* n'a pas de voix propre comme telle, car le premier *Je* se substitue explicitement au sien et formule les réponses à ses questions. Partant, il est possible de le considérer comme une métonymie du silence et, par voie de conséquence, de l'Autre. Le passage suivant permet de voir comment cela se joue dans le récit:

Et pour chanter ton nom bien-aimé dans ce désordre de l'heure la plus occupée, sur toutes les lignes, je me résignerai au découpage, je dessinerai les portées, j'indiquerai les clefs, les pauses, les tempi, les rythmes du souffle initial. Et je te demanderai : que fais-tu, lettre de chair ? Tu répondras : j'entre dans le mot, je me place. Je m'épelle, je distingue, je partage, j'entre dans le Livre et je me lis¹⁸².

La stabilité des pôles interlocutoires du langage est abolie, puisque le *Je* ne pose plus un autre extérieur à lui, créant ainsi un type d'opposition où *Je* et *tu* deviennent à tour

¹⁸⁰ L'expression « scripteur-lecteur » fait écho à celle qu'utilisent fréquemment les narratrices, soit *un moi-je-scripteur* pour désigner le sujet de l'écriture. Dans ce contexte, il englobe l'idée que ce sujet de l'écriture est également lecteur, qu'il occupe deux pôles conjuguant deux actes : écrire et lire.

¹⁸¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 259.

¹⁸² *La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 85.

de rôle *tu* et *Je*. Ce dialogue a donc la particularité de s'effectuer sur le mode des translations et des permutations : *Je* occupe simultanément tous les pôles et, de ce fait, il est même et autre à la fois. Il n'est effectivement déjà plus tout à fait le même, celui qui a instauré l'échange, il se métamorphose et devient une figure de l'Autre, celui dont il *n'a pas complètement été séparé* et qui le confronte néanmoins à son manque structural. Il lui prête sa voix pour entamer un dialogue intérieur qui s'établit sur une sorte de *fidélité amoureuse*, comme l'affirme cette narratrice :

Amour de toutes traces mnémoniques qui sont, pour l'individu, la preuve tangible, palpable, que Je n'a pas été complètement séparé de l'Autre dans sa solitude initiale. Le désir autographique est essentiellement lié au désir amoureux de faire revivre l'autre-en-soi, l'autre-de-soi. Tout autre qui, sur l'infinie fresque souterraine du corps, a laissé des impressions de son passage.

[...]. L'autographie permet le passage du chef-d'œuvre virtuel au chef-d'œuvre actuel. Passage d'un MOI virtuel à un JE actuel. D'un moi-je-scripteur de sens qui se donne à lire entre tous ses signes laissés en suspens au hasard des rencontres. La fresque écrite me rend à la présence pleine de moi-même. Les plus grands scripteurs peuvent ainsi dire d'eux-mêmes : Je est un Autre.

Quand Je se sent responsable de la mise en œuvre de son monument propre, c'est l'Autre, tout-Autre, que Je rencontre dans sa quête archéographique. [...]. L'Autre de Moi, c'est d'abord JE lectrice de mes propres scriptions¹⁸³.

Grâce à l'écriture autographique, *faire revivre l'autre-en-soi*, notamment un autre écrivain, soit une figure de l'Autre en ce qu'il s'avère une sorte de réservoir des signifiants – ici, Arthur Rimbaud dont la sagesse et la connaissance de l'homme et de la langue ont été intériorisées, ont *laissé des impressions* qui se sont muées en inscriptions sur les parois de la pierre mnémonique, celles du corps-monument. Ainsi, ce qui est gravé peut ensuite transcender ce lieu qui, à l'instar du livre, le préserve de l'oubli et lui permet de s'inscrire encore et encore, dans des contextes d'énonciation différents, pour signifier de nouveau *au hasard des rencontres* qu'autorise chaque *fresque écrite*. De cette manière, *Je* s'écrit – est

¹⁸³ Toute écriture est amour, *Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 170.

scripteur – et offre au regard de nouvelles parcelles – de nouvelles métonymies – qui le caractérisent et le définissent à la fois comme une insaisissable entité en devenir, en ce qu’il s’avère la représentation d’un regroupement constant de manifestations irréductibles. Ce passage du virtuel à l’actuel est d’autant plus intéressant que c’est à partir de cet Autre non seulement qu’il parle, mais aussi qu’il désire ; de là sans doute la pertinence d’associer *le désir autographique au désir amoureux* ; de là également la pertinence d’affirmer que, comme le font chacun à leur manière le lecteur, la fiction et l’inconscient, la contribution de l’Autre dans le procès signifiant du sujet est indispensable. En fait, il participe à l’exécution d’une œuvre magistrale qui ne cesse de se transformer et ne peut – ne pourra – jamais être complétée.

En outre, dans les dernières lignes de ce passage, la narratrice est formelle quant à l’importance de la lecture pour l’actualisation de l’Autre en soi : [l]’*Autre de Moi, c’est d’abord JE lectrice de mes propres scriptions*. Le doute n’est donc plus permis : il y a nécessairement un clivage du *Je* qui s’opère dans la permutation des rôles, *Je* est tour à tour voix aimante et regard amoureux. Or, comme le mentionne Paul-Laurent Assoun, [l]e *signe du regard marque l’échappée de la parole. Alors que le sujet ne peut plus donner de la voix, le regard prend chez lui le dessus*¹⁸⁴. Assoun fait bien sûr référence à la relation entre l’analyste et l’analysant, mais le phénomène des jeux d’identifications auxquels se livre ici le *Je* est similaire et probablement le signe d’un transfert. Cette question sera approfondie plus avant – notamment dans la troisième partie, au chapitre III.2 –, mais il faut souligner que, dans ce cas-ci, comme on a pu le constater, *Je* n’est plus une entité autorisée et autoritaire, un simple élément grammatical sans genre propre. En fait, à cause

¹⁸⁴ Paul-Laurent Assoun, *Le Transfert*, « La Voix et le regard : la symptomatique muette », p. 30.

des juxtapositions, permutations et translations auxquelles il se livre sur les portées signifiantes de l'écriture archéographique, *Je se sent responsable de la mise en œuvre de son monument propre.*

Dans cette phrase où le verbe est conjugué à la troisième personne, sont attribués au *Je* des sentiments qui en font un personnage de fiction, mais pas de n'importe quelle fiction puisqu'il s'agit d'une fiction intérieure – soit une construction qui repose sur la mouvance intemporelle des souvenirs, comme le dit cette narratrice : *assez curieusement une mémoire surgit que seul le travail d'écriture permet ; des mots ou des parcelles de mots émergent*¹⁸⁵. Mis en fiction, ces mots constituent une *archéographie*, car ils témoignent de ce qui fut et qui *émerge* en fragments reliés entre eux, une première fois par l'écriture puis, encore et encore, par la lecture. Celle-ci peut donc être associée à l'écoute flottante car, dans le silence de la parole, s'offrent au déchiffrement du regard – qui se pose en-deçà et au-dessus des syntagmes narratifs – des fragments de la mosaïque du *Je*.

Partant, la fiction est autographique, en ce que l'écriture donne une nouvelle forme à la part intime et, *a priori*, invisible du noyau de l'être. Elle s'élabore à même les voix qu'elle laisse occuper le silence habité de souvenirs, puis se moduler à la sienne, avant de les télescoper pour les fondre dans celle des différentes narratrices, comme on le verra plus avant. *Je* trouve alors dans la conversation intime et la lecture-relecture une sorte de compensation qui le satisfait brièvement, soit jusqu'à ce que la tension intérieure se fasse de nouveau intense et s'exprime dans la nécessité d'une autre manifestation écrite qui en porte de nouvelles traces. Il éprouve alors une forme d'apaisement dans un parcours, plus ou moins long, comme en témoignent les différents textes qui en résultent. Le temps du

¹⁸⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 130.

dialogue varie, mais sa durée n'interfère pas sur ce qui peut s'y produire. Le *Je* qui se constitue pour s'offrir au regard vient *truffer le signifie*¹⁸⁶ qui lui est généralement associé. Plus précisément, celui-ci se voit enrichi de multiples fragments disséminés dans les œuvres de création où il endosse différents rôles, brouillant ainsi les pistes qui pourraient révéler sa véritable identité.

Ce *Je* serait-il donc à considérer comme LE grand SIGNIFIANT ? Un signifiant qui ne peut avoir de sens absolu, mais qui permet au sujet d'habiter le langage ? Autrement dit, serait-il LE *scripteur de sens*, celui dont dépendent tous les autres signifiants ? Si tel est le cas, il ne s'agit certes pas de n'importe quel sens : mais bien de celui qui, souvent à travers les lacs du non-sens apparent, le détermine, le meut et le relie à son désir. Peut-être, si l'on en croit la narratrice :

Le motif central du grand livre universel des poètes c'est, de tout temps, l'écriture autographique. Créer sa propre vie dans l'objet-livre, c'est sans doute la façon la plus sage et la plus humble d'échapper à la fusion narcissique. Mais c'est aussi une façon d'éviter la prétention à la vérité objective du logos. L'intelligence autographique sait, avec l'intuition du feu, que la rencontre de l'Autre ne se peut jouir en symbiose ; elle sait qu'en ce lieu d'adéquation totale c'est la mort de Moi ; elle sait que Moi rencontre et aime l'Autre à travers distance, perte, manque, abandon, absence. Mais elle sait aussi, et vient de ce savoir étrange et savoureux hanter régulièrement les manuels du logos, qu'il n'est de vérité que mue par la fiction et qu'il existe autant de vérités fictives que de sujets fascinés et prêts à les écrire¹⁸⁷.

Voilà des propos qui abondent dans le sens de l'hypothèse et renforcent l'idée d'un *Je* qui fait à la fois figure de personnage créateur et d'œuvre, en se livrant aux jeux d'identification du transfert – *Moi rencontre et aime l'Autre à travers distance, perte, manque, abandon, absence*. Ainsi, *Je*, ce personnage central aux multiples visages, devrait

¹⁸⁶ Expression empruntée à Jacques Lacan (1972-1973), Le Séminaire Livre XX, *Encore*, séance du 9 janvier 1973, p. 37.

¹⁸⁷ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

être appréhendé sur le mode dialectique : il engendre l'écriture et est engendré par elle, il *crée sa propre vie dans l'objet-livre*. Il en est une composante majeure, au même titre que celles plus traditionnelles que sont les personnages conventionnels, l'espace, le temps, l'intrigue et l'anecdote, par exemple. C'est donc dans le lieu du texte, dans les lignes et les courbes de l'écriture que peut se déployer et se structurer ce *Je* en tant que sujet ensuite repérable dans sa trace mouvante grâce à la lecture. Ce phénomène est également abordé dans un autre contexte d'énonciation :

D'abord, pour ne pas en finir avec une histoire, la mienne et celle des autres. Seule façon de déjouer la mort. Toute la mort, c'est-à-dire, toutes les sortes de morts quotidiennes : exploitation, dominations, exclusions. Travail de lecture historique d'abord. Ensuite, travail de rupture. À la fois reconnaissance et refus de ce qui nous constitue comme sujets de l'histoire. Donc, pour en finir avec la mort. Parce que la lecture et surtout l'écriture furent l'affaire des hommes. Parce que le sujet de l'écriture de tout temps fut mâle et son objet femelle. Pour avoir droit à l'inscription de ce sujet dans l'histoire. Pour avoir droit à son procès. Pour inscrire une marque. Pour tracer une différence. [...] Pour n'être plus représentée mais produite en un discours où la référence et ses connotations ne sont plus inscrites dans un seul ordre symbolique de la Loi-du-Père. Du Nom-du-Père et de ses interdits. Pour n'être plus objet dans le fantasme de l'autre. Pour me constituer différence et non plus miroir ou reflet. [...] J'écris pour déjouer la langue. Pour tenter de transgresser tous les codes. Pour ne pas me rallier au fonctionnement conforme.¹⁸⁸

Sans tergiverser, la narratrice entre dans le vif du sujet et dévoile ses motivations profondes – dont la plus importante : *déjouer la mort, en finir avec elle*. Cela se manifeste dans le désir d'adéquation entre la pratique, qui s'inscrit dans un contexte sociohistorique donné, et le procès signifiant du sujet, qui se déroule dans le contexte spatiotemporel d'une fiction qui en conserve *une marque*. Énumérées dans des phrases brèves au ton incisif, ces motivations sous-tendent le geste d'écriture de tous les essais et récits en prose poétique de Madeleine Gagnon. Aucune possibilité d'équivoque ne subsiste entre le pouvoir-faire et le faire.

¹⁸⁸ *Ibid.*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 124-125. Je souligne.

L'itération parfaite de la préposition *Pour*, sa distribution liminaire, inscrit un rythme incantatoire et redouble l'effet d'insistance créé par l'énumération. Ainsi, peut-on relever une volonté indéniable de *ne pas en finir avec une histoire* en s'inscrivant dans l'histoire elle-même, dans une lignée sans en être un pâle reflet, mais *une différence* nécessaire parce que constituante. L'écriture rend possible cette inscription. Écrire parce que [l]a *fresque écrite me rend à la présence pleine de moi-même*¹⁸⁹, disait une autre narratrice. Écrire pour prendre corps. Dans la lettre, car [s]eul le livre sait cette lettre¹⁹⁰. Écrire pour actualiser un *sentiment d'exception qui pousse à s'opposer et à prétendre à une place distinguée et supérieure parmi les hommes*¹⁹¹. Écrire, pour ne plus réfléchir, mais être réfléchi dans le regard-miroir de l'autre – en l'occurrence ici le lecteur : soi d'abord, puis l'Autre en soi, cet invisible qui prend pourtant beaucoup de place et, enfin, pour l'autre présumé, un lecteur également invisible pour l'instance de l'énonciation, mais garant de l'infinitude et de l'éternité du *Je*. Écrire donc. Écrire [p]our ne pas [s]e rallier au *fonctionnement conforme*, mais pour se distinguer, se démarquer en essaimant ses marques propres dans les néologismes¹⁹² ou dans la répétition et l'énumération de mots et d'expressions, les faisant ainsi passer de simples signifiants à signes dont les signifiés ont, semble-t-il, tout à voir avec l'inconscient, avec le sujet du désir ; c'est en tout état de cause ce qu'affirme cette narratrice :

¹⁸⁹ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 170

¹⁹⁰ *La Lettre infinie*, « Le vertige », p. 22.

¹⁹¹ François Ouellet, *D'un Dieu l'autre, l'altérité subjective d'Emmanuel Bove*, p. 38.

¹⁹² Comme le dit la poète de *La Terre est remplie de langage* [p.21] :

Et maintenant / dans ce pays aux mots sauvages / quand s'absentent les mots / je les invente /
et fais feu des vocables / quand me saisit le froid / quand se givre le corps

Le phénomène est récurrent, comme on l'a par ailleurs souligné plus tôt dans l'introduction.

Toutefois, c'est sans doute l'écriture qui colle le plus au fantasme qui permet davantage de dépister, de suivre, de s'insérer dans le frayage du désir. Pour peu que l'on veuille, en plus de son *expression* dans l'amour, sa saisie ou sa compréhension. C'est sans doute l'écriture qui se rapproche le plus de la « parole de la scéance » [*sic*] ; le mérite de Lacan, en ce qui concerne ce travail précisément, est de nous l'avoir indiqué et explicité. D'autant plus que l'inconscient tissé (matériellement) d'hiéroglyphes (Freud, Lacan, Derrida) est lui-même écriture et que le déchiffrement ou décryptage de ses inscriptions s'opère du travail même de l'écriture. En fait, ce que Lacan nomme « parole de la scéance » [*sic*] devrait se dire écriture, même si elle est parlée, malgré le paradoxe¹⁹³.

D'emblée, ces propos relèvent la similitude entre l'écriture et le fantasme. Cette ressemblance repose manifestement sur le fait que tous deux présupposent une entreprise de séduction et donnent lieu à une production imaginaire ayant la structure d'une histoire. Cette histoire peut adopter diverses formes, mais il s'agit néanmoins d'une mise en fiction qui procure à son auteur une satisfaction temporaire plus ou moins grande et de différentes natures – narcissique ou érotique, par exemple. Le désir y imprègne forcément sa marque et celle-ci est repérable dans les figures – la comparaison, la répétition et l'énumération, entre autres – et les tropes – la métaphore, qui médiatise ce qui est refoulé, et la métonymie, qui permet d'indiquer la place du sujet dans son désir. La marque du désir peut également être décelée dans la structure et la disposition des phrases – elliptique, descriptive, affirmative ou interrogative – ou encore dans la manière dont sont exploités les signes de ponctuation et, enfin, dans la composition des paragraphes – tantôt constitués d'une seule phrase, tantôt étendus sur plusieurs pages.

En fait, ce qui renforce l'idée qu'il y a bien analogie entre la situation d'écriture et celle d'une analyse, c'est que les narratrices considèrent que [c]'est sans doute l'écriture qui se rapproche le plus d'une « parole de scéance », soit d'une « parole vive » ; celle qui

¹⁹³ Toute écriture est amour, *Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 127-128.

est prononcée dans le *hic et nunc* de la séance – et, par extension, de l'écriture. Or, est-il besoin de le mentionner, la particularité de cette « parole vive », c'est qu'elle favorise l'investigation de l'inconscient.

Par ailleurs, l'orthographe inusitée du mot *scéance* mérite qu'on s'y attarde. Il ne peut s'agir d'une erreur orthographique. En effet, compte tenu de la propension de Madeleine Gagnon à inventer « les mots qui s'absentent », *scéance* est plutôt un néologisme. Il est formé par la condensation de deux signifiants – céans et séance – en un seul. Le sens est alors produit par la conjugaison des signifiés propres à chacun, soit « ici, dedans » et « la durée consacrée à un travail qui réunit une ou plusieurs instances ». Ainsi, peut-on interpréter cette « *parole de scéance* » comme étant la résultante d'un travail dans le temps et le lieu même de l'écriture, ceux que met forme, réunit et conjugue à l'infini la fiction qui, comme on le verra, se révèle le fruit du travail de plus d'une instance.

Qui plus est, une autre particularité étaye cette analogie entre les deux situations : la captation des fragments épars essaimés dans la parole se fait sur un mode similaire : écoute *flottante* et attention *flottante*, lesquelles consistent à ne privilégier aucun élément en particulier dans ce qui s'écrit et se dit. La finalité des deux actes – attention et écoute – est la même : les éléments, les fragments qui, ici et là, à un moment ou un autre, ont retenu l'intérêt sont ensuite reliés entre eux, lors de la lecture et de l'interprétation. Or, j'insiste, celles-ci entretiennent des rapports d'équivalence, voire de substitution, car elles présupposent un acte de déchiffrement, de décryptage dont le résultat est le même : une fois reliés, les éléments forment quelques syntagmes constituant le motif central d'un ensemble hétéroclite.

Ainsi, sur la base de ce constat, l'analogie entre la situation d'écriture et celle d'une analyse, toutes deux tributaires d'une prise de parole, est concevable, voire recevable. Il ne faut toutefois pas négliger le fait qu'il ne s'agit pas de la même prise de parole parce que, dans l'analyse, le vis-à-vis ne se complaît pas dans les jeux transférentiels, comme cela semble être le cas pour les narratrices des récits à l'étude. Nuancée, cette analogie ouvre cependant la voie à d'autres possibilités dont celle soulevée plus tôt, au début de cette première partie, soit la situation transférentielle que pourrait mettre en fiction l'écriture autographique où alternent constamment la voix et le regard. Cette idée prend peu à peu forme, et peut difficilement être occultée ici, puisque l'allusion à Lacan et à son mérite lui confère une certaine crédibilité. Lacan n'a-t-il pas traité du transfert à partir du contenu d'un texte littéraire, en l'occurrence *Le Banquet* de Platon¹⁹⁴ ? Il y affirme notamment qu'il y a transfert lorsque le sujet reporte sur l'autre le pouvoir de satisfaire son manque structural en reconnaissant à cet autre un savoir qu'en réalité ce dernier n'a pas et, de ce fait, ne peut exprimer de manière à combler ce manque.

II-3. La fiction, espace de la demande

Les narratrices, sans doute à leur insu cependant, rendent souvent compte de ce phénomène en s'adressant à un invisible et silencieux vis-à-vis, un *tu*, vraisemblablement une figure de l'autre intériorisé – que l'écriture donne l'illusion d'être extériorisé –, qui ne peut leur apporter de réponse satisfaisante :

À la poste, ils ont refusé cette lettre sans adresse ni timbre.

Je vous la donne ainsi.

¹⁹⁴ Jacques Lacan (1960-1962) *Le Séminaire*, Livre VIII : *Le Transfert*.

Immobile, muette, ravie par de l'informe, de l'innommable, de l'incoupable. De l'incausable. Envahie par le silence de quelques impressions piquées à même ta propre chair, des traces accrochées, laissées là, en suspens. Tu n'aurais pas dit, quels sont ces lambeaux de moi, éparpillés, tu n'aurais plus dit.

Tu serais devenue à ton tour un tout dans ses parties, une figure rassemblée par les fils de ce que tu imagines, les soies, les laines, l'attache. Dans la contemplation des gravures animées qui te laissent en état d'étonnement. Une latence éternelle, mon temps. Impossible de savoir son début ou sa fin. Impossible d'en dresser les règles, les finalités. Une éthique de l'ouverture¹⁹⁵.

La métaphore filée se déploie au-dessus du vide intérieur de la narratrice – représenté par les blancs qui isolent la phrase *Je vous la donne ainsi*. Les mots de cette narratrice décuplent l'ampleur de son manque à être qui se dévoile dans l'effet de langage. Le langage témoigne alors du fait qu'en tentant de nommer l'objet, la narratrice le rate inévitablement puisque celui-ci s'évanouit en s'inscrivant. Il y a malgré tout une demande, sous-jacente toutefois, dans ce *Je vous la donne ainsi* car, à première vue, cela peut être perçu comme un don, voire une invitation à partager un secret, à savoir le contenu d'une lettre dont le « vous » n'est pas le destinataire anticipé, mais celui qui le devient par défaut. Ce dernier peut alors entendre ce *Je vous la donne ainsi* comme une demande qui nécessite une réponse inversée, soit un « je te prends ainsi » ou encore « je te lis/lie ainsi, selon la manière dont tu te donnes ».

Mais, prendre et lire *ainsi* ne signifie pas pouvoir tout comprendre et tout lier. En fait, le contenu peut s'avérer des plus hermétiques au destinataire car, au moment de la lecture du texte dans lequel est énoncée la demande, il doit participer à la production du sens, celui qui est déjà-là et s'avère à « re-faire ». La demande qui lui est ainsi adressée n'en est que plus grande, étonnante, incompréhensible et requiert une forme d'abnégation et

¹⁹⁵ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 13.

d'humilité, puisqu'il lui faut accepter que quelque chose lui échappe et, de fait, qu'il ne comprendra pas entièrement.

Quoi qu'il en soit, lire le texte à la lumière de ces assertions permet de découvrir qu'il s'élabore en présentant certaines des particularités qui constituent la demande elle-même. Elles sont tissées dans ce sens qui, à la fois, est produit et à « re-produire » à même les *traces accrochées, laissées là, en suspens*. Est d'abord repérable sa caractéristique première, soit le fait que la demande ne s'exprime que dans la parole, en l'occurrence, celle de la narratrice ; puisqu'elle est en réalité une adresse à l'autre intériorisé – sans qu'elle en ait l'apparence, puisqu'elle est médiatisée par une lettre *sans adresse, ni timbre* à un destinataire, qui n'est en définitive jamais le bon et qui, de ce fait, ne la comprend pas et la refuse pour ce qu'elle est dans son absolu, c'est-à-dire une double demande – d'amour et de reconnaissance. Le refus est ici figuré par celui de *la poste* qui, de plus, présuppose de nombreux destinataires virtuels, pris ensemble et concentrés, condensés dans le pronom *ils*. Or en réalité, la demande vise le grand Autre, présent dans ce *tu* imaginé qui « ne dit pas », « ne dit plus » – il *ne donne plus de la voix, son regard prend le dessus*¹⁹⁶.

Partant, dans le miroir dont les mots du texte sont une métaphore, il devient reflet d'une construction imaginaire à concevoir comme une métonymie, reflet donc de *ces lambeaux de moi, éparpillés, – Tu serais devenue à ton tour un tout dans ses parties, une figure rassemblée par les fils de ce que tu imagines, les soies, les laines, l'attache*. Alors, *la contemplation des gravures animées* par les signifiants de la métaphore filée *le laissent en état d'étonnement*, un état de surprise manifestement causé par ce que la mise en fiction, puis la lecture lui laissent entrapercevoir – « entre-voir » –, de lui-même et, à la limite,

¹⁹⁶ Paul-Laurent Assoun, *Le Transfert*, « La Voix et le regard : la symptomatique muette », p. 30.

offrent à sa *contemplation*. La narratrice de *Lueur, roman archéologique* suggère cette idée en ces termes : *J'ai vu dedans mon regard les choses se dérouler sans que je ne les vois, en réalité. Je me suis vue aller ailleurs alors que j'étais là. C'est en ce lieu que le roman s'écrit*¹⁹⁷.

En outre, parce que la demande ne peut jamais être formulée clairement, elle est paradoxale : elle se révèle muselée, *muette, ravie par de l'informe et de l'innommable*. Enfin, et ce n'est pas la moindre des choses, les troisième et quatrième paragraphes en témoignent, la demande ne se soutient d'aucun objet réel, elle repose plutôt sur *quelques impressions piquées à même ta propre chair* que l'écriture imprime – pique, surpique – ensuite dans la chair des signifiants de l'objet-livre. Autrement dit, son rôle étant de satisfaire la pulsion, son objet est fantasmatique, il relève de l'imaginaire et est forcément tributaire du symbolique auquel est par ailleurs noué l'imaginaire. Or, comme cette satisfaction est temporaire, elle témoigne d'une *latence éternelle*. Et cette éternité, soulignée par l'apposition du syntagme *mon temps*, pourrait bien être celle de l'inconscient. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable, qu'elle peut être corroborée par une affirmation de l'une des narratrices des *Cathédrales sauvages*. Cette affirmation est formulée sous la forme d'une évidence, relevée par un tiret, dans une phrase déclarative interrogative : – *l'inconscient n'est-il pas éternel ?*¹⁹⁸ Cela explique sans doute alors le fait que la demande participe d'[u]ne *éthique de l'ouverture*, car ce qu'elle recèle, ce qu'elle dissimule et qui la motive peut à tout moment se manifester sous les yeux de celui, contemporain ou d'un autre temps, qui déchiffre, décrypte la fiction préservée de l'oubli

¹⁹⁷ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 20.

¹⁹⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 137.

par *l'objet-livre*. Cet *objet-livre*, la narratrice des *Cathédrales sauvages*, tout comme celle du *Deuil du soleil*, le désigne aussi par l'expression *livre-tombeau*.

En somme, l'enjeu sémantique de ce texte est considérable : il suggère que chacun des récits où évolue le *Je* personnage pourrait s'avérer un espace transférentiel dans lequel la parole d'écriture serait à la fois une entreprise créatrice et le résultat de cette entreprise. Autrement dit, cette entreprise est mue par ce qu'elle produit et qui est constamment à « reproduire » : du sens. Quelque chose d'inattendu survient de l'avènement de ce nouveau sens : l'inconscient interfère. Il a trouvé un moyen de se représenter et de montrer quelques-uns des hiéroglyphes dont il est tissé et qui permettent de le considérer – à l'instar de la narratrice de « Pourquoi, comment, pour qui écrire¹⁹⁹ » –, lui-même comme écriture. Ainsi, les signifiants dont est constituée chacune des fictions sont porteurs de la seule vérité qui importe, c'est-à-dire celle qui n'est pas empirique, mais liée à un savoir immémorial. Elle concerne un pan de l'insoluble énigme du sujet et est intimement liée à l'objet même de son désir, un objet interdit. La teneur du passage suivant était cette allégation :

Je mis longtemps à rassembler tous les morceaux cognitifs, mais aussi poétiques, de cette œuvre de mort singulière²⁰⁰. Pour la saisie d'une telle entreprise, l'acte de cognition ne peut être exclusivement analytique. Il est aussi poétique, en ce sens qu'il ne peut, vu sa nature catastrophique et fracassante, passer outre à l'étincelle créatrice et à la fulgurance par lesquelles le sens advient, à travers ses zones d'ombre, ses points de fuite et ses mers aux vagues et ressac [*sic*] inlassables d'énigmes, d'ancres rouillées et de vie grouillante des profondeurs qui ravissent pour mieux semer²⁰¹.

¹⁹⁹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 124 à 144.

²⁰⁰ Ici, *l'œuvre de mort singulière* concerne le suicide de Régis, un cousin et ami d'enfance.

²⁰¹ *Le Deuil du soleil*, p. 59.

Cette douloureuse allusion à une tragédie – le suicide du cousin Régis²⁰² – peut être lue sous un autre angle, celui que permet la lecture du plan discursif, c'est-à-dire le plan où les occurrences font sens et permettent de repérer le procès structurant du sujet et les classes d'investissements dont il est passible. Ainsi peut-on encore une fois déceler, dans l'expression *l'œuvre de mort singulière*, un au-delà du sens apparent, une nouvelle référence à l'œuvre produite par l'acte d'écriture autographique dont le sens profond n'apparaît pas d'emblée, *vu sa nature catastrophique et fracassante*, mais *advient*, comme c'est le cas ici, *à travers ses zones d'ombre, ses points de fuite*, dans l'effet de signifiants. Parfois, cet effet est décuplé parce qu'il se répercute, à cause de la récurrence – *vagues et ressac [sic] inlassables* –, sur l'effet produit par d'autres signifiants auxquels alors il se conjugue. Ainsi, sur le mode de la dialectique qu'il engendre, le tissu signifiant, dans lequel est pris le sujet, crée du nouveau, un *nouvel être* qui n'a de cesse de fasciner, c'est-à-dire qu'il *ravi[t]* les différentes narratrices *pour mieux semer*, voire mieux s'aimer à travers elles, à travers l'image aimable et satisfaisante qu'elles lui renvoient de lui-même : *C'est ainsi que je te reviens et, de partout où je passe, je t'aime*²⁰³.

²⁰² Cette affirmation repose sur les propos tenus à ce sujet par l'une des narratrices du *Deuil du soleil* [p. 58-59 et 66] :

Quant aux anecdotes jalonnant la mort si brutale de Régis, à plusieurs égards, l'écriture du roman peut leur donner leur complexe dimension de vérité; complexe : étendue stratifiée dans le temps. Un seul roman pourrait y parvenir ou encore, des bribes semées çà et là à travers une variété de romans, de récits.

[...]

Il y a des suicides – pas tous heureusement ! – qui sont des meurtres. Comment peut-on remercier un meurtrier qui s'est choisi comme sa propre victime et qui, comme souvent, en inclut d'autres dans son choix ?

²⁰³ *La Lettre infinie*, « L'histoire des chats », p. 43.

CHAPITRE III

Histoires histoires...

... les voies du sujet

Sortis d'un ventre de pierre donnant
rythme à nos pulsations, nos mots
hiéroglyphes mettront fin à l'illusion du
mystère et du connu.

[*Lueur, roman archéologique*, « Fiction »,
p. 62.]

C'est un fait que les différentes narratrices relèvent constamment : les mots habitent le corps-monument. Or, ils sont eux-mêmes habités par d'invisibles corps d'images et de sons qui leur confèrent un pouvoir illimité : déjouer la mort. Cela revient à dire qu'ils ont une vie éternelle. Et de toute évidence, le sujet le sait puisqu'il les investit et en use de toutes les manières. L'écriture en rend compte. En effet, lorsqu'il est confronté aux limites du langage, le sujet réalise de nouvelles combinaisons qui font images et outrepassent alors ces limites. La fiction peut donc se dérouler à la fois dans l'univers spatial du visible – sur l'écran de papier du corps-livre – et dans l'univers de l'invisible, dans le lieu de l'Autre – sur les parois intemporelles de l'intangible.

III-1. Les mots comme des miroirs

L'objet-livre se révèle non seulement le lieu dans lequel *intervient la fiction* [...] *pour produire le corps recomposé, l'œuvre unifiée*²⁰⁴, mais également son réceptacle, en ce que ses pages – tel un pédoncule dont les ramifications se terminent par une fleur – en supportent les fragments et créent l'illusion qu'ils forment un tout définitif – dans *un illusoire Livre heureux* –, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas. D'abord parce que les fragments épars, réunis par la fiction, ne peuvent former un tout – ils sont, comme on l'a déjà mentionné, des métonymies –, ensuite parce que ce qui se donne à voir est éphémère, soumis au passage irréductible du temps. C'est notamment ce que suggèrent ces propos :

Avant ce terme épistolaire qui n'a rien d'une fin, je te parle, toi l'unique-multiple, toi l'absent, d'une frénésie : Une [*sic*] entente entre sons et vocables, une fusion passagère du Verbe, un illusoire Livre heureux outrant les écritures génitrices ; les attaches ne sont pas reniées, ni la lucidité, ni l'intelligence des liens, ni ce savoir doux et vibrant, frayage vers l'oreille sourde et la bouche aphone, une originale vérité fulgurante d'elle et de l'autre, à moi. Par voie de conséquence vers toi²⁰⁵.

²⁰⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La Tentation autobiographique », p. 171.

²⁰⁵ *La Lettre infinie*, « L'Infante immémoriale », p. 81.

Sur le ton de la tendresse amoureuse, la narratrice souligne d'abord le fait que le dialogue fictif se poursuivra encore et encore, malgré les apparences – *Avant ce terme épistolaire qui n'a rien d'une fin*. Elle suggère ainsi qu'il a un caractère d'infinitude. Autrement dit, quelle que soit la forme d'actualisation qu'il adopte – prose poétique ou romanesque, lettre, nouvelle, essai, mémoires, récit –, ce dialogue suit nécessairement un mode infini, celui qu'autorise la répétition masquée par les différents contextes d'énonciation – mondes de l'enfance, du rêve, de la vie quotidienne – dans lesquels il a lieu et se « re-produit ». Chaque fois, l'autre, figuré par *tu* – ou l'Autre, notamment représenté par le *Livre* ou encore par les écrivains auxquels renvoient les citations –, se révèle objet de la fascination du *Je*. Le paradoxe qui le singularise – il est à la fois *unique* et *multiple*, un et plusieurs – n'est pas sans souligner le fait que *Je* se sait bel et bien divisé ; cela ne l'empêche cependant pas de ressasser le rêve de ne pas l'être. Pour lui, *tu* est forcément *absent*, mais la mise en fiction occulte cette absence en la transformant en présence.

Dans l'extrait dont il est question ici, *tu* est présenté comme un vis-à-vis. À première vue, il est donc beaucoup plus qu'un être imaginaire, il outrepassa sa substance apparente d'être de papier engendré par le pouvoir et les limites du langage : il est le résultat [d'u]ne *entente entre sons et vocables*. Mais, parce que *tu* n'a pas de parole propre – sa voix est celle du *Je* –, cette *entente* est à concevoir comme une nouvelle alliance des signifiants dont le caractère inédit étonne, car il a pour effet de bouleverser l'ordre naturel des choses, de *déjouer la langue*. *Pour tenter de transgresser tous les codes*²⁰⁶. Partant, *tu* n'habite pas le langage, il est habité par le langage qui le fabrique. Il a les propriétés

²⁰⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 125.

réfléchissantes d'un miroir – un miroir de mots. Il renvoie au *Je* sa propre image, portée par sa parole inversée qui peut, de ce fait, s'entendre « Je **me** parle, **moi** l'unique-multiple, l'absent ». Ainsi, lorsque *Je* parle à *tu* c'est, comme on l'a vu, à une figure de l'Autre qu'il s'adresse, mais aussi et à la fois à une part invisible de lui-même, l'autre de soi, le *moi* qui est alors sous-entendu. Ce *moi*, l'écriture lui trace un corps d'encre que la fiction dissimule ou dévoile. Elle le singularise par un néologisme résultant d'une alliance de mots contradictoires : *unique* et *multiple*. Cette forme d'antithèse unit en un seul signifiant deux signifiés qui, logiquement, ne sont pas compatibles. Or, c'est justement de ce non-sens que se produit l'éclatement du sens et, partant, qu'est mis en relief le caractère multiforme du moi : son unicité dépend du fait qu'il n'est pas seul, mais plutôt composé de plusieurs éléments complexes provenant des jeux d'identification auxquels il se livre constamment et qui le constituent comme un être de mots. Et, parce que les mots sont aimants, l'image qui lui est renvoyée de lui-même est source de satisfaction, voire d'autosatisfaction. Elle lui permet d'éprouver à nouveau un sentiment de toute-puissance, lequel est caractéristique du narcissisme infantile.

Ce phénomène n'a rien de péjoratif en lui-même, il est tout à fait légitime parce qu'il permet de renouer avec le moi idéal, celui qui fut objet d'attentions gratifiantes procurant de grandes sensations de satisfaction. Ainsi, la mise en fiction de ce *moi* se veut un moyen de reconquérir – de façon illusoire, cependant – cette forme d'état de grâce. Ce faisant, le sujet peut en toute liberté transgresser l'interdit qui l'empêche d'accéder à la vérité de son désir depuis son entrée dans le symbolique. Plus précisément, signe par excellence du symbolique, l'écriture a ceci de paradoxal qu'elle permet d'occulter en la

contournant la censure que les contraintes de la réalité imposent au sujet. Ainsi donc, dans le symbolique, ce phénomène narcissique donne lieu à ce qui, normalement, n'existe pas ailleurs que dans l'imaginaire où le leurre fait la loi, soit à *une fusion passagère du Verbe*. Cette fusion a lieu dans la parole, sur et à travers la trame de la fiction. Grâce à l'écriture, se produit ce qui, ailleurs et dans un autre temps, s'avère impossible : imaginaire et symbolique sont emmêlés, entrelacés l'un dans l'autre plutôt que noués. Cela n'est pas sans souligner qu'une fois de plus les règles sont défiées et déjouées, poussées au-delà de la mesure et de ce qui est conforme. Qui plus est, le fruit de cette transgression – *outrant les écritures génitrices* – est un *illusoire Livre heureux* dans lequel *Je* a l'heur de se contempler et de se complaire, contournant ainsi le manque qui l'a marqué Un, puisqu'il est *l'unique-multiple*, soit celui qui évolue dans le lieu de l'Autre ; lequel se présente par ailleurs sous de multiples formes – ici sous celle d'un *Livre*, un *Livre heureux* de surcroît ! Partant, contrairement à ce qu'affirme la narratrice du texte « La tentation autobiographique »²⁰⁷, la *rencontre de l'Autre* « **peut** » se jouir dans une *symbiose* fictive parce que l'écriture se fait subversive et contourne passagèrement la castration. Autrement dit, la fiction crée une illusion d'*adéquation totale*. De cette façon se produit une sorte de *fusion narcissique* qui **n'entraîne pas** la mort du Moi, car cette fusion est fictive et, surtout, éphémère. De plus, elle a lieu non pas sur le plan de l'énonciation, mais sur celui de l'énoncé.

Ainsi donc, dans un adroit et judicieux tour de passe-passe, l'écriture crée *Une entente entre sons et vocables* ; l'importance et le caractère singulier, voire unique, de cette entente est notamment relevé par l'usage inhabituel de la capitale dans le déterminant

²⁰⁷ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171 : « [...], que la rencontre de l'Autre ne se peut jouir en symbiose ; elle sait qu'en ce lieu d'adéquation totale c'est la mort de Moi ». Je souligne

indéfini *Une* – après deux points, on le sait, ce n'est pas usité. Toutefois, sur le plan discursif, cela n'est pas dénué d'intérêt : l'effet d'insistance ainsi créé s'ajoute, voire se conjugue aux signifiés de deux noms communs également présentés avec des majuscules – *Verbe* et *Livre*. Outre le fait qu'elle attribue à ce déterminant et à ces noms les propriétés des noms propres, la majuscule leur confère une marque distinctive. Cette marque les désigne comme les signifiants porteurs de l'alliance *Je/tu*. Ainsi, parce qu'ils ont un représentant et un nom, peut surgir de l'ensemble des signifiants dont ils faisaient partie « le Un » qui les distinguera de tous les autres. En d'autres mots, l'effet de langage engendré par cette entente spéciale fait en sorte que *Je* et *tu* se trouvent figurés par ce *Verbe* et sont réunis, puis reliés *dans le grand livre universel*²⁰⁸; lequel, on le verra, a les caractères du sacré et est porteur de la Vérité que tente inlassablement de s'approprier le sujet, et ce, de toutes les manières. Si l'on accepte cette idée, il faut en déduire que *Livre* et *Verbe* ont chacun un nouveau signifié, sinon il faudrait les considérer comme de purs signifiants, ce qui n'est de toute évidence pas le cas. Ainsi donc, le signifié du *Verbe* s'avère vraisemblablement une prolifique entité invisible, irréductible du fait qu'elle « existe », se tient hors : l'inconscient, représenté par des pronoms-personnages, des métonymies ; celui du *Livre*, constitué des œuvres passées et à venir, c'est l'histoire de ce *Verbe* – une sorte de trinité – qui s'est incarné dans les *sons* et [les] *vocables*. Si l'on en croit la narratrice qui poursuit son récit, cette hypothèse est des plus plausibles :

²⁰⁸ *Ibid.*

Tu me fis drôlement signe, que tu fis signe, personne n'y comprenait rien : une admonestation : pour qui écris-tu ? tu [*sic*] entendais les voix du Livre, toi mon unique-multiple de l'outre-livre, toi qui vins du sommeil dans l'aube et le soleil si brillant dû à cette neige éclatante tombée la nuit, une autre fois. À regarder, toi-moi, on ne sait plus très bien qui est le miroir de quoi, sol ou ciel, mais il y a une telle jubilation de l'air et les corps palpitant dans les reflets des zones d'ombres, le temps éclate²⁰⁹.

Ces lignes, où prédomine *l'étoilement* de la métaphore et dans lesquelles résonne particulièrement la teneur de tous les textes de *La Lettre infinie*, réitèrent une autre des préoccupations des différentes narratrices, soit celle implicite de « faire un signe du *Je* » en favorisant un rapport neuf entre signifiant et signifié dans un [t]ravail de rupture²¹⁰ avec celui qui fut et sur la base duquel s'initie pourtant le nouveau, lorsque *le temps éclate*, se fragmente en instants fugaces et ouvre la voie à tous les possibles, en l'occurrence à une éventuelle « re-fusion » avec l'a/Autre soulignée ici par le trait d'union entre les deux pronoms – *toi-moi, on ne sait plus très bien qui est le miroir de quoi*. De ce fait, l'assertion *Tu me fis drôlement signe* – pouvant se lire, sur le plan factuel, comme le souvenir d'un simple geste conventionnel destiné à communiquer –, se révélerait sur le plan discursif, un indice que *tu*, dans le dialogue simulé dont il est partie prenante, pourrait permettre de conclure à l'existence de *Je*. Ainsi, grâce à *tu*, *Je* s'avérerait un signe distinct et polysémique, un signe au sens linguistique du terme. Jusqu'à présent, ce que l'analyse et l'interprétation permettent de présumer, c'est que le véritable signifié de ce signe fascinant pourrait bien être un savant amalgame contribuant à constituer le sujet de l'écriture et, peut-être simultanément, celui de la lecture. Mais, il est encore trop tôt pour confirmer cette présomption.

²⁰⁹ *La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 82.

²¹⁰ *Toute écriture est amour*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 124.

Par ailleurs, dans le passage de la page précédente, les réseaux sémantiques d'un extrait dont il fut question plus tôt²¹¹ sont encore exploités, soit ceux formés par les isotopies de l'autre – *toi l'unique-multiple, toi l'absent, tu, toi-moi* –, du mot – *sons et vocables, Verbe, écritures* – et du *Livre*. La rencontre de ces trois isotopies – et leur réitération dans de nouveaux contextes d'énonciation – est telle qu'elle permet de postuler que le *Je* se révélerait alors *une lettre* dont la *chair*, la substance se dessine à même l'encre opaque des signifiants – *j'entre dans le mot*. La trame narrative l'inscrirait dans le lieu d'une fiction apparente fondée sur le dédoublement sémantique et sonore des signifiants. En effet, dans l'épigraphe, tout comme dans les deux extraits présentés précédemment, comment ne pas voir et entendre, dans la réponse supposée de *tu*, la référence à une autre structure signifiante, enchâssée dans la première ?

Qui plus est, il y a une sorte de gradation qui s'offre au regard par l'entremise du contexte d'énonciation, manifestement différent, de la répétition du verbe *j'entre*. Du simple *mot*, on passe au *Livre*. L'effet d'insistance ainsi créé est renforcé, dans le syntagme *j'entre dans le Livre et je me lis*, par la capitale qui confère à ce *Livre* une grande valeur et signale qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage parmi tant d'autres, mais plutôt d'un livre d'exception, puisque ce signifiant, un nom commun, acquiert les caractéristiques d'un nom propre parce qu'il devient un référent précis dont la valeur est largement tributaire des référents personnels, culturels et sociohistoriques du narrataire.

²¹¹ Au chapitre II-2. Revoici l'extrait : « Et pour chanter ton nom bien-aimé dans ce désordre de l'heure la plus occupée, sur toutes les lignes, je me résignerai au découpage, je dessinerai les portées, j'indiquerai les clefs, les pauses, les tempi, les rythmes du souffle initial. Et je te demanderai : que fais-tu, lettre de chair ? Tu répondras : j'entre dans le mot, je me place. Je m'épelle, je distingue, je partage, j'entre dans le Livre et je me lis. » [*La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 85.]

Quoi qu'il en soit, d'emblée la majuscule permet de l'associer au Livre universellement²¹² reconnu comme le plus ancien, celui qui contient tous les autres, la Bible – en hébreu, la Torah, « la Loi ». La question sera par ailleurs approfondie plus avant, mais ce recours au paradigme biblique – et, par extension, à la Loi – n'est pas à prendre à la légère. La Bible constitue effectivement un intertexte majeur dans l'œuvre de Madeleine Gagnon. Les narratrices et les narrateurs y puisent nombre de leurs signifiants usuels ; comme si tous y étaient en quelque sorte, de près ou de loin, intimement liés. De plus, dans certains récits, il arrive qu'un ou plusieurs personnages soient dotés des caractéristiques des héros bibliques ou encore en reprennent les paroles ou les gestes comme s'ils étaient leurs²¹³. Il arrive également que certains passages de l'Ancien ou du Nouveau testament soient tout simplement intégrés à la trame narrative des récits et qu'ils en deviennent alors une constituante importante. C'est notamment le cas de certains textes des *Morts-vivants* dont l'un reprend, en la modulant, la thématique du sacrifice demandé à Abraham comme preuve d'obéissance aveugle à Dieu – immoler son fils Isaac²¹⁴.

Partant, difficile de ne pas tenir compte de cette intertextualité et de ne pas s'interroger sur son rôle, car les effets de sens sont multiples et contribuent, pour une large part, à la double lecture du signifiant ; d'autant plus que, sur le plan sonore, le dernier syntagme de l'épigraphe peut s'entendre *et je me* « lie ». Difficile aussi de ne pas entendre l'écho de la voix d'une autre narratrice qui affirmait qu'[i]l n'y a que l'écriture qui sache

²¹² L'expression « Livre universel », revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le discours des différentes narratrices.

²¹³ Dans chacune des œuvres parues à ce jour, il y a récurrence de ce thème dont la configuration donne lieu à de nombreuses variantes du destin tragique d'Ève ou de la femme de Loth.

²¹⁴ *Les Morts-vivants*, « Le Tuyau », p. 61 : « Et quand il m'a fallu isoler mon Isaac, je n'ai pas hésité... [...] je descendis en plein cœur de mon fils préféré une main tremblante, le couteau consacré. Il en sortit la Mort ».

*lire de façon unifiée les graphies dispersées du corps opaque. Lire et relire. Relier tout cela dans le grand livre universel*²¹⁵. Ce *grand livre universel* s'avère une métonymie de la mosaïque que forment l'ensemble des œuvres littéraires, en l'occurrence ici, celles de Madeleine Gagnon. Et, ce *grand livre universel*, constitué de l'ensemble des œuvres passées et à venir de l'écrivaine, résonne des signifiants du premier reconnu par l'institution sociale, la Bible. Il a pour objet le sujet de l'écriture, *Je*, vraisemblablement une autre figure métonymique. C'est pourquoi il est possible de postuler que le sens religieux auquel renvoie l'intertexte peut être attribué aux récits des différentes narratrices et qu'alors ces récits sont sacralisés.

III-2. Les mots comme des réverbères

Tout bien considéré, les récits attribuent au parcours du *Je* un caractère initiatique conférant à sa quête un caractère solennel et authentique, en ce que son parcours de mots laisse des traces écrites, comme des pas – des petites *lueurs*, des *étincelles archaïques*²¹⁶ – sur une piste blanche. Ces traces sont à lire – à re-lire – de manière à ce que, mises bout à bout, elles forment un tableau sur lequel le regard pourra se poser pour en voir miroiter la profondeur. Le texte suivant peut être lu à la lumière de cette assertion :

Ce temps de réflexion se déroule à l'infini comme une méditation de la matière qui s'offre à moi et soudain mon corps entre en travail, s'active, s'agite (que les gestes soient lents ou vifs) et soudain mes yeux voient la trace du geste dans la matière qui prend forme. Le regard contemple ce qui s'est produit d'un corps gestuel caressant à un corps informé par l'onction. Le regard vient confirmer le geste. L'œil me dit : tu peux créer, je te vois, je jouis dans la contemplation des formes que tu as su donner à la matière abstraite. L'œil donne au tableau la preuve de sa jouissance²¹⁷.

²¹⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La Tentation autobiographique », p. 171.

²¹⁶ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 25.

²¹⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, p. 121. Ce texte est intégral et ne porte pas de titre. Il est présenté dans un encadré sur un fond de page gris. Je souligne.

Sur le plan discursif, ce texte offre des avenues interprétatives qui étayent les pourtours vacillants de la mosaïque où se reflètent, dans une forme de convergence métaphorique, l'itinéraire du *Je* et le regard – notamment celui du lecteur, qui est, en l'occurrence, à la fois la narratrice elle-même et un autre ; la lecture est donc ici un acte redoublé. Le syntagme *Ce temps de réflexion* peut être interprété tant au sens propre – *comme une méditation* – qu'au figuré – comme un rayonnement qui *se déroule à l'infini*, mais pouvant partiellement et momentanément être interrompu par la saisie enveloppante et fugitive à la fois d'un regard – *soudain mes yeux voient la trace du geste dans la matière qui prend forme*. En outre, les deux voies sémantiques auxquelles donne lieu le vocable *réflexion* reposent sur l'idée d'un double retour : celui de la pensée et celui d'une image. Le regard s'avère donc un indispensable médiateur : il permet la conjonction de ces voies. Autrement dit, le regard joue un rôle essentiel : c'est lui qui autorise et sanctionne la conjonction du concret – *d'un corps gestuel* – et de l'abstrait – *un corps informé* ; ce vocable-ci peut aussi être considéré selon ses différentes acceptions, soit *un corps* « qui sait ce qu'il faut savoir » ou encore *un corps* « auquel on donnera possiblement une forme, une structure, une signification ». Ce passage du virtuel à la réalité, c'est bien sûr le geste d'écriture qui le rend possible, mais c'est celui de la lecture – *l'onction* – qui lui confère une sorte de caractère sacré qui permettra d'attirer la grâce – soit, la reconnaissance – sur cette structure et cette signification – soit, ce nouveau signe. Ainsi, quelque chose qui est bel et bien là, dans l'informe, prend un aspect visible, se matérialise – *soudain mes yeux voient la trace du geste dans la matière qui prend forme*. Et, j'insiste, ce nouveau signe *qui prend forme* résulte de la rencontre du profane et du sacré, d'une sorte d'étreinte que

l'écriture et la lecture favorisent, autorisent et métaphorisent : celle du regard et de la voix – *l'œil me dit*.

D'emblée, cette union des sens donne l'impression d'avoir force d'autorité – *tu peux créer*. Mais, ce n'est pas le cas : cette autorité n'est pas synonyme de pouvoir ou d'autonomie. En réalité, l'autorisation de passer à l'acte créatif dissimule une demande à l'Autre comme ordre du langage, en l'occurrence ici, figuré par *tu*. Or, comme on l'a vu, ce *tu* représente la narratrice. Mais, comment peut-elle ainsi à la fois figurer l'autre et l'Autre ? Elle le fait de toute évidence à son insu et, encore une fois, de la seule manière possible : en déjouant les règles grâce à la parole d'écriture qui, c'est un fait reconnu, marie toujours le regard et la voix. Le texte littéraire qui supporte cette parole témoigne donc de l'acquiescement à cette demande formulée dans une phrase déclarative qui dégage la narratrice de toute responsabilité énonciative, et ce, même si elle occupe tous les pôles énonciatifs. En conséquence, la véritable nature désirante de l'assertion est voilée sous les apparences d'un discours rapporté, soit une affirmation émise par un tiers, fruit d'une union inédite autorisée par la fiction, qui s'adresse à elle – *L'œil me dit : tu peux créer*. Cette demande implicite est directement liée à *la jouissance*. Car cette jouissance, bien qu'elle puisse dépasser les lois de la commune mesure, s'avère une puissante source de motivation créatrice, comme le mentionne la narratrice de *Lueur, roman archéologique* :

Ma seule folie à moi consiste à ne pas vouloir que cesse la jouissance ressentie, à ne pas vouloir que des instants plats, des jours lumière, viennent en altérer la violence²¹⁸.

²¹⁸ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 73.

Il appert donc que cette jouissance est tributaire de la finalité de l'acte créatif : l'œuvre que se révèle être le nouveau signe. Corrélés aux propos de la narratrice précédente, ceux de celle-ci permettent de mieux saisir la nature et la portée de l'acte créateur et jettent ainsi un éclairage différent sur l'assertion *tu peux créer*. Sur le plan discursif, il est donc permis d'interpréter – voire de croire – que la narratrice indique qu'il y a reconnaissance d'un savoir-faire qui peut susciter une jouissance que le regard peut corroborer et, de fait, permettre au sujet d'en éprouver une intense satisfaction – *je te vois, je jouis dans la contemplation des formes que tu as su donner à la matière abstraite*.

Qui plus est, c'est comme si tout cela se produisait sur un mode spéculaire propre à l'imaginaire alors que l'on est dans l'ordre du symbolique. Dans un premier temps, les mots du texte produisent un tableau que *contemple* le regard qui en retire des bénéfices qui le ravissent, en ce qu'ils sont liés à une jouissance intriquée au langage artistique ; pour le sujet, celle-ci est donc conditionnelle à une alliance entre le regard et l'expression d'un savoir-faire. Dans un second temps, la création rend compte du fait qu'il est possible de concilier le geste et la parole dans un lieu et un espace communs : le *tableau*. Les extraordinaires bénéfices que celui-ci a le pouvoir de procurer sont, par ailleurs, sanctionnés par un autre pouvoir : celui du regard qui, à son tour, est créateur en ce qu'il extrait une forme d'information qu'il infère – *L'œil donne au tableau sa preuve de jouissance*. Pour dire les choses autrement, c'est comme s'il y avait une sorte de réverbération : l'œuvre réfléchit quelque chose que *[l]e regard vient confirmer*. Dans ce contexte, le verbe *confirmer* peut être compris dans plusieurs de ses acceptions, soit rendre plus ferme une chose établie – *la trace du geste dans la matière qui prend forme* ; soit

rendre certain, ratifier *ce qui s'est produit* ; soit prouver, *donne[r] au tableau sa preuve de jouissance*. Et, manifestement, le regard est amoureux, il aime ce qu'il contemple : une image de lui-même. Le texte est donc ici à considérer comme un signifiant de l'idéal du moi, soit un *tableau* sur lequel le sujet a projeté son moi idéal.

III-3. La fiction, métissage d'histoires

Comme on a pu le voir, le paradigme du biblique est, par ailleurs, très exploité dans ce court et très dense extrait ; ce n'est pas un phénomène isolé, car il est prégnant dans l'ensemble des textes du corpus. Il n'y a toutefois pas lieu de s'en étonner, puisque cela s'explique et se justifie du fait que, pendant l'enfance de l'écrivaine, les récits de la Bible faisaient partie du quotidien et nourrissaient l'imagination. En effet, le contexte sociohistorique dans lequel a évolué Madeleine Gagnon était fortement tributaire de l'idéologie judéo-chrétienne qui avait voix et regard dans tous les domaines. Il va de soi que le corps-monument en ait conservé l'empreinte et que l'acte d'écriture en module les réminiscences dans la voix et la teneur des propos de ses narratrices. Cette allégation se trouve corroborée par la narratrice des *Mémoires d'enfance* qui se remémore les épisodes de vie où la découverte des récits bibliques était source d'enchantement :

À la petite école, les cours d'Histoire sainte furent sans doute ma matière préférée. [...], avec ces cours-là, il s'agissait seulement d'écouter les histoires que la maîtresse racontait – et elle racontait bien, la maîtresse, sortant de sa triste rigueur, embrasant ses récits de sa fougue et de sa foi –, de suivre les péripéties d'un long roman parsemé d'aventures fabuleuses qui s'appelait la Bible, elle nous l'avait montré, ce gros livre, le sortait à chaque fois du tiroir de son pupitre massif qui sentait bon le chêne astiqué, pendant sa « séance de racontage », comme elle disait, elle le plaçait bien en vue sur son bureau, le touchait avec affection, mais ne l'ouvrait jamais tant elle en connaissait les moindres secrets, en fait, elle connaissait par cœur cette Bible à deux volets, l'Ancien et le Nouveau testament, nous avait d'abord expliqué pourquoi ce livre sacré était notre testament à tous, fils et filles de Dieu en personne – trois personnes, avait-elle ajouté, quel mystère !, « mais plus vous acceptez les mystères et plus aurez la foi, ça s'écrit Foi et elle avait plaqué le

mot au grand tableau d'ardoise noire, exactement sous l'imposant crucifix –, votre testament à tous, filles et fils de Dieu, c'est pourquoi vous ne ferez pas de vrais concours avec ces histoires, on ne fait pas de comptabilité avec les contes sacrés, ce serait pure profanation (puis elle avait parlé du sacré et du profane, « mais vous êtes trop petits pour comprendre ces grands mots... »), la seule chose que je vous demanderai, après chaque histoire, sera de la raconter à votre tour devant la classe, je choisirai cinq élèves à chaque fois, Dieu ne nous interdit quand même pas de vous donner une note « globale », elle insistait sur ce « globale » dont le sens nous échappait totalement, « Dieu n'est pas méchant, vous savez, Il n'est que bonté, Il sera content de vos bonnes notes, et fâché des mauvaises, parce que, son Testament, il faut savoir le raconter »²¹⁹.

Cet extrait permet de prendre connaissance du contexte religieux – dans tous les sens de l'expression – qui entourait l'enseignement des textes bibliques. Le ton émerveillé, l'insistance sur la manière dont la maîtresse racontait – *embrasant ses récits de sa fougue et de sa foi* – confèrent à la narration de ce souvenir d'enfance, où les sens de l'ouïe et de la vue sont par ailleurs abondamment convoqués, un caractère sacré. Ce caractère est renforcé par la description du rituel auquel assistait l'enfant et au cours duquel elle apprit qu'après avoir écouté, il fallait non seulement raconter à son tour, mais *savoir raconter*. Ne doit-on pas en déduire que, grâce à cette extraordinaire expérience maintes fois répétée, s'est mis en place un univers fantasmatique et s'est initiée la compétence qui favoriserait plus tard l'écoute flottante et la capacité à forger des récits de fiction, puis à écrire ? Cette écoute, facilitant la dérive de l'imagination en des contrées où l'histoire était réinventée, serait-elle donc indissociable de la parole d'écriture ? Il est permis de le croire.

D'autant plus que cette écoute et cette parole sont quasi essentiellement consacrées à un *Je*, dont les péripéties sont tellement fascinantes qu'elles n'ont de cesse de captiver l'adulte d'aujourd'hui, celle qui se remémore ces moments et les narre en les parsemant de

²¹⁹ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 57-59.

commentaires étoffés à la lumière du jugement que favorisent le recul et l'acte d'écriture – *Et elle avait conservé, seulement, tous les fils de ces récits perdus*²²⁰. Dans les histoires saintes, ce *Je*, invisible et complexe – *quel mystère !* – change constamment de forme, en ce qu'il conjugue *trois personnes* à son Verbe : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Ce polymorphisme reposant sur une trinité n'est pas sans rappeler celui du sujet de l'écriture, qui repose également sur une trinité : *Je. Elle. L'Autre*²²¹ – une trinité à laquelle, selon les exigences de la mise en fiction, peut en être corrélée une autre : *Je, tu, nous*.

Les œuvres de création dans lesquelles *Je* invente, crée et recrée sa vie en la racontant peuvent alors être appréhendées comme un legs, le *Testament* de ce qu'il fut et celui de ce qu'il devient – une sorte d'*Ancien* et de *Nouveau testament* reliés dans le *grand Livre universel*. Ce *grand Livre*, gardien des inscriptions – *inscriptions d'absence*²²² – témoignant des anciennes et nouvelles alliances du *Je*, est donc porteur d'un immense et précieux savoir : la Vérité. De surcroît, et selon toute vraisemblance, il est celui qui pourrait faire la lumière sur l'histoire même du *Je*. À la limite, l'interprétation de cette histoire permettrait de lui attribuer un sens. C'est ce que semble croire la narratrice qui poursuit son récit en mentionnant l'importance des *fabulations hors du temps et de l'espace archi-connus* auxquelles ont donné lieu les *contes de l'Histoire sainte*²²³ :

Bref, ce temps passé avec les histoires tirées de la grande Histoire était une véritable fête, comme des vacances à l'école, des fabulations hors du temps et de l'espace archi-connus, des envolées imaginaires vers un ailleurs multiforme qui nous avait précédés et mis en quelque sorte au monde, [...] ²²⁴.

²²⁰ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 63.

²²¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p. 121.

²²² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 88.

²²³ Expression appartenant à la narratrice des *Mémoires d'enfance*. L'extrait d'où elle est tirée est présenté à la page suivante.

²²⁴ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 63.

Ce qui retient l'attention ici, c'est l'isotopie du temps – *Bref, temps, passé, histoires, Histoire, vacances, précédés* –, qui donne lieu à une configuration thématique dont les réseaux de signifiés opèrent à tous les niveaux de lecture. Les trois concepts de la notion temporelle y sont mis à contribution – d'abord, la durée – *Bref, ce temps passé* –, puis, la succession – *les histoires tirées de la grande Histoire* – et, enfin, la simultanéité – *nous avait précédés et mis en quelque sorte au monde*. De plus, sur le plan des connotations, ils évoquent trois moments fondamentaux pour le sujet de l'énonciation : le passé – il correspond au temps des histoires racontées qui l'ont *en quelque sorte mis au monde* –, le présent – il concerne le temps dans lequel a lieu la narration – et l'avenir – celui de l'après-naissance, fait des possibles qui s'offrent au sujet. Or, si l'histoire de ce sujet est forcément tributaire de ces trois temps de son évolution, elle semble en réalité se dérouler dans une autre dimension spatiotemporelle : celle très particulière et mystérieuse *des fabulations hors du temps et de l'espace archi-connus, des envolées imaginaires vers un ailleurs multiforme qui nous avait précédés* – en l'occurrence l'*ailleurs* des Écritures – *et mis en quelque sorte au monde* – soit [l']*ailleurs* de l'écriture. En fait, il semble que ces deux formes d'écriture aient la particularité de « porter-rapporter », chacune à leur manière, des vestiges d'une fascinante et invisible Autorité représentée par *Je*. Les propos de la narratrice qui termine son récit sur cet épisode de sa vie sont d'ailleurs fort explicites quant à l'incidence de ces *premières leçons d'invention de lieux et d'actions* :

[...]Les contes de l'Histoire sainte furent donc les bandes dessinées de mon enfance, avec des histoires qui me firent voyager loin et des dessins que je forgeais dans ma tête. Ils créèrent en moi un espace de rêve, à mille lieux [*sic*]de l'épreuve du réel qu'était alors l'école, espace de liberté dans lequel l'apprentissage n'était pas l'esclave de la contrainte, premières leçons d'invention de lieux et d'actions, de personnages construits en soi et augmentés si l'on voulait, héros que l'on pouvait suivre à travers les infinies péripéties et recréer autrement, y ajoutant d'autres destins, d'autres finalités, premières incursions dans le monde peuplé de l'écriture

qui ne révélera ses intimes secrets que dans l'acceptation déroutante des mystères de son ultime fonction, goût de la création du monde avec l'architecture des mots seuls, histoires histoires, contes pour ne pas dessécher d'ennui, rêves éveillés à poursuivre pour ne pas mourir de désespérance dans le désert de nos enfances soumises, « vallée de larmes » à traverser pour recréer la terre en la contant, pour que soit la lumière du X^e jour... La maîtresse avait dit : « Avant que je raconte, mettez-vous bien ça dans la tête, Au commencement était le Verbe » et elle nous expliqua ceci : le Verbe qui était de l'Être n'était pas le même, mais pas du tout, que le verbe être de la conjugaison. Pour cette seule différence, et incompréhensible évidence, l'écriture naquit...²²⁵.

En fait, la lecture que fait la narratrice de cette période de son enfance et la forme qui lui est conférée par l'écriture illustrent la manière dont s'effectue le procès signifiant du *Je* qui s'opère à partir de deux catégories de la parole : la parole orale et la Parole écrite. Il repose donc sur *l'architecture des mots seuls*, ceux qui procèdent à la reconstitution des *histoires histoires*. Ce doublon donne lieu à une interprétation. Il prend d'abord son sens de son apparence, soit une faute typographique qui consiste en une répétition d'un même mot. Or, ce n'est pas le cas²²⁶. Sur le plan discursif, il pourrait être lu comme une sorte de court-circuit de la censure et révéler – signaler – quelque chose, c'est-à-dire qu'il ne serait pas une simple reproduction du même signe, mais un signifiant dont les signifiés sont à produire dans l'effet même du redoublement. Autrement dit, il pourrait être perçu comme une variété de lapsus, non pas pris au sens propre de ce terme, soit comme une substitution involontaire d'un mot à celui que l'on aurait voulu employer, mais plutôt parce que sa répétition pourrait signaler une interférence de l'inconscient dans l'expression écrite. Cette interférence en elle-même peut passer inaperçue parce que ce genre de répétition est permis

²²⁵ *Ibid.*, p. 66-67. Je souligne.

²²⁶ J'ai effectivement vérifié auprès de Madeleine Gagnon qui m'a affirmé qu'elle avait, lors de la relecture des épreuves, décidé de laisser la phrase telle quelle. Pour elle, dans l'après-coup, cette répétition peut représenter *une sorte de pause, une forme de respiration de la phrase*.

par la prose poétique où le second vocable est alors épithète du premier. Mais, dans ce contexte d'énonciation, elle peut être décryptée comme une insistance du signifiant qui fait retour. Partant, le lecteur reporte particulièrement son attention sur les nouvelles histoires que celles entendues ont générées dans l'imaginaire, scellant d'ores et déjà la nature profonde et particulière du *Je* en devenir.

Partant, le second mot pourrait être lu comme une métonymie du premier, en ce qu'il serait le fruit d'un déplacement : les fils colorés des premières histoires, celles dont Dieu est le personnage central, serviraient de matériau à d'autres histoires, celles du *Je*. Il détacherait des fragments de *la grande Histoire* et les lierait, dans l'écriture, à ses multiples fragments pour ainsi tisser la fresque de ses propres *histoires*. Celles-ci n'auraient alors avec les précédentes – celles de la Bible – que des liens associatifs ou contingents, voire accidentels. Chacune des intrigues dont *Je* serait le héros véritable s'élaborerait donc sur la base de son *Verbe qui [est] de l'Être*, soit la part intime et secrète de lui-même, celle qui se dévoile dans l'œuvre de création. Et ce qui renforce cette idée, c'est le fait que *l'écriture naquit* des histoires racontées par la maîtresse qui prenait le temps de souligner les subtilités de la langue, mettant ainsi en évidence *l'architecture des mots* et leur mystérieux pouvoir évocateur.

CHAPITRE IV

Le corps-livre...

... univers de promesses

On pouvait dire au matin que le temps de l'écriture s'était donné et que l'espace du quotidien s'ouvrait pour le laisser passer.
[*La Lettre infinie*, « L'histoire des chats », p. 36.]

Les mots sont indubitablement porteurs de vérités essentielles – dans tous les sens du terme – et éternelles. Outre le fait qu'il soit sanctionné par l'acte de lecture – qui ne tient pas nécessairement compte du temps de la production et de la réception –, ce caractère d'éternité pourrait bien reposer sur le fait qu'il soit tributaire de la convergence de trois temps : qualitatif – le temps de la durée intérieure –, existentiel – le temps à tonalité affective – et opératoire – le temps objectif et mesurable de l'action sur les choses, en l'occurrence la reconstitution dans l'écriture – et, bien sûr, dans la lecture – d'expériences, d'images ou d'événements préservés de l'oubli par le corps-monument, puis par le monument-livre ou le corps-livre. Ces trois temps sont condensés dans celui particulier et propice aux combinaisons multiples des différentes mises en fiction, soit le temps de la narration.

IV-1. La convergence temporelle : la narration

L'écoute flottante et la mémoire, l'écriture et la lecture sont obligatoirement mises à contribution, puisque ce sont elles qui redonnent vie, chacune à leur façon, aux voix plurielles d'un passé en apparence révolu. Or, cela n'est pas sans rappeler les réflexions de la narratrice de *Lueur, roman archéologique* :

[L]a période d'avant sans réminiscence s'agonisait d'elle-même, la mémoire, la mienne d'ici, suffirait à lui donner encore d'infinis [*sic*] perspectives, l'impulsion d'une histoire vraie, prenant place parmi tant d'autres, aimées, racontées mille et une fois, cajolées une à une, semblables mais toujours inédites, et je m'émeus de toutes ces images chevauchant dans les rondeurs du temps, tendres enluminures sidérantes, haletantes vers ce texte à s'écrire d'elles, mais ne l'illustrant plus, se tenant toutes seules remplies de leurs sens. La fresque s'offrant, le tableau divin finalement ramené à sa lettre, de douces mains aimantes s'étant rejointes, non plus servantes du tout-puissant, non plus scriptrices des lois, ni fidèles porteuses des holocaustes, des bras légers jambes nageuses, les douces douces [*sic*] mains enlacées frayantes des voies nouvelles ne laissant plus le jouir à désirer²²⁷.

²²⁷ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 105-106.

Voilà que le caractère sacré de la mosaïque, *la fresque s'offrant, le tableau divin* est, une fois de plus entériné. Il le fut, de toute évidence, bien avant le temps d'écriture et de parution des œuvres qui le constituent, dont *Mémoires d'enfance*.

Mais comment se manifestent donc ces voix plurielles ? Elles s'éprouvent d'abord dans l'invisible et l'intangible, puis elles prennent corps dans les différentes formes de la parole – orale et écrite –, dans *l'architecture des mots seuls*²²⁸ modulés par la voix des différentes narratrices. Généreuse, l'une de celles des *Cathédrales sauvages* en rend compte, révélant ainsi l'une des voies détournées qu'emprunte le désir pour se représenter :

Ils ne parlaient pas avec des mots de tous les jours, mais exigeaient néanmoins la transcription de leurs propos. Imprécations, supplications, exhortations, ils exigeaient. Les revenants possèdent une suprême autorité du fait que les contraintes temporelles et spatiales, mais aussi les trivialités liées à la simple survie ne les touchent plus. Une autorité infaillible, car plus personne ne peut les contredire²²⁹.

Exprimés sur le ton de la certitude, ces propos ne laissent place à aucun doute quant à leur authenticité : des voix, celles de *revenants*, se manifestent dans le silence et exhortent à l'obéissance. [L]a *transcription de leurs propos* s'avère ensuite la preuve de cette obéissance. Difficile alors de ne pas associer ces *revenants* aux personnages dont la narratrice des *Mémoires d'enfance* savai[t] *par cœur*²³⁰ toutes les histoires et dont certains sont les héros des récits de la première œuvre publiée par Madeleine Gagnon, le recueil de nouvelles *Les Morts-vivants*. La construction antithétique du titre est en quelque sorte un hommage aux revenants : elle les honore, tout en suggérant qu'ils sont doués de vie ou encore animés d'une forme de vie éternelle grâce à la narration, laquelle est ensuite

²²⁸ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 67.

²²⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 130.

²³⁰ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p.64.

actualisée – réactualisée – par l’acte de lecture. Qui plus est, la particularité de la parole de ces *revenants*, c’est qu’elle a les caractères de la parole divine, soit *une autorité infaillible* et une vie éternelle. En outre, ce que suggèrent les assertions de la narratrice, c’est qu’il s’agit bien d’une parole qui relève de l’écoute flottante puisqu’elle n’est pas régie par un code usuel : elle est soumise aux lois des signifiants intérieurs – libres de toutes contraintes spatiotemporelles – que l’écriture poétique a le pouvoir de rendre tangibles dans la *transcription* ; de là sans doute leurs [i]mprécations, supplications, exhortations, bref, leurs exigences.

Tout bien considéré, il n’est pas étonnant que cette parole se fasse pressante, insistante et sollicite chacune des narratrices qui la rapportent et l’actualisent dans ce qu’elles ont de plus intime : leur foi dans l’écriture dont le plus grand témoignage est le livre, *relié*. Or, les questions qui assaillent l’une d’elles indiquent, entre autres, que cet acte de foi est constamment à refaire :

Pour l’écriture, y aurait-il d’autres frontières que celles du livre ? Edmond Jabès écrit : « Le Livre est le territoire de l’écriture. » Avant cette entrée dans les contrées des pages délimitées par l’espace de l’objet-livre, relié, l’écriture serait-elle ce désert infini ou cette mer sans bornes d’où l’on ne pourrait jamais sortir et reprendre pied, ou souffle, et où d’ailleurs l’on ne pourrait jamais aborder sur quelques plages, ou marges qui seraient la marque des confins, l’espace extérieur qui, seul, peut nous donner l’assurance de celui du dedans : intériorité des sables, des eaux, des mots ? Le livre seul nous offre-t-il à la fois la révélation et le confinement de l’écriture ?²³¹

À première vue, ce questionnement qui s’amorce sur l’assertion d’un grand écrivain rend compte de la fragilité de la foi, mais il y a plus. Il est essentiel. En effet, remettre en question les assises mêmes de l’écriture – le temps et l’espace –, c’est aussi, et

²³¹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 85.

paradoxalement, donner l'assurance de lui être fidèle, amoureusement fidèle, pour en éprouver, en mettre à l'épreuve les limites mêmes. C'est aussi revenir, d'une autre façon, de manière allusive et dans un autre contexte d'énonciation, à l'affirmation selon laquelle *l'inconscient tissé (matériellement) d'hiéroglyphes [...] est lui-même écriture*²³² et avouer son impuissance à en circonscrire les mystérieuses, mouvantes et évanescentes limites. C'est également, et toujours dans le paradoxe, signifier son intention de ne pas les circonscrire, afin de laisser toute latitude aux possibles qui caractérisent ce qui précède la naissance et advient dans l'infinitude consacrée par le besoin de répétition.

En fait, s'il permet la commémoration du procès signifiant du *Je*, le livre rappelle également qu'il ne peut en livrer tous les dessous et les secrets parce qu'ils demeurent prisonniers de l'indicible auquel est constamment confronté le langage. Même le grand Livre universel, la Bible, ce *long roman parsemé d'aventures fabuleuses*²³³, dans sa tentative d'explication des origines, ne peut en proposer un éclaircissement autrement qu'en fabulant sur un possible commencement et une éventuelle – et horrible – fin. Ce que l'on peut donc retenir de cette profonde remise en question, c'est qu'opposer l'incertitude d'un début à celle d'une fin permet à tout le moins de continuer à espérer et, ainsi, de ne pas avoir l'impression d'errer dans la solitude des signes. De plus, rêver que *la réciprocité* [de ces] *signes* serait possible dans un livre où le commencement et la fin n'auraient aucune importance – *s'il existait un territoire de l'écriture sans confins, sans autres finalités que ces inscriptions laissées là dans les hasards et les accidents du temps et de l'espace ?* –, n'est-ce pas suggérer que ce territoire pourrait être celui de l'inconscient qui *est lui-même*

²³² *Ibid.*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 127.

²³³ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 57.

*écriture*²³⁴, comme on l'a mentionné plus tôt en citant une narratrice ? N'est-ce pas aussi, et surtout, reconnaître l'importance du regard de l'autre dont les inscriptions propres sont nécessaires pour la lecture de ce qui s'est écrit, s'écrit et, dès lors, se réécrit ?

Faut-il donc s'étonner du fait que le sommet de la falaise du livre soit de plus en plus élevé, qu'il s'éloigne au rythme même des mots qui le façonnent et donnent de surcroît l'illusion de pouvoir l'atteindre ? Car, l'atteindre enfin correspondrait sans doute à l'acmé, voire à l'apothéose de l'Œuvre. Celle-ci se révélerait alors symbole²³⁵ de l'ultime perfection et promesse d'une reconnaissance éternelle et absolue – par un lecteur idéal qui actualiserait les particularités de la demande dont serait porteuse cette œuvre extraordinaire – et, par voie de conséquence, le symbole de la fin d'une quête, et donc de la fin de toutes les œuvres. Mais, le livre n'en est fort heureusement pas encore là. Il est le support des nombreuses traces mnésiques d'une représentation refoulée, il demeure le lieu privilégié par le *Je* qui s'avère le représentant de cette représentation. D'œuvre en œuvre, la chaîne signifiante constituée par les différentes mises en fiction qu'il engendre – et qui l'engendrent – ne cessent toutefois de se raffiner, donnant ainsi l'illusion que la fin de la quête est imminente.

IV-2. La convergence spatiale : le Verbe

La suite de la réflexion interrogative de la narratrice indique par ailleurs que la réponse à la question de l'infinitude n'est effectivement pas donnée par le livre qui en est, malgré tout, le témoin et, à la fois, le garant incontestable :

²³⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 128.

²³⁵ Le terme est d'abord utilisé dans le sens de « fruit d'une symbolisation », puis dans celui de « représentant ».

Et s'il y avait une antériorité à cette épiphanie des signes que constitue le livre, et aussi à leur encerclement dans l'espace de la reliure ? S'il y avait une préfiguration de ce territoire bien matériel, une figure d'avant les ordonnances et les repères de l'œuvre délimitée, finie ? S'il y avait, avant ces commencements et ces fins de l'écriture livrés à chaque fois que la géographie d'un manuscrit laisse entrevoir un nouveau continent ; s'il existait un territoire de l'écriture sans confins, sans autres finalités que ces inscriptions laissées là dans les hasards et les accidents du temps et de l'espace ? Ce lieu, ce territoire pourrait être formé du corps-monument de chacun et les seules frontières seraient celles du monument de l'autre, des autres, dans une réciprocité des signes, une fluctuation, une mouvance où les corps-livres préfigureraient les milliards de livres infinis jamais atteints, jamais écrits ?²³⁶

L'isotopie de l'espace, imbriquée dans celle du temps, rend encore plus prégnant le questionnement de la narratrice et le fait que les réponses lui échappent à mesure qu'elles s'élaborent dans les hypothèses qui se présentent à elle. Or, qu'en est-il au juste de cette *antériorité* à [l']*épiphanie des signes* ? L'interprétation permet ici de croire qu'il s'agit d'« Un signifiant premier » au nom duquel tous les autres s'appellent et qui détermine toutes les attentes – *une pré-figuration de ce territoire bien matériel* qu'est le Verbe qui s'est fait chair dans les sons et les vocables. Son sens porté – rapporté – par une figure fragmentée en trois parties et mise en fiction dans le livre. Il semble bien que cette *figure d'avant les ordonnances et les repères de l'œuvre délimitée, finie*, soit, comme dans l'Histoire sainte, celle d'une entité éternelle, unique, toute-puissante, créatrice et juge, porteuse d'un immense savoir et en laquelle coexiste trois personnes. Dans les œuvres littéraires à l'étude ici, cette mystérieuse figure se dessine de plus en plus comme celle constituée par les noces de papier entre le sujet de l'écriture et celui de l'inconscient.

Partant, l'hypothèse selon laquelle les triptyques *Je, Elle, l'Autre* et *Je, tu nous* en seraient des fragments consubstantiels et coéternels tend de plus en plus à se révéler

²³⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 85-86.

recevable, voire vraisemblable. Ces triptyques seraient donc constitués de représentants épars d'une seule et même entité signifiante, le Verbe incarné qui se commet dans la parole d'un *Je*, lequel se prête aux jeux des translations et des permutations autorisées par la prose poétique et la fiction communiant dans un *corps-livre* universel. Il se révèle par conséquent l'altérité radicale dans laquelle, on le verra, se résorbent toutes les autres. In saisissable dans sa totalité et immortelle, cette altérité est porteuse d'un savoir incommensurable et irréductible qui n'a de cesse de fasciner les poètes qui, [d]e tous temps [...] ont su le manque de nous²³⁷ et savent ce *Je* dans l'*Autre*²³⁸. C'est à tout le moins ce que les différentes narratrices laissent entendre, sans manifestement savoir qu'elles le font. Malgré cela, la façon dont leur parole l'annonce et en témoigne ne permet guère d'en douter ; d'autant plus que, grâce au livre, le temps d'un livre, elles ont la possibilité de se métamorphos[er], [...], en une espèce de prophète de l'écriture²³⁹. Or, le seul moyen de vérifier si elles font effectivement figure de prophètes, c'est de les écouter raconter, d'intérioriser leur voix, de regarder leurs mots, de les lire et relire car, comme le disait l'une d'elles, c'est sans doute l'écriture qui colle le plus au fantasme qui permet davantage de dépister, de suivre, de s'insérer dans le frayage du désir²⁴⁰. Pour suivre cette trace, il faut nécessairement remonter aux origines du désir d'écrire, découvrir comment les narratrices ont pressenti, découvert puis actualisé ce don de prophétie et voir comment y opèrent les signifiants.

²³⁷ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 18.

²³⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 135.

²³⁹ *Ibid.* : « Le Livre rêvé », p. 121.

²⁴⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

En fait, si l'on en croit celle des *Mémoires d'enfance*, il semble qu'il y ait bel et bien un espace antérieur, un espace physique précurseur de la naissance de tous les espaces narratifs futurs et dans lequel il est possible de pressentir très tôt – dès l'enfance du sujet – celui que l'inconscient rêve d'investir pour, ce faisant, dessiner les pourtours de son propre espace de représentation, de son *territoire* :

Il y a ce petit lit dans l'alcôve, au troisième étage de la maison d'enfance, sous la lucarne où j'ai choisi de vivre parce que je me sens grande, j'ai douze ans et demandé la chambre de mon frère Paul-André qui est parti pour l'année, pensionnaire au Séminaire de Rimouski, et je l'ai obtenu cet espace rêvé d'où je peux voir les champs et la rivière, coller à ma guise mes images sur les murs, entendre la pluie tomber sur le toit, seule dans ce gîte que je nomme mon château, loin des bruits de la cuisine ou de ceux du deuxième étage réservé aux parents et aux filles, là où normalement je devrais me trouver, mais je ne veux plus être normale, trop de projets entrevus extraordinaires, hors-normes, ne sais pas encore lesquels, je les pressens seulement, besoin d'être ailleurs pour que cela arrive, quoi ? ne sais pas trop, mais tout de même dans un autre lieu, une autre demeure que l'habituelle, un étage c'est encore tout près et c'est déjà très loin, besoin de faire quelques pas hors du nid coutumier, de m'envoler, suffit de gravir les douze marches, m'abstraire vers le haut, penser autrement le quotidien, être chez soi et partir en voyage chaque fois que je grimpe les escaliers, quelque chose va se passer là, j'en suis certaine, dans cette chambre que je m'invente et dans ce monde que je me crée, quelque chose, mais quoi ?²⁴¹

Sur le plan factuel, ce passage est à lire comme le souvenir d'un moment exaltant pour celle qui, en changeant de lieu, passe de l'enfance à l'adolescence. Pour elle, cette chambre sous les combles est déterminante : elle crée une rupture dans la banale réalité quotidienne et symbolise le début d'une vie nouvelle et pleine de promesses. Sur le plan discursif, ce lieu privilégié est à considérer comme une réponse à une demande – *et je l'ai obtenu cet espace rêvé* – motivée par un *besoin d'être ailleurs*, [...], *besoin de faire quelques pas hors du nid coutumier, de [s]'envoler*. Ce *besoin d'être ailleurs* n'est

²⁴¹ *Mémoires d'enfance*, « Le pacte ou les visages de ma mère », p. 71-72.

vraiment pas anodin : il lui permet de se démarquer du reste de la maisonnée, soit des autres individus de l'ensemble que constitue la famille. À partir de ce moment, elle occupe une position exceptionnelle : elle « s'abstrait » *vers le haut*. Elle acquiert, par ce détachement du groupe auquel elle appartient, une nouvelle marque – la première étant son nom. Ainsi, dans une sorte d'opération commémorative, le sujet réitère son procès signifiant : la marque le fait à nouveau Un.

La chambre a donc de multiples fonctions narratives dont celle d'annoncer l'avenir, d'abord de façon indirecte puis, on le verra, de manière on ne peut plus formelle. C'est dans ce lieu que la narratrice pourra désormais s'abandonner à la dérive de l'imaginaire et *penser autrement le quotidien*. Ainsi, au lieu de le laisser la façonner, elle pourra le modeler et s'y moduler à son gré, en s'abandonnant au rythme des mouvances intérieures qu'elle porte et qui la portent.

En outre, dans la reconstitution de l'événement, elle laisse entendre que tout se joue de l'architecture : celle des mots d'abord dont les connotations donnent lieu à une nouvelle lecture de cet épisode marquant et celle de la pièce qui a des allures de *château*. À la fois physique et *rêvé*, l'espace est également investi par les sens qui seront plus tard constamment convoqués par l'écriture et la lecture : la vue – *je peux voir les champs et la rivière, coller à ma guise mes images sur les murs* – et l'ouïe – *entendre la pluie tomber sur le toit [...] loin des bruits de la cuisine ou de ceux du deuxième étage*. La chambre du *troisième étage* est donc le lieu de l'enchantement, celui qui favorisera toutes les mises en fiction à venir, également sources de ravissement : *trop de projets entrevus extraordinaires, hors-normes, ne sais pas encore lesquels, je les pressens seulement*.

Ces assertions prémonitoires peuvent se lire au regard du *Je* et soutenir l'idée qu'il y a bel et bien un espace antérieur à celui que le sujet occupera et dans lequel il sera repérable, puisque c'est dans cette chambre qu'il pourra [s]'*invente*[r] et [s]*e crée*[r]. Ce lieu est celui d'une éventuelle transformation, la narratrice en est *certaine, quelque chose* s'y passera, plus rien ne sera comme avant – comme c'était là-bas « où normalement elle devait se trouver » – ; elle a désormais [s]*on château*, une sorte de place forte où les possibles sont multiples et où, à son insu, *Je* peut advenir :

[M]ais l'intemporalité est l'affaire de l'écriture entre l'antique et le contemporain, par elle et sa toute-présence [*sic*] s'efface ce qu'autrement on nomme le passé, la trace laissée par la mémoire opérant ce transfuge du temps, c'est pourquoi ce pacte fait à douze ans n'étonnera pas plus aujourd'hui que naguère. Il se passa entre le moi d'alors et le reste de ma vie dont je n'entrevois, il va sans dire, ni vieillesse ni fin – l'ultime destin de la jeunesse étant de vivre dans le présent. Qui est éternel, c'est bien connu.

Écrire fut donc une promesse solennelle que je déclamai à douze ans face à celle que j'allais devenir, ce fut dit à voix haute et au futur, et seule, dans une chambre isolée du reste de la maison, mon château, là-haut au troisième étage sous la lucarne, [...] ²⁴².

Ce passage reprend les grandes lignes du précédent, l'effet d'insistance ainsi produit, ne peut être ignoré. En effet, il suggère que deux choses sont nécessaires à l'écriture : la distance – qui sous-entend le silence – *loin des bruits* – et l'isolement – *gravir les douze marches, m'abstraire vers le haut* ²⁴³. Ces caractéristiques sont renforcées par le fait que ce lieu est associé à un *château*, ce qui lui confère – à cause des connotations socioculturelles dont est chargé ce mot –, un côté magique et en fait une sorte de forteresse où la protection est assurée. Dans certains récits légendaires, c'est même un endroit censé

²⁴² *Ibid.*, p. 73. Je souligne.

²⁴³ *Ibid.*, p. 72.

abriter un pouvoir mystérieux et insaisissable que l'interprétation permet ici d'associer à celui de la métaphore dont usera abondamment, plus tard, l'écrivaine.

La « chambre-château », comme tous les châteaux des contes ou de l'histoire, est située en hauteur – *sous la lucarne* – et, par conséquent, séparée du reste du monde ; cela en fait en quelque sorte un endroit privilégié, inaccessible au commun des mortels, voire un endroit propice aux pactes secrets, aux *promesse[s] solennelle[s]* et donc très désirable – n'a-t-il pas été l'objet d'une demande ? De surcroît, d'une demande comblée ?

Or, une demande comblée comporte une part non négligeable de menace pour le sujet : l'extinction du désir. Mais, ce n'est pas le cas pour cette narratrice – ni pour les autres –, elle demeure un être désirant, un être en quête d'absolu. De plus, à cause de sa nature même, cette quête est impossible à satisfaire et assure, de ce fait, la persistance du désir. En conséquence, peut-on présumer que les enjeux véritables de cette demande ne sont pas ceux du désir – notamment tributaire du rapport que le sujet entretient avec les mots –, mais ceux de la jouissance – laquelle est intriquée au langage et marquée par le manque à être ? Possible. Cela expliquerait alors le ravissement inextinguible qu'exerce sur elle, dans un premier temps, le livre et, dans un second, l'expectative d'en écrire à son tour. L'adolescente ne découvre-t-elle pas d'abord les joies de la lecture, avant de pressentir celles que lui procurerait plus tard l'écriture : *Un seul livre m'avait indiqué un obscur mais visible sentier qui se rendrait au vaste univers*²⁴⁴?

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

IV-3. La fiction, voie du ravissement

Or, comment ne pas considérer ce livre comme la réponse à une profonde insatisfaction qui s'est un jour manifestée par un silence forcé – *une incapacité d'émettre le moindre son [...] tant le mal de gorge et son abcès tout au fond étaient tenaces*²⁴⁵ ? Et, comment ne pas considérer aussi qu'elle investit et habite comme un symptôme cette complète extinction de voix ? Autrement dit, la maladie qui la cloue au lit se révèle vraisemblablement le lieu d'expression d'un conflit inconscient, à savoir redonner à la figure de l'Autre – en l'occurrence ici, l'écrivaine Laure Conan dont l'écriture *se trouve toujours du côté du ravissement*²⁴⁶ – le pouvoir d'être sa voix et, en même temps, absorber cet Autre et substituer sa propre voix à la sienne. Ce faisant, et toujours à son insu, elle obtient un immense bénéfice : elle a l'heur de s'approprier un pan du savoir de l'Autre.

Cette interprétation est plausible parce que la voix du narrateur de Laure Conan lui révèle sa voie qu'elle sanctionne, comme on l'a vu, par le pacte d'écriture – *je me souviens m'être assise toute droite et jurer à l'autre que je deviendrais, d'écrire plus tard*²⁴⁷ – et lui redonne même la voix – *Je le dis à voix haute, réalisant du coup que je n'étais plus aphone*²⁴⁸. Ainsi donc, c'est dans une chambre-château, sise dans un lieu enchanteur – entre ciel et terre de surcroît ! – que la narratrice fit des découvertes qui engageraient tout son être. Elle y franchit effectivement un point de non-retour qui scellerait sa destinée : elle a reporté sur un objet substitut – le livre – le poids de son désir et, en quelque sorte, attribué à l'écriture le mandat de le nommer, voire le pouvoir de le satisfaire temporairement, mais

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 75. Je souligne.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁴⁸ *Ibid.*

à son gré. Le rapport qu'elle entretint d'emblée avec cet objet – il offre des réponses satisfaisantes aux grandes questions qui n'en avaient jusqu'alors pas obtenues – est, par ailleurs, annonciateur de celui qu'elle entretiendra désormais avec la lecture et l'écriture. Celle-ci se révélera aussi source d'enchantement et de ravissement : porteuse d'un savoir, elle apportera également des réponses – *quelque chose enfin avait répondu, se trouvait à la hauteur, ou à la profondeur, de l'insoutenable mystère de la vie avec la mort dedans, quelque chose, une écriture en l'occurrence*²⁴⁹. Ainsi, au cours de cette période de *grande fièvre*²⁵⁰, le regard suppléa à la voix de manière admirable en favorisant la découverte d'une nouvelle et intarissable source de jouissance engendrée par *un indissociable couple d'amoureux* : la lecture et l'écriture.

Par ailleurs, l'expression utilisée par la narratrice pour qualifier son état – *grande fièvre* – est à lire dans ses différentes acceptions, soit dans un premier temps, comme l'élévation anormale de la température du corps et, dans un second temps, comme une vive agitation, un état passionné qui relève de l'exaltation et du ravissement. Cette allégation est corroborée par le fait que le livre exercera désormais sur elle un attrait et une fascination indescriptibles qui pourront sans cesse être renouvelés, tant par la lecture que par l'écriture, voire les deux simultanément, puisqu'elles sont indissociables. Le livre s'avérera donc un puissant point d'ancrage, un objet dont en plus elle ne sera jamais forcée de se séparer. Et cette profonde impression dans son corps-monument sera renforcée par une autre découverte, celle du pouvoir souverain des mots :

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 75

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 79

Médusée par l'histoire racontée, emportée sans doute davantage par cette chose que je ne pouvais nommer, et qui s'appelle écriture, non pas la belle écriture dont on se méfie tant de nos jours (quoique celle de Laure Conan se trouve toujours du côté du ravissement), plutôt par un au-delà des mots, ou un en-de-ça [sic], comme un air insufflé les projetant plus loin que ce qu'ils disent, une musique vous prenant sous l'impulsion de la phrase – et du chapitre et du livre intégral –, vous accaparant entière au bord de l'inconnu par elle-même traversée, vous semant mille fois jusqu'à vous rendre étrangère à vous-même, reprenant votre main au détour d'un sentier illisible et là, à ce carrefour précis (ces carrefours, il y en eut plusieurs), vous réconciliant pour la première fois avec l'obscurité du monde, avec ses maladies, sa vie sa mort et son éternité vertigineuse²⁵¹.

L'épithète qui amorce le paragraphe renforce, d'une part, l'image de l'adolescente aphone et, d'autre part, l'idée que quelque chose d'extraordinaire et de stupéfiant est en train de se produire : la narratrice est dans le pur ravissement, *emportée sans doute davantage par cette chose* qu'[elle] *ne pouvai[t] nommer*, mais pressentir. Elle se retrouve alors confrontée au paradoxe fascinant qui caractérise le langage : puissance et impuissance à dire. En outre, l'énumération des participes présents est non seulement à considérer, sur le plan factuel, comme un procédé qui permet d'expliquer les sentiments que le livre suscite chez l'adolescente ou encore de renforcer l'image de la démesure qui caractérise la suprématie des mots, mais également sur le plan discursif, au regard du sujet. En fait, si l'on appréhende ce passage de la même manière que l'ont été ceux où *Je* simule un dialogue avec *tu*, le pronom *vous* est alors à considérer comme une condensation de trois fragments – *Je, tu, Elle* – à qui s'adresserait la narratrice sur le ton de l'exaltation que suscite une grande découverte. Les mots, et particulièrement les figures de style, acquièrent par conséquent un tout autre poids : ils dévoilent, révèlent leur fonctionnement et les liens qu'ils entretiennent avec l'indicible – *un au-delà [...] ou un en-de-ça, comme un air*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 75. Je souligne.

insufflé les projetant plus loin que ce qu'ils disent. L'énumération crée donc ici un effet d'insistance sur la façon dont les mots peuvent influencer sur le sujet et le révéler. Plus précisément, le sujet est déterminé par eux et, à la fois, s'y meut, y advient, y est offert au regard, là où il peut être perçu, comme c'est le cas ici, dans une condensation qui déjoue le regard, en ce qu'elle permet à trois éléments langagiers différents – trois fragments – de se représenter sous une autre forme : en l'occurrence ici, le pronom *vous*. L'effet de sens ainsi produit étaye l'hypothèse énoncée plus tôt, à savoir que le livre pourrait bien s'avérer le territoire – le corps – investi par une figure constituée de fragments de deux sujets : celui de l'écriture et celui de l'inconscient. De plus, cela justifierait l'expression de la narratrice de *Toute écriture est amour, Autographie 2*, soit le *corps-livre*²⁵². Sur le mode des translations et des permutations, le sujet de l'inconscient y passe d'un lieu – le monde intérieur et intangible – à un autre – le monde extérieur et tangible, visible et audible, celui du livre. Dans ce monde matériel, il est en quelque sorte, le temps d'un livre, retenu, semé, offert à la caresse aimante du regard et aux modulations de la voix. Ainsi, le regard et la voix ont-ils le pouvoir d'actualiser ce que l'écriture a harmonieusement relié, l'éphémère et l'éternel. Cette rencontre silencieuse avec le livre est donc déterminante, et ce, à plus d'un point de vue.

En effet, la découverte des possibles de la lecture permet également à l'adolescente de voir d'un autre œil les récits bibliques qui resteront malgré tout gravés dans sa mémoire. Désormais, ces récits n'auraient plus pour objet ou finalité d'expliquer l'inexplicable, car *l'insoutenable mystère de la vie avec la mort* aurait des médiateurs, la lecture et l'écriture.

²⁵² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 86.

Toutes deux auraient le pouvoir et l'heur de favoriser la négociation avec le monde effrayant de l'irraisonnable et de l'insensé. Elles pourraient même soumettre à l'empire des métaphores l'innommable et l'indicible :

Ce pacte d'écrire plus tard – quand ? je ne le soupçonnais pas, mais l'imaginais dans cette autre vie réservée aux adultes –, cette promesse solennelle faite entre le moi d'alors et l'autre de demain eut lieu parce que quelque chose enfin avait répondu, se trouvait à la hauteur, ou à la profondeur, de l'insoutenable mystère de la vie avec la mort dedans, quelque chose, une écriture en l'occurrence s'était enfin mesurée à la démesure de cette vie présente dans son illisible éternité, son indéchiffrable ciel, son épouvantable enfer, ses limbes et purgatoire qui me semblaient absurdes, ses anges charmants mais ridicules et ses démons sadiques, sans compter la tragédie humaine que je ne parvenais pas à décoder tant il m'avait semblé côtoyer des saints pervers et des méchants catalogués tels que moi je trouvais bons. Enfoncée dans mes oreillers, j'avais lu d'une traite ce livre [L'Oublié, de Laure Conan] que ma mère m'avait presque ordonné de lire, elle qui pourtant en ces matières touchant à la connaissance laissait intact notre libre arbitre²⁵³.

On l'a vu, la narratrice est *médusée*, voire envoûtée par le livre. Cet envoûtement se traduit ici par [l]e *pacte d'écrire plus tard*. Or, ce pacte résulte vraisemblablement d'une insatisfaction non formulée, mais à laquelle la mère a répondu par un geste et des mots déterminants – *elle devait comprendre, elle qui avait enseigné jadis et tant aimé lire tout le temps, lorsqu'elle me tendit mon premier vrai livre de lecture, disant ces seuls mots « lis ça, ça te fera du bien »*²⁵⁴. De toute évidence, elle ne s'est pas trompée : l'adolescente est définitivement transformée par la lecture du roman de Laure Conan, comme elle l'avait été lors de l'écoute des récits de l'Histoire sainte qui lui avaient permis de faire ses *premières incursions dans le monde peuplé de l'écriture*²⁵⁵ et d'élaborer pour elle-même de nouvelles histoires. En fait, grâce aux réponses données par le livre – et, plus tard, par l'écriture – la

²⁵³ *Mémoires d'enfance*, « Le pacte ou les visages de ma mère », p. 75-76. Je souligne.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵⁵ *Ibid.*, « L'Histoire sainte », p. 66.

narratrice n'est plus tenue de conformer son point de vue aux classifications des Histoires saintes – *saints pervers et des méchants catalogués tels* –, elle peut désormais conforter ses propres perceptions des êtres – *que je trouvais bons* –, se fier à ses intuitions et à son jugement. Partant, les récits bibliques qui n'étaient finalement pas à la hauteur, sont déclassés : la Vérité est ailleurs.

Qui plus est, outre le fait qu'elle est tributaire du lieu – *mon château* – où elle est déclamée, *cette promesse solennelle* a une immense – et terrible ? – portée, puisque, littéralement, un pacte repose sur l'idée que quelqu'un – en l'occurrence, la narratrice – se mettra au service de quelque chose – l'écriture – et devra en échange payer tribut. Or, compte tenu du contexte d'énonciation, le lecteur est ici en droit de croire que ce tribut aura quelque chose à voir avec l'insu, la part intime et secrète de la narratrice, la part inconsciente.

En outre, si l'on est d'accord avec l'hypothèse selon laquelle le livre est le territoire du sujet de l'inconscient et que celui-ci est le Verbe incarné dans la chair des signifiants, cela pourrait signifier que l'écriture serait le signe matériel de son activité, de ses manifestations. Autrement dit, il est possible d'interpréter *ce pacte* comme une convention sacrée grâce à laquelle seraient réconciliés en une seule parole les signifiants d'un passé révolu – le temps des origines – et ceux d'un *présent éternel* – le temps de la castration. En conséquence, la suite le confirmera sans doute, les mots pourraient bien se révéler les cathédrales où pourra être – sur le mode d'un rituel favorisé et actualisé à la fois par de nombreuses mises en fiction – commémoré et vénéré le *Je*, celui en qui se résorbent tous les mystères, toutes les figures de l'a/Autre, celui qui détient la Vérité.

Par ailleurs, une partie des questions de la narratrice du texte « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ?²⁵⁶ » pourrait bien trouver dans les propos de celle des *Mémoires d'enfance* une amorce de réponse satisfaisante. En effet, si l'on accepte l'idée que la convergence des temps – qualitatif, existentiel et opératoire – dans celui de la narration assure le caractère d'éternité de l'écriture et, par voie de conséquence, celle du sujet, on peut présumer qu'une semblable convergence des différentes catégories spatiales dans l'espace *de la reliure*²⁵⁷ aurait une incidence cruciale sur le procès signifiant de la *figure* qui y est – y sera constamment – créée et s'y dévoile dans une mouvance dialectique, le sujet. La narratrice est d'ailleurs explicite, les possibles de l'ici – qui correspond à l'espace énonciatif – et de l'ailleurs – l'espace énoncif – sont réunis, combinés, dans la chambre sous le toit, puis dans le premier *vrai livre* « imposé » par la mère. Ce faisant, cette dernière agit comme le fait un intercesseur usant de son influence en faveur d'un autre, porté par le livre. Et il ne s'agit pas de n'importe quel autre, mais de celui qui a les caractères de l'éternité : l'inconscient, lequel entrelace son insaisissable corps d'images dans celui du sujet de l'écriture. N'est-ce pas ce qu'affirme sous forme interrogative la narratrice de « Qui ? » : *l'inconscient n'est-il pas éternel*²⁵⁸ ? D'autant plus que, ce faisant, elle interpelle directement l'Autre, formant par le fait même une sorte de boucle ramenant le questionnement à son point de départ : *Qui es-tu ?*

²⁵⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 85 à 88.

²⁵⁷ Le terme *reliure* est ici posé en tenant compte de son sens propre, soit celui qui concerne le livre relié, et d'un nouveau sens, figuré, produit par les métissages de paroles des différentes narratrices et qui concernerait l'action de relier entre eux les signifiants dans l'écriture et la lecture.

²⁵⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 137.

CHAPITRE V

L'objet transitionnel...

... univers de représentation

De ce bonheur d'elle jamais je ne fus complètement dégagée. De m'en remémorer m'y calme. De m'en induire m'y inclut. D'elle tombe sol.

[*Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 73.]

Si les lieux sont déterminants pour le sujet, les figures parentales dont les gestes et les paroles ont laissé une empreinte sur le corps-monument le sont tout autant, sinon davantage encore. Par exemple, la narratrice des *Mémoires d'enfance* a été profondément marquée par l'expression du visage de sa mère lorsqu'elle lisait : le ravissement transformait ses traits. Plus tard, elle a compris que celle-ci connaissait les pouvoirs intrinsèques du livre et qu'elle lui a en quelque sorte légué cette connaissance :

[...], cette pudeur qui fut sienne en son visage me donna la clef de la suprême intimité de la lecture redoublant celle de l'écriture, couple indissociable d'amoureux qui se fait et défait dans la fougue du débordement et le retrait murmuré tout à la fois. Et je revois encore le visage de ma mère qui ressemblait étrangement à tous les visages d'elle aperçus quand elle disparaissait derrière un livre, quelque chose de troublant et de fascinant descendait sur elle comme une ombre heureuse, c'était la figure de l'amour que j'imaginais, enfant, cet air emporté qu'ont les femmes mystiques ou les folles passionnées de désir, c'est le même, et je songeais alors, la voyant emballée derrière ses pages, loin des soucis et tracas d'une grouillante maisonnée, que si les livres avaient cette possibilité de ravir loin d'un quotidien fait de labeurs et d'exigences, il vaudrait la peine un jour de fréquenter ces humbles paradis terrestres que l'on peut tenir entre ses mains²⁵⁹.

L'intensité du *quantum* d'affects liés au moment évoqué ici ne peut être passée sous silence. En fait, ce que la mère a légué à sa fille, c'est manifestement l'objet substitut. Cet objet procure à l'adulte en devenir la satisfaction du besoin qui annule temporairement le sentiment de déplaisir inhérent à l'insatisfaction. Il est identifié – non pas représenté – à la voix et au regard du livre. Et, du fait de sa constance, il pourrait bien se révéler plus satisfaisant, plus apte à combler le sujet que le véritable et inaccessible objet lui-même ; de surcroît, il a un caractère d'éternité. La mère offre ainsi à sa fille la possibilité de remédier à l'impuissance originelle et d'abolir la forme d'angoisse que cela engendre. En fait, c'est comme si, en lui faisant découvrir les joies de la lecture, elle actualisait certaines traces

²⁵⁹ *Mémoires d'enfance*, « Le pacte ou les visages de ma mère », p. 78-79.

mnésiques demeurées intactes, soit celles d'intenses moments de félicité où l'univers se limitait à la sensation de plénitude liée à l'avant-naissance puis à l'après, soit lors de la satisfaction d'un besoin primaire auquel elle répondait par des gestes d'amour dont son visage portait et réfléchissait la marque. Il ne faut donc pas s'étonner du fait que ce que la narratrice retrouve sur le visage de sa mère qui lit, elle l'associe à la *figure de l'amour*. Et, cette association est déterminante pour le sujet. Il n'est donc pas étonnant que d'autres narratrices y aient aussi fait allusion, dont celle du *Deuil du soleil* :

[J]e te dois ce métier d'écrire, pratiqué depuis avec ferveur, depuis que le premier crayon bien aiguisé se mit tout seul, et comme à mon insu, à faire des phrases sur les lignes du petit cahier d'école, qui m'apprenaient ce que je n'aurais pu saisir sans elles. Je te dois cet amour de la « belle écriture » par l'amour aussi de la lecture que tu me transmis. Enfant, autant je trouvais triste à pleurer ton visage priant à l'église, on l'aurait cru toujours enfermé dans les mystères douloureux, autant je me réjouissais de ce visage de toi, en réel état de béatitude, quand je le voyais disparaître derrière les pages d'un livre qui semblaient te conduire dans d'inimaginables contrées heureuses qu'il me tardait d'explorer à mon tour. C'est toi qui me remis le premier livre qui m'emporta, me transporta au point de me tirer la solennelle promesse d'écrire un jour²⁶⁰.

V-1. Les deux visages de la mère, la lecture et l'écriture

Éclairé par cette interprétation, le titre de ce chapitre des *Mémoires d'enfance – Le Pacte ou les visages de ma mère* – acquiert un poids considérable : la conjonction *ou* qui, à première vue, ne semblait marquer qu'une hésitation entre deux possibilités se révèle également une marque d'insistance. Elle souligne l'équivalence sémantique des deux syntagmes qui désignent en fait une même réalité. Pour cette narratrice, la mère et l'écriture s'avèrent sans conteste matrices et réceptacles de la vie, d'abord celle de la

²⁶⁰ *Le Deuil du soleil*, « La vie est une étoile », p.122. Un peu plus loin, à la page suivante, la narratrice précise qu'il s'agit de *L'Immortel*, de Laure Conan, alors que dans l'extrait des *Mémoires d'enfance* que j'ai présenté et commenté antérieurement, il est plutôt question de *L'Oublié*...

femme en devenir – *l'autre de demain*, qui sera écrivaine – et celle du *Je* qui s'élaborera et vivra dans les livres – *ces humbles paradis terrestres*. Sources inépuisables d'amour, la mère et l'écriture jouent ici un rôle indéfectible dans la quête du sujet. Écrire plus tard, ce sera une façon de retrouver et d'actualiser la *figure de l'amour*, d'abord identifiée à celle de la mère, puis à l'écriture. Ainsi, bien que définitivement séparé de la première, le sujet pourra, grâce à la seconde, retrouver ce qui le mystifiait et le ravissait, soit ce *quelque chose de troublant et de fascinant qui descendait sur elle* – émanera de l'autre – *comme une ombre heureuse*. À la limite, il pourra l'éprouver à son tour, puis le donner à voir et à éprouver à qui le regardera se mouvoir, enlacé dans la trame de la fiction. Voilà sans doute aussi pourquoi, comme le mentionnait la narratrice de *La Lettre infinie* – dont les propos reposent sur les isotopies des origines, de la voix, de l'ouïe et de la vue –, *les attaches ne sont pas reniées, ni la lucidité, ni l'intelligence des liens, ni ce savoir doux et vibrant, frayage vers l'oreille sourde et la bouche aphone, une originale vérité fulgurante d'elle et de l'autre, à moi. Par voie de conséquence vers toi*²⁶¹.

En fait, [l]e *pacte d'écrire plus tard* instaure bel et bien les assises d'une future alliance entre la mère de sons et de vocables que sera l'écriture et le père aux caractères énigmatiques et silencieux que sera la lecture – il s'agira de voir comment s'actualisera cette alliance inédite qui, j'insiste, favorise la création d'un être de mots, le sujet :

Un jour, des jours, je me suis mise au monde par l'écriture, celle-ci fut ma sage-femme et mon enseignante, rien mieux qu'elle, avec l'amour et les amitiés et les enfants procréés, ne m'a appris les choses de la vie, la connaissance du bien et du mal, du vrai et du faux, de la mort dans la vie, rien²⁶².

²⁶¹ *La Lettre infinie*, «L'Infante immémoriale», p. 81. Je souligne.

²⁶² *Mémoires d'enfance*, «Honore ta signature ou le Nom-du-Père», 86-87.

Voilà, encore une fois, une assertion qui pourrait expliquer – justifier ? – les rôles essentiels de l'écriture et de la lecture, puis le caractère insolite de ce qui en découle : ces *noces de papier*²⁶³, métaphores d'une union des plus intimes et énigmatiques entre deux sujets, soit celui de l'écriture et celui de l'inconscient. Et, grâce à la lecture, la commémoration de cet événement extraordinaire se déroule à l'infini. Une chose semble se confirmer de plus en plus : de ces noces naît un sujet inédit qui s'élabore et se structure indéfiniment grâce à la fiction. Chacune des fictions dans lesquelles il évolue donne lieu à des prises de paroles et à des jeux de regards à travers lesquels il prend, pour un temps, corps et forme. Il se révèle et se représente par l'entremise du *Je* et des différents pronoms-personnages avec lesquels celui-ci interagit. L'incarnation de ce sujet dans le Verbe fait ressortir son unité en deux natures, matérielle et immatérielle. Partant, la deuxième partie du titre, *Les Visages de ma mère*, peut se lire au regard du sujet et prendre un sens autre que celui qui lui est accordé d'emblée dans un premier niveau de lecture. [L]a mère du sujet est l'écriture et celle-ci offre inlassablement au regard différents visages de l'amour qui ne sont pas sans en actualiser d'autres, ceux qui ont initié les premiers pas du sujet sur la longue route de sa quête. En fait, c'est comme si ces deux visages étaient, grâce au pouvoir évocateur de la métaphore, les supports même de l'écriture qui les reflète.

En outre, il semble que le geste d'écriture soit bel et bien façonné à même l'encre des forces contraires que sont la vie et la mort. Ce couple fondamental, on le verra, est constamment mis à contribution et sa puissance, à la fois créatrice et destructrice, sera perceptible dans les jeux d'identification et le clivage auxquels donne lieu le transfert. En effet, dans plusieurs des récits, et particulièrement dans *Le Deuil du soleil*, vie et mort font

²⁶³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 133 et 135.

l'objet d'un questionnement dont les réponses demeurent parfois en suspens, comme c'est le cas ici :

L'écriture serait-elle d'abord une conjuration des mauvais sorts de la mort ? Et l'écriture de la mort (et des morts) ne serait-elle pas l'ultime preuve vivante que rien ni personne ne meurt tout à fait ? Puisque mourir c'est tout, si on ne meurt pas tout à fait, cela voudrait dire qu'on ne meurt jamais ? Je me suis demandé, moi qui n'ai pas la foi en la vie éternelle enseignée dans l'enfance catholique, si l'écriture, avec ses énigmes, mais aussi ses évidences, n'avait pas pris le relais de cette religion, avec sa mystérieuse résurrection des corps et des esprits à laquelle toi [la mère], tu crus infailliblement jusqu'à la fin ²⁶⁴ ?

Le silence ambiant est presque complet, seules les interrogations successives de la narratrice viennent le troubler et le faire entendre. C'est comme si l'absence de réponses se superposait à celle de la mère. À sa manière, l'écriture est muette et accentue le silence qui enveloppe la voix de la mère qui n'est plus. De prime abord, c'est comme si, parce que la narratrice est orpheline, sa parole l'était aussi. Mais peut-être n'est-ce qu'un leurre, en ce qu'il s'agirait plutôt d'une sorte d'emprise amoureuse sur l'objet qui en empêcherait l'anéantissement en l'intriquant dans les lacs de l'écriture qui, selon toute vraisemblance, *serait [...] l'ultime preuve vivante que rien ni personne ne meurt tout à fait*. Autrement dit, faire ainsi se perpétuer la vie, la voir conjurer la mort dans l'œuvre de création – re-création –, n'est-ce pas défier la réalité et l'autorité de la mort en l'occultant par la mise en place d'une production du désir ? Ce faisant, sur le mode de la spécularité, le sujet a la possibilité d'être observé, dans l'acte d'écriture, par le regard aimant de la mère et d'observer à son tour, grâce à l'acte de lecture-relecture qui lie et, de fait, abolit la séparation. Partant, comme ces activités créatrices peuvent être renouvelées indéfiniment, il y a donc possibilité de concilier réalité et désir. En effet, la réalité de la mort est prise en

²⁶⁴ *Le Deuil du soleil*, « La Vie est une étoile », p. 114-115.

compte, mais la mise en fiction en maquette, en occulte le caractère irréversible et la transforme en vie.

Qui plus est, le questionnement de la narratrice est empreint d'une forme d'assurance sereine, il ne sous-tend aucune urgence. Les réponses s'encrent inévitablement, mais pas ici, pas maintenant. Elles s'imposeront d'elles-mêmes, dans un nouveau contexte d'énonciation propice à l'émergence des souvenirs ou encore dans d'autres récits, tissées dans les réflexions auxquelles se livreront différentes narratrices qui transcriront les propos des voix qui sourdent en elles et font valoir leur autorité. Et, comme c'est alors souvent le cas, des bribes de passé imprégné de la présence de la mère referont surface et l'empêcheront de « mourir » *tout à fait*. De là sans doute l'idée que *cela voudrait dire qu'on ne meurt jamais*. La métaphore d'*explecit des Mémoires d'enfance* illustre bien ce phénomène : *c'était, dans nos mots, l'éternité couchée sur le papier*²⁶⁵. La teneur de ce passage soutient par ailleurs l'hypothèse émise plus tôt par la narratrice, à savoir que l'écriture, *avec ses énigmes et ses évidences*, soit les questions qu'elle soulève et les réponses qu'elle porte – et apporte en d'autres circonstances – pourrait avoir *pris le relais de [la] religion*. Selon cette narratrice ou encore selon celle du *Deuil du soleil*, n'est-ce pas l'écriture qui a le pouvoir de ramener à la vie les êtres en allés dont le corps-monument porte la trace indélébile ?

Un corps de mère morte et voilà que s'installe le désert avec la lente route parsemée de mirages et d'espoir, toujours, des oasis, là-bas – sources surgies du fond de la terre, mots auxquels, voyageuse solitaire, je m'abreuve pour que revive, dans le corps même du livre, ton corps en allé dans le ventre de ma terre lointaine et familière²⁶⁶.

²⁶⁵ *Mémoires d'enfance*, « L'éternité couchée », p. 105.

²⁶⁶ *Le Deuil du soleil*, « La vie est une étoile », p. 125.

V-2. Les deux visages du père, la parole et le silence

Par ailleurs, tout comme celle de la mère, la figure paternelle est à appréhender sous deux angles que la lecture et l'interprétation permettent de distinguer : l'un factuel, soit celui des narratrices, et l'autre discursif, soit celui du sujet. Chacun de ces deux angles se dédouble et présente deux visages du père : le premier est réel et ancré dans la réalité familiale des narratrices ou des personnages, alors que le second est plutôt irréel, puisqu'il est invisible, inaccessible et n'a d'autre substance que celle que lui confèrent l'écriture et la lecture, tout comme c'est le cas pour le sujet. Sur le plan factuel, on l'a vu, la remémoration des situations familiales où les narratrices ou personnages interagissent avec lui, ainsi que les histoires saintes qui ont peuplé l'imaginaire de la narratrice des *Mémoires d'enfances* reflètent tantôt une image positive du père, en ce qu'il y est présenté comme un modèle d'amour, de grandeur, de puissance créatrice et protectrice, tantôt négative parce qu'il a le pouvoir de sévir, punir, châtier et condamner à la géhenne éternelle – *nous tentons d'apprivoiser ce monstre abstrait fait d'extase et d'épouvante et de sublime effroi*²⁶⁷. Mais, dans tous les cas, il est celui qui est à l'origine de toute vie et décide de tout et sanctionne la destinée, comme on a pu le voir précédemment et comme il en est fait état ici :

« Avant ? Avant, vous n'étiez rien, mettez-vous bien ça dans la tête, avant, vous étiez [*sic*] rien ! Donc vous n'étiez pas. Après ? Après, vous ne serez plus vous-même, mais vous serez autre chose, c'est Lui qui décidera du jour ou de l'heure de votre départ (elle ne prononce pas le mot, le mot mort), Il viendra vous chercher comme un voleur, c'est écrit dans Le Livre, comme un voleur. Après, c'est Lui qui saura, et Lui seul, si cette âme sans corps que vous serez devenue s'en ira du côté des bons ou des méchants²⁶⁸ ».

²⁶⁷ *Mémoires d'enfance*, « L'Éternité couchée », p. 101.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

Dans cette tirade, déclamée sur un ton tragique, les indications temporelles scandent les assertions de *l'Ursuline savante*²⁶⁹ qui leur enseigne *la science de Dieu*, [comme elle l']*a écrit au tableau*²⁷⁰. La dichotomie *Avant/Après* lui permet d'ancrer ses affirmations dans un temps sans durée précise, une sorte d'infinitude au caractère inquiétant, voire effrayant. En outre, son ton incisif et insistant, relevé par la répétition et la ponctuation, prend appui sur *Le Livre* – celui-là même qu'elle n'*ouvrait jamais tant elle en connaissait les moindres secrets*²⁷¹. Elle lui attribue manifestement une autorité infaillible, celle que procure le fait de détenir et de révéler – par l'entremise de la parole écrite des Prophètes et des Apôtres – la Vérité. Ce faisant, elle donne l'impression qu'elle a réponse à toutes les questions, avant même que celles-ci ne prennent forme dans l'imagination fertile de ses élèves. N'est-elle pas [u]ne *Ursuline savante* qui enseigne la mystérieuse *science de Dieu* – entendre le « savoir » de Dieu ? Partant, cela occulte le fondement douteux de son raisonnement : il ne repose pas sur la logique, mais sur sa foi et celle qu'elle impartit aux fillettes, ne supposant ainsi pas un instant qu'elles peuvent douter de ses allégations – d'ailleurs, *quand elle prend la parole, cette savante au corps ascétique* [...], les petites filles [se tiennent] *aphones*²⁷². Faut-il s'en étonner ? Certes non. D'autant plus que cette religieuse est une figure maternelle – sévère, de surcroît – qui valide la parole du père. Or, ce que leur enseigne cette religieuse, c'est précisément la crainte de l'autorité suprême que représente Dieu – *c'est Lui qui décidera* [...], *c'est Lui qui saura, et Lui seul*. Cette figure paternelle était, pour l'enfant que fut la narratrice, redoutable

²⁶⁹ *Ibid.*, « L'Éternité couchée », p. 99.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 98.

²⁷¹ *Ibid.*, « L'histoire sainte », p. 58.

²⁷² *Ibid.*, p. 100.

immortelle et éternelle. Elle la perçoit donc vraiment telle que la lui a décrite avec conviction la religieuse :

Savez-vous ce que c'est que l'éternité ? Non, vous ne pouvez savoir. Et moi non plus d'ailleurs. Seul, Il sait parce que seul, Il est éternel. Lui seul n'a eu ni commencement ni fin²⁷³.

Ce Père tout-puissant – dont la grandeur et le prestige sont soulignés par l'usage des majuscules – est une figure intangible et insaisissable dotée d'un savoir infini qu'il est *Seul* à posséder. De plus, il s'inscrit dans l'atemporalité. Il était donc impossible pour la petite fille d'en reconnaître exactement les modalités d'existence. Or, cela présupposait qu'il fallait renoncer à la connaître telle qu'elle est en elle-même, ce que renforçaient par ailleurs les propos de l'institutrice qui poursuivait *sa séance de racontages*²⁷⁴ :

Puis, après votre résurrection dans la Vallée de Josaphat, vous aurez de nouveau un corps, mais transfiguré – n'essayez pas de savoir à quoi vous ressemblerez, faites-lui confiance – et là, vous serez enfin admises dans son éternité, la bonne ou la mauvaise. Et vous ne finirez plus jamais. Jamais ! Il n'y aura plus de temps : passé – présent – futur. Il n'y aura qu'un présent qui ne s'arrêtera jamais. Nous deviendrons tous, pour le meilleur ou pour le pire, im-mor-tels (elle insiste, détache les syllabes). Plus jamais rien ne finira, ni d'ailleurs ne commencera. Préparez-vous ! »²⁷⁵

Ce qui retient d'abord l'attention ici, c'est la répétition de l'adverbe *jamais* qui ponctue les assertions de la religieuse et crée un effet d'insistance, d'une part sur l'image qu'elle tente de donner au concept d'éternité, d'autre part sur le fait que seule la foi permet d'y accéder et seule la bonne conduite permet de la partager avec le Père. Elle affirme également que chacune subira une transformation irréversible et extraordinaire. En fait,

²⁷³ *Ibid.*, p. 99.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁷⁵ *Ibid.*, « L'Éternité couchée », p. 99. Je souligne.

dans ce monde étrange et mystérieux, chacune aura *un corps transfiguré*, un corps qui aura un aspect éclatant et glorieux. Comment ne pas associer cette transformation exceptionnelle du corps aux différentes métamorphoses que connaîtra le sujet grâce à sa foi dans le pouvoir et le savoir infinis de l'écriture ?

La subdivision du temps en deux parties que la religieuse oppose encore une fois ici lui permet d'en faire ressortir un troisième qui les sépare ou les relie, c'est selon, mais les deux tirets qui le mettent en apposition relèvent bien l'équivoque auquel il donne lieu : le présent ne sera plus délimité par les deux temps qui l'encadrent habituellement puisqu'il *ne s'arrêtera jamais*. En fait, il sera constitué de trois unités, puisqu'il comprendra à la fois le passé et le futur qui seront alors abolis. Ainsi, culminant dans ce présent sans fin, ces deux temps appartiendront à une même dimension, l'éternité. De toute évidence, bien qu'ils semblent désigner des parties ou des phases bien déterminées, l'expérience à laquelle ils renvoient n'a d'autre référent que cette notion abstraite d'éternité qui relève de l'indicible, dû à l'imperfection des connaissances – *vous ne pouvez savoir. Et moi non plus d'ailleurs*. Mais, on l'a mentionné, les livres – et, par extension, les silences qui en ponctuent les pages – apporteront des réponses à celle que deviendra cette petite fille – *l'autre de demain*²⁷⁶ – et lui offriront de nouvelles perspectives qui auront une incidence sur sa façon de considérer, comprendre, envisager, puis dire les choses. Elle sera en cela guidée à son insu par l'écriture qui tissera dans les cadres protecteurs et rassurants du livre un réseau articulé de représentations que la conscience du moment ne pourra tout à fait reconnaître

²⁷⁶ *Ibid.*, « Le pacte ou les visages de ma mère », p. 75.

comme sienne, mais que la lecture permettra d'associer à la part secrète et méconnue de l'être, l'autre en soi.

Sur le plan discursif, l'ensemble des propos dithyrambiques de la religieuse peut être considéré au regard du sujet. En effet, tantôt soulignés par les vertus expressives de l'anaphore, tantôt relevés par les tropes et les signes de ponctuation – lesquels marquent des silences de courte ou longue durée –, les caractéristiques et le savoir infini attribués au Père tout-puissant sont semblables à ce qui définit et singularise l'inconscient : il évolue dans la sphère étrange et inquiétante de l'atemporalité – *l'inconscient n'est-il pas éternel ?*²⁷⁷ Or, on l'a vu, le sujet de l'inconscient est partie prenante du procès structurant du sujet, constitué de fragments de signifiants autres que le sien propre, mais que la fiction lui permet de s'appropriier et de greffer aux siens grâce aux jeux d'identification auxquels elle donne lieu. Le sujet de l'inconscient est l'un des fragments dont est, entre autres œuvres de créations, porteuse l'œuvre littéraire. En outre, la réalité de son existence est sans conteste tributaire de la parole et des récits dont il investit les composantes pour faire entendre sa voix greffée à d'autres voix dont celle d'une narratrice qui use du *Je*, masquant, par le fait même et à son insu, le véritable enjeu de la narration. Le *Je* s'élabore alors en « re-tissant » entre les mailles d'une autre trame – celle de la fiction – sa propre trame :

À mesure que j'avais se défaisait la maille,
puis tout le rang, habitée par un texte démaillé
se faisant²⁷⁸

²⁷⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 137.

²⁷⁸ *La Lettre infinie*, « L'ivre-vivante », 73.

Par ailleurs, ce qui est particulier dans la façon dont l'enfant recevait l'enseignement de l'Histoire sainte, c'est qu'elle en modifiait la teneur à sa convenance et s'attribuait, de ce fait, un rôle important dans le cours de la destinée des héros bibliques. Elle substituait le pouvoir fertile de son imagination à celui d'un Père qu'elle considérait sévère et intransigeant :

[...], je poursuivais le conte dans ma tête, je le [Job] sortais de là, l'emmenais se laver à la rivière, lui trouvais une cabane dans le bois où, chaque jour, j'allais le visiter, lui apportais des tas de provisions, du lait et des bonbons – Job lisait dans sa cabane, m'accueillait avec un grand sourire, me racontait l'histoire que la maîtresse était en train de poursuivre...²⁷⁹

Sur le plan discursif, ce passage comporte de nombreux redoublements. En effet, dans ces récits imaginaires, le livre a aussi une place importante – *Job lisait* – et s'avère, semble-t-il, un objet de prédilection pour combler l'absence, ici figurée par les intervalles entre les visites de l'enfant. De plus, le personnage de Job joue également le rôle de narrateur qui conjugue – superpose ? – sa voix à une autre – *me racontait l'histoire que la maîtresse était en train de poursuivre...* Pour celle que fut la narratrice – l'écrivaine en devenir –, la fabulation – le fantasme – avait l'heur de procurer un bénéfice : cette activité créatrice exercée dans le secret et l'intimité bruisante de son monde intérieur lui permettait d'obtenir une forme de reconnaissance – imaginaire, bien sûr – en figurant dans le cours des événements et en y prenant une part active. Elle avait le pouvoir de changer le fil de l'histoire, de l'améliorer : grâce à elle, Job n'était plus triste et abattu – *m'accueillait avec un grand sourire*. Le fait que cela se passe dans l'intimité de son monde imaginaire n'avait alors pas d'autre importance que le plaisir qu'elle éprouvait dans l'instant. Cette

²⁷⁹ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 61.

allégation est par ailleurs renforcée par la teneur d'un autre récit de la Bible, également narré par l'*Ursuline savante*, celui de la femme de Loth que l'enfant s'empresserait de modifier à sa façon :

[...] et les vies fantastiques de Ruth, de Rachel, de Rébecca, je fondais ensemble les trois vies de ces valeureuses parce que leurs trois prénoms avaient la même initiale, et celle de la femme de Loth, ah celle-là, elle m'en a fait écrire des rebondissements dans ma tête ! Je n'acceptais tout simplement pas qu'une femme, normale, puisse devenir statue de sel du seul fait qu'elle se soit retournée sur sa ville en flammes (l'institutrice insistait, en remettait, devenait sévère, redevenait sermonneuse : « Il ne faut pas se retourner sur son passé ! Jamais ! »), je suivais alors la femme de Loth qui s'en allait vers la mer Morte, sur la route de Massada, elle marchait lentement, la tête penchée, elle pleurait – « ses larmes étaient de sel comme l'eau de la mer Morte » –, discrète, je marchais derrière elle et juste au moment où elle allait se retourner vers le désastre qu'était devenu son passé, je tirais délicatement sur son voile traînant dans la poussière de sables du désert brûlant, lui disais « ne vous retournez pas, madame, vous deviendrez une statue de sel pour l'éternité [...]. La femme de Loth nous regardait, émerveillée, elle me faisait un petit signe qui me disait – j'étais la seule à le saisir – « tu m'as sauvé la vie, Madeleine, merci » – elle m'avait adoptée...²⁸⁰

D'une part, ce qui se dégage de cet extrait, c'est encore une fois le sentiment d'injustice de la narratrice qui trouve une forme d'exutoire dans l'exercice de « re-crédation-réparation » du monde. Dans ce nouveau monde, il lui est possible de conjurer le mauvais sort et de permettre à la femme de Loth d'avoir un présent et un futur qui n'occultent pas son passé, mais qui en portent les fruits et les traces. La posture énonciatrice est celle d'une *héroïne de notre temps*²⁸¹, un rôle attribué par le regard et la parole muette de la femme que l'intervention de Madeleine a sauvée – *elle me faisait un petit signe qui me [le] disait*.

D'autre part, la reconnaissance de la femme de Loth pour la petite Madeleine sera déterminante : comme la parole du père, la parole – imaginée cette fois – de ce personnage

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 57, 61-62 et 63.

²⁸¹ *Les Morts-vivants*, « Le Feu », p. 50.

est fondatrice, en ce qu'elle sanctionne le rôle que s'attribue l'enfant, soit réécrire l'histoire dans sa tête. Ce qui frappe ici, c'est le fait que le désir de devenir écrivain se trouve alors doublement sanctionné : il le fut, dans un premier temps, par la parole du père et, dans un second, par celle d'un personnage féminin qui, de surcroît, lui accorde une identité narrative. Car, dans ce récit autobiographique sur la venue à l'écriture et, à une ou deux exceptions près, dans presque toutes les autres œuvres, c'est le seul moment où la narratrice est nommée et, de ce fait, identifiable au *Je* qu'un premier niveau de lecture attribue à l'écrivaine et qu'un second reconnaît comme celui d'un sujet en devenir. Or, dans le contexte d'analyse dont sont l'objet ces *Mémoires d'enfance*, cela n'est pas sans souligner l'importance et le pouvoir de la fiction.

Par ailleurs si, dans un premier temps, la parole du père a sanctionné le projet d'écriture de l'enfant en lui intimant l'ordre d'honorer son nom et sa signature, dans un deuxième temps, soit au moment où cette enfant « écrit dans sa tête », c'est une femme qui cautionne cette parole en lui faisant *un petit signe* « que l'enfant est la seule à saisir ». Or, c'est le regard de *la femme de Loth émerveillée* qui dit ce que saisit la narratrice. Et le message silencieux est parlant pour cette dernière : elle est remerciée et nommée ou plutôt prénommée, puisque n'est utilisé aucun patronyme, seulement un prénom. C'est en quelque sorte une façon d'évacuer la marque du père, celle qui est le signe d'une filiation, et d'insister sur l'individu, le « Un », dans la lignée que constitue la famille. Ce qui renforce cette assertion, c'est le fait qu'un phénomène semblable se produit dans *Les Cathédrales sauvages*, au moment où le personnage de Lou Salomé appelle la narratrice

*Magdalena (elle m'appelle ainsi, comme l'une de son peuple et je souris)*²⁸². Cette fois cependant, le prénom a une consonance étrangère qui occulte le fait que la narratrice ne l'est pas – « elle est *entrée* sur la terre par la porte d'Amqui ». De plus, le contenu des parenthèses est important, il insiste sur l'idée que la narratrice est considérée par Lou Salomé comme faisant partie du peuple juif. Or, c'est un peuple auquel elle reconnaît un savoir très particulier :

Les poètes savent ce Je dans l'Autre. Ce mariage. Ces noces de papier. Et les enfants aussi. Et les Juifs. Et les femmes. Et les maîtres de la parole pleine en plein Vide²⁸³.

Ainsi, la « prénomination » dans la fiction peut sans conteste être considérée au regard du sujet – un sujet féminin, détenteur d'un savoir que des générations d'hommes n'ont pas toutes reconnu à la femme. L'écriture s'avère donc un acte rédempteur. C'est pourquoi la femme de Loth peut être considérée comme une figure emblématique : d'une part, elle représente la mère dont le regard est aimant, gratifiant et reconnaissant – dans tous les sens du mot ; d'autre part, elle représente les femmes qui pourraient – pourront – aussi être sauvées par *l'Écriture*, cette prise de parole qui a la particularité de redonner une partie de ce qui a été perdu. C'est un peu comme si parce qu'*elle avait adopté* la narratrice, d'autres le feraient aussi et que, de ce fait, un mandat de rédemption était donné puis approuvé dans l'écriture imaginaire, prémices de l'écriture. Voilà aussi pourquoi, il est possible d'alléguer que les narratrices – « ces égéries d'une parole pleine²⁸⁴ et ces prophètes

²⁸² *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 133. Ce passage sera repris à nouveau et davantage approfondi, plus avant.

²⁸³ *Ibid.*, p. 135.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

de l'écriture²⁸⁵ » – seront l'équivalent narratif du Messie fictif inventé par les hommes pour combler à jamais une béance, comme l'affirme en substance la narratrice de *Lueur, roman archéologique*²⁸⁶.

À ce moment de ma lecture, je crois pouvoir affirmer que c'est, entre autres phénomènes, celui que permet de métaphoriser l'écriture, mais cela n'a qu'une importance relative au regard de la problématique de cette thèse. Ce qui compte vraiment et qu'il faut retenir, c'est que l'écriture offre des possibilités de représentation infinies au sujet et qu'elle est absolument essentielle à son élaboration et à son procès structurant, lesquels sont actualisés par la lecture.

Par ailleurs, comme on l'a souligné un peu plus tôt, le second visage du père²⁸⁷, tout comme le premier, est également à aborder selon deux angles étroitement entrelacés : concret et abstrait. Ce qui est toutefois particulier à ce double visage, c'est qu'il repose sur un paradoxe : c'est connu, le père est une figure liée au symbolique, soit à la fonction du langage. Or, dans les récits, il est muet, en ce qu'il est d'abord figuré par un destinataire inconnu : l'autre de soi représenté, comme on l'a vu, par un *tu* qui n'échange jamais avec le *Je* – *Je sais que tu ne pourras jamais me répondre*²⁸⁸ –, puis un lecteur invisible, mais présumé, et partie prenante de la page sur lequel repose le texte, il y est métaphorisé par les silences et les blancs dont l'éloquence est pourtant des plus significatives, des plus parlantes et porteuses d'un savoir et d'un non-savoir – autre paradoxe ! – à découvrir.

²⁸⁵ *Ibid.*, « Le Livre rêvé », p. 121.

²⁸⁶ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 18.

²⁸⁷ Voici un rappel de la distinction établie entre les deux visages du père : « le premier est réel et ancré dans la réalité familiale des narratrices ou des personnages, alors que le second est plutôt irréel, en ce qu'il est invisible, inaccessible et n'a d'autre substance que celle que lui confèrent l'écriture et la lecture, tout comme c'est le cas pour le sujet. » [Chapitre V-2., p.149.]

²⁸⁸ *La Lettre infinie*, « Le récit envolé », p.48.

C'est à ce destinataire virtuel que revient la tâche de lire et relire, lier et relier à l'instar de l'écriture ce qui, dans les marges, entre les mots et les lignes repose sur du non-dit et peut parfois aussi se présenter comme un non-sens :

Si le texte que j'écris ne s'en va nulle part, en nulle patrie, je sais aussi qu'il s'en va partout comme celui que je reçois, qui me touche en cette partie de moi où je suis nulle, où je ne sais rien, qui peut donc m'atteindre partout, dans l'abondance et l'exubérance d'une ouverture que seul a pu permettre un non-savoir, c'est-à-dire : une absence de préjugés, de critères, de repères, de frontières délimitatives des objets connus.

La condition de l'écriture-lecture poétique est pour ce non-savoir de la solitude : non-savoir de la solitude : [*sic*] non-savoir de l'autre comme objet ; solitude qui me fait autre par rapport à tout objet. Et c'est dans l'autre de moi que je puise toute image, tout symbole qui redonnera au monde lisant une re-crétion²⁸⁹.

V-3. La fiction, voie d'intimes retrouvailles

L'acte d'écriture-lecture est sans conteste déterminant. Il se révèle l'objet d'une double métaphorisation – sur le plan factuel, celle de deux gestes – maternel et paternel –, sur le plan discursif, celle d'une union créatrice – les noces de papier. Il a de ce fait la résonance d'une logique qui anime le sujet et motive sa quête pour combler son manque à être. Cette quête dont il ne se lasse jamais porte les pétroglyphes de son désir dont l'insistance s'inscrit dans sa parole et se manifeste en demandes répétées à un objet substitut, le livre, ce tenant-lieu de l'irrécupérable objet perdu²⁹⁰ et qui est censé favoriser les retrouvailles avec cet objet. L'écriture peut être perçue comme un objet transitionnel, car elle se révèle être un objet avec lequel le sujet entretiendra une relation de grande affection, voire d'amour – comme en témoigne le titre du recueil d'essais, *Autographie 2*, *Toute écriture est amour* dont l'un des textes s'intitule « Écrire l'amour ». Cette relation

²⁸⁹ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p.113.

d'amour avec l'objet transitionnel tient entre autres du fait qu'il se crée et prend forme à même ce qui le motive et le produit. De plus, c'est grâce et à travers lui que le *Je* se reflète, se regarde et se complaît, trouvant ainsi une forme de satisfaction sans cesse renouvelée dans l'image agréable qui lui est renvoyée de lui-même, grâce au double leurre de la fiction. Le sujet reporte donc sur cet objet le poids de son manque.

N'est-ce pas ce que suggèrent les narratrices des *Cathédrales sauvages* et des *Mémoires d'enfance*, en particulier lorsque cette dernière affirme que *l'écriture* [1] *'a mise au monde*²⁹¹ ? Elle évoque ainsi le phénomène de « re-naissance » auquel donne lieu l'écriture. Le rôle de cette incomparable mère dans la destinée du sujet est sans conteste déterminant, il repose sur une relation dialectique. En effet, l'écriture lui offre un lieu de gestation où, dans l'alternance de la latence et de la manifestation, il peut soit se créer et se représenter, soit s'élaborer et se structurer. Le tout en retrouvant les merveilleuses coordonnées de la jouissance perdue, celle qui s'avère interdite ailleurs et autrement. L'écriture a donc une double fonction : elle métaphorise à la fois l'objet irréductible et l'objet transitionnel, celui permettant de créer un substitut satisfaisant du premier, comme on l'a souligné un peu plus tôt et comme l'affirme on ne peut plus explicitement d'ailleurs cette narratrice :

L'écriture serait cet objet transitionnel, transactionnel, entre la présence de l'amour et son absence. L'écriture passerait son temps et prendrait tout son espace, quelles que soient ses formes, pour dire ceci, de tout temps : entre l'origine introuvable mais toujours imaginée des pulsions vitales et l'apocalypse toujours obscure des pulsions mortelles, il y a le rêve amoureux, cela qui se trame, se trace et se figure dans l'absence de l'acte d'amour, dans le souvenir vivant de sa présence inscrite et dans l'appel, sur tous les tons, dans tous les modes et tous les genres de son retour.

L'écriture est une conjuration des sorts de l'amour perdu et la promesse répétitive de son éternel retour²⁹².

²⁹¹ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 85.

²⁹² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écrire l'amour », p. 23.

La narratrice est ici on ne peut plus précise : *L'écriture serait cet objet transitionnel*, un objet réel et d'une grande valeur : elle s'avère un substitut, une représentante, bref une sorte de métonymie de la mère dont la séparation, qui crée un manque, est pourtant la condition absolue pour accéder au langage et devenir un sujet désirant. En outre, l'écriture se situe dans l'entre-deux, *entre la présence de l'amour et son absence*. Elle permet à la fois de commémorer ce qui fut et de le recréer à l'infini dans un autre temps et un autre espace. Elle est cet objet *transactionnel* avec lequel le sujet peut composer, voire transiger de manière à éprouver une forme de satisfaction susceptible de combler, pour un temps, le vide intérieur qui témoigne de son manque à être. Par conséquent, on le verra, à cet objet substitut est et sera toujours demandé plus qu'il ne saura et ne pourra donner. L'écriture permettra ainsi au sujet de refaire à rebours le parcours qui lui a permis de devenir sujet désirant. Il le fera en élaborant, *sur tous les tons, dans tous les modes et tous les genres* des retrouvailles fictives à travers lesquelles les marques de la jouissance laissées sur le corps-monument seront actualisées. Sur la base des aléas de la mémoire et des rêves – fictifs ou non –, les récits produits seront autographiques en ce qu'ils conféreront au sujet une identité narrative²⁹³. Voilà sans doute pourquoi la narratrice considère que *[l']écriture est une conjuration des sorts de l'amour perdu et la promesse répétitive de son éternel retour*.

Ainsi, pourrait bien se révéler confirmée l'hypothèse selon laquelle les œuvres littéraires seraient le résultat de combinaisons d'affects, c'est-à-dire de manifestations

²⁹³ L'expression est empruntée à Paul Ricœur : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage [*Soi-même comme un autre*, p. 175] ».

pulsionnelles – ce qui est de l’ordre de l’abstrait, mais du perceptible – et d’actes – ce qui est plutôt de l’ordre du concret, et donc du tangible. En fait, cela n’est pas sans lien avec la métaphore qui fait écho dans l’imagination de l’écrivaine d’abord, puis dans celle d’un destinataire – le lecteur – qui doit élaborer le sens qui s’offre à construire dans le travail d’unification entre deux mondes de combinaisons : le perceptible et le tangible. Si l’on accepte cette idée, il appert bel et bien que chaque composante d’une œuvre offre de multiples possibilités de substitutions et de combinaisons, chacune pouvant donner lieu à une interprétation différente et donc à l’élaboration du même *Je* ; sans pour autant qu’il soit identique à lui-même parce que doté de propriétés nouvelles qui font de lui un autre *Je*. Bien qu’il y ait, de toute évidence, condensation et déplacement, compénétration et juxtaposition de certaines, voire plusieurs, caractéristiques, il s’avère incontestablement un *Je* insaisissable et ininterprétable dans l’absolu parce que constamment en devenir. L’interprétation ne permet pas de résoudre ce paradoxe ; elle peut, au demeurant, en rendre compte dans la description non exhaustive.

En fait, le choix de l’écriture comme *objet transitionnel* n’est pas le fruit du hasard : le désir aurait vraisemblablement déterminé, depuis l’enfance et à l’insu du sujet, sa destinée qui, sans cela, aurait pu être tout autre. La question est maintes fois abordée par les narratrices de Madeleine Gagnon. Les contextes narratifs sont différents, mais pas l’idée – parfois, elle revêt l’apparence de la fiction, parfois celle d’un souvenir reconstitué. Il en est ainsi à l’occasion d’un livre sur la venue à l’écriture²⁹⁴, au moment où la narratrice se rappelle d’une discussion des plus importantes avec son père :

²⁹⁴ Rappelons qu’intitulé *Mémoires d’enfance*, ce livre résulte d’un mandat donné par l’éditeur : « Dans la collection *Écrire*, des écrivaines et des écrivains québécois sont invités pour la première fois à révéler leurs

Une seule question m'est posée qui trouve en moi sa facile réponse : « Toi, qu'est-ce que tu comptes faire de ton avenir ? » Sans même réfléchir, je dis « écrivain » (écrivaine ne se concevait pas à l'époque). « Écrivain, c'est ce que je veux être ! »²⁹⁵.

Voilà. La réponse à la question du père concernant l'avenir de l'enfant est spontanée, comme si elle ne dépendait pas de sa volonté mais qu'elle traduisait plutôt une décision effective conforme à une intention fomentée à l'insu même de celle qui l'énonce ici avec toute la détermination et la candeur propres à l'enfance. Partant, il est permis de l'attribuer au sujet du désir. D'autant plus que, selon les dires mêmes de la narratrice, elle ne fut pas la résultante d'une longue et profonde réflexion. La reprise du vocable « écrivain » ainsi que le syntagme *je veux être* relèvent le ton solennel et soulignent le caractère définitif et irrévocable de l'affirmation qui a un effet inattendu :

Suivit à ce simple propos un silence encore plus dense et plus lent que celui dont nous venions à peine de sortir. Silence éloquent dans lequel je le vis débattre avec lui-même, se parler et se convaincre en son for intérieur du reste de la conversation, affûter les mots à venir, n'en dire pas trop mais dire les mots justes. À son air dubitatif, je sentais bien que ma réponse, pour moi d'une évidence totale, le conduisait vers des territoires qu'il n'avait jamais arpentés, je le voyais imaginer pour lui ce domaine, ce métier, cette profession dont on n'avait jamais entendu parler dans sa famille – ou dans les familles environnantes –, du moins parler pour soi, [...] – je l'entendais penser, connaissant déjà son haut respect, sa profonde estime pour la culture et les valeurs transmises par les livres –, [...] ²⁹⁶.

Le père reste un long moment sans voix. La déclaration spontanée de l'enfant est donc imprégnée de *silence* dont les propriétés sont précisées et amplifiées par les épithètes qui le qualifient. Il semble tellement important que la narratrice reformule sa brève description en usant des qualités expressives de l'anaphore. Le vocable est donc repris

secrets professionnels : pourquoi ils écrivent, comment ils sont devenus écrivains, où ils vont chercher leur inspiration, ce qu'ils aiment (ou détestent) de leur métier [Deuxième de couverture] ».

²⁹⁵ *Ibid.*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 89.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 89 et 90.

sans déterminant cette fois – ce qui n’est pas sans rappeler les vertus de l’ellipse grammaticale qui favorise la création d’effets de signification. Partant, comme le mot est placé en début de phrase, l’usage de la majuscule est grammaticalement requis, mais considéré sous l’angle discursif, ce fait lui confère en quelque sorte les caractères d’une personnification : au côté abstrait du terme *Silence* et au signifié auquel il est associé se conjugue une épithète – dont le signifié est un antonyme de surcroît ! – et qui concerne généralement une singularité de l’être humain, soit l’éloquence. Le pouvoir évocateur de cet oxymore est puissant : il met en relief le paradoxe qui détermine le rôle incomparable que joue le silence dans l’écriture et la lecture. Sans recours au langage et attribué au père et à tout ce qu’il représente et symbolise, il est des plus expressifs en soi, plus probant que n’importe quelle parole prononcée, il parle – *je l’entendais penser*. Bref, il en dit davantage que ne le ferait la parole et, fait non négligeable, il peut être lu et interprété, puisque l’enfant en déduit ce qui se passe dans l’esprit de son père : il « débat » *avec lui-même*, se parle et cherche les mots justes avant de poursuivre la conversation avec sa fille. De plus, la patience respectueuse dont témoigne cette dernière en attendant que le silence du père prenne fin indique qu’il est attendu beaucoup de lui :

[...], j’attendais que me revînt mon père sur le plancher des vaches, j’avais toujours aimé cette expression qui me fit sourire et j’entendis alors ses deux phrases ouvertes sur un dialogue que nous avons ensemble poursuivi – le temps soudain se mit à ne plus compter pour moi – : « Si tu écris des livres un jour, honore ton nom, honore ta signature ! La signature d’un livre est aussi importante que celle d’un chèque, les mots doivent dire la vérité comme les chiffres leur quittance²⁹⁷ ! »

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 89 et 91.

Le père se révèle à la hauteur des attentes de l'enfant : il parle enfin, donne son aval et rend ainsi légitime l'objet substitut sur lequel sera reporté – déporté – le désir. Cette conversation au cours de laquelle il sanctionnera le projet d'avenir de sa fille, son désir d'être, est tellement décisive que la teneur en fait constamment retour dans les différents textes du corpus. Avant d'aller plus loin, considérons la manière dont elle est traitée dans le deuxième chapitre de la première partie des *Cathédrales sauvages* :

Marie avait vu alors un long chemin se terminant où les choses ne peuvent plus s'imaginer. Elle savait qu'elle voudrait un jour donner le maximum d'elle-même, qu'elle désirerait prendre le chemin qui va jusqu'au bout des connaissances et qui fait comprendre tout, y compris les accidents. Et puis, comme ça, ne pouvant expliquer comment cette pensée soudain lui était venue, elle dit :

– Moi, je voudrais écrire des livres, un jour.

– Eh bien, répondit son père Jean, tu seras docteur en écriture.

Et il ajouta, le ton solennel :

– Si tu es écrivain, honore ton nom. Honore ta signature. La signature d'un écrivain ou d'un savant est aussi importante que celle d'un commerçant. Tu ne peux pas plus faire de faux livres que de faux chèques. Quand ton nom est public, tu es responsable de toi et de tous ceux qui portent ton nom...

Il parla encore un peu. Marie capta des phrases qu'elle emportait très loin dans ses rêveries. Elle plaçait dans sa tête et dans tout son corps, comme autant d'objets précieux, les idées dans les mots²⁹⁸.

Sur le plan de l'anecdote, l'événement narré est sensiblement le même, la principale différence réside dans le fait que dans *Les Cathédrales sauvages*, il est mis en fiction. De plus, le personnage qui l'endosse s'appelle Marie et, de toute évidence, ne peut donc être associé à l'écrivaine. Sur le plan formel cependant, il y a bel et bien des variantes : d'abord, dans le premier extrait présenté, le père ne fait pas mention des études universitaires que l'enfant conçoit ici comme le *chemin qui mène au bout des connaissances* et permet d'obtenir le titre de *docteur* ; ensuite l'autorité des propos du père

²⁹⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Histoire vraie », p. 27. Je souligne.

est soulignée par des points d'exclamation, alors que ci-haut, ils le sont par de simples points qui renforcent le caractère décisif du moment. Ces points ne mettent toutefois pas un terme aux assertions paternelles qui poursuit en précisant sa pensée – il cherche encore ou a trouvé les mots justes. Il ajoute alors quelque chose qui ne figure pas dans le passage tiré des *Mémoires d'enfance* – dans un chapitre pourtant intitulé « Le Nom-du-Père » ! – : *tu es responsable de toi et de tous ceux qui portent ton nom...* Cette affirmation qui a tout d'une sentence est suivie d'une pause relevée par des points de suspension. En fait, c'est une sorte de double silence que mettent en évidence ces points de suspension, car Marie ne répond pas et cette absence de réponse a l'effet d'une réflexion, dans tous les sens du terme. Ainsi, le diktat du père se trouve réfléchi sur les parois invisibles du silence de sa fille et le message revient sous forme inversée : « *honore **mon** nom* » ; « *tu es responsable de **moi*** »²⁹⁹. Le poids de ce message est considérable. Pas étonnant alors que l'enfant se laisse aller à la rêverie et qu'elle intériorise, pour les inscrire dans sa mémoire et celle de son corps-monument, les mots-objets qui ont ponctué le dialogue.

Les reprises thématiques ne sont donc pas à appréhender comme de banales redondances, au contraire : d'une part et à première vue, elles s'avèrent vraisemblablement une forme de répétition, une façon de réitérer, à travers l'acte commémoratif qu'est l'écriture, le plaisir éprouvé lors de cette rencontre inédite entre deux paroles fondatrices, soit celle de l'enfant et celle du père ; d'autre part et sur le plan discursif, elles sont une façon de rendre le silence du père de plus en plus parlant. En fait, pour le sujet, *les variantes* sont un moyen de se libérer d'un refoulement affectif, une façon d'extérioriser ce

²⁹⁹ Je souligne.

qui a été tenu à l'écart : le trop plein émotif qu'a engendré la responsabilité d'assumer, dans sa prise de parole, le nom du père. De l'aveu même de la narratrice, ces *variantes* font et feront toujours retour :

Ce jour-là, plusieurs fois raconté mais jamais comme ici – et demain, cela serait encore une autre histoire et jusqu'à mon lit de mort, comme on dit, où je n'ose même pas imaginer la suite, les variantes... [...] ³⁰⁰.

Les *variantes* sont motivées par une forme d'impératif qui semble bien avoir pour résultante le plaisir procuré par l'actualisation du souvenir dans des cadres narratifs variés, de sorte que la teneur référentielle demeure la même, sans qu'il ne s'agisse d'une simple répétition. Les points de suspension renforcent par ailleurs le poids de l'énoncé et renvoient en quelque sorte à ceux qui avaient suivi la remémoration des paroles du père. Il est possible d'en déduire que le sujet ne sera jamais totalement épuisé, il y aura interruption momentanée du sens ; quelque chose ne peut être dit explicitement ici et maintenant, mais il y aura une nouvelle tentative là-bas et plus tard. Cette image est doublement soulignée par les deux tirets qui encadrent cette précision en interrompant momentanément le fil du récit. Chacun des nouveaux textes où sont repris ces moments permet donc au sujet de commémorer l'affirmation de son désir de créer ses propres espaces de représentation *d'un livre à l'autre*. Chacun permet également au sujet de ne pas oublier le tribut qu'il doit payer au père.

Considérés comme constitutifs d'un pan du motif central qui relie entre elles les œuvres porteuses des récits de vie du sujet, les *variantes* accentueront le caractère d'infinitude qui singularise la résurgence du souvenir de ce moment d'extraordinaire et

³⁰⁰ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-Père », p. 86.

étonnante lucidité face à l'avenir d'écriture qui sera vraisemblablement le sien. Chacun des livres s'avérera donc le lieu d'une série de métaphores favorisant de nouvelles substitutions et combinaisons de signifiants et, par conséquent, de nouveaux sens. Les propos de la narratrice, qui réfléchit sérieusement sur le phénomène, étayent ces assertions interprétatives :

[...] il arrive souvent que le même souvenir revienne d'un livre à l'autre, soit tissé sur une autre trame, plongé dans un autre panier d'anecdotes qui dorment sans cesse jusqu'à l'écrit les rêvant encore et encore, obsédante remémoration cherchant à chaque fois son heure claire comme si la raison définitive de son insistance – son éternel retour – pouvait un bon jour se donner toute limpide, comme si, par la répétition du même, un avènement de sens pouvait fournir la clef pour l'avant et une autre, peut-être la même, pour l'après de sorte que le leitmotiv ou l'écho ou la variation éclairerait enfin les sentiers antérieurs de l'écriture en ouvrant du même coup, du même souffle, ceux-là qu'il reste à parcourir [...]³⁰¹.

Ainsi, la réitération de l'événement – *son éternel retour* – se révèle une forme de tentative d'éclairer le dessous des choses, *comme si la raison définitive de son insistance [...] pouvait un jour se donner toute limpide*, et permettre d'accéder à la connaissance et à la compréhension de l'énigme qui hante et fascine chacune des narratrices.

Par ailleurs, à l'instar de Jacques Lacan, si l'on considère le désir comme lié à l'objet perdu – avec lequel les retrouvailles sont, au demeurant, interdites par la Loi³⁰² –,

³⁰¹ *Ibid.*, p. 83-84.

³⁰² Freud a abordé très tôt ce concept avec l'Œdipe dont la Loi est indissociable. Il l'a ensuite particulièrement développé dans le mythe du Père primitif – *Totem et tabou* – qu'il a présenté et publié au cours de l'année 1912-1913. Pour lui, la Loi concerne l'interdit de l'inceste et elle concerne à la fois la mère et l'enfant. Pour sa part, Jacques Lacan a plutôt insisté sur la dimension du père symbolique, tout autre que le père imaginaire, soit celui qui représente le rival pour l'enfant. Il distingue également le père symbolique du père de la réalité. Il présente la Loi comme une logique de déplacement du phallus et du réglage de la jouissance. La figure paternelle est le mandataire de la Loi du Père. Son rôle est déterminant, car c'est elle qui doit faire comprendre à l'enfant qu'il lui est interdit de prendre sa mère comme objet de jouissance. L'enfant est ainsi confronté à la castration symbolique. Partant, il doit abandonner le désir d'être le phallus de la mère et passer du registre de la jouissance à celui du désir. Cette loi n'a d'efficacité que si la mère elle-même, par sa parole, reconnaît au père la place de celui qui fait la Loi.

on peut sans doute faire l'hypothèse que l'affirmation enthousiaste de la fillette – « *Écrivain, c'est ce que je veux être !* » – est vraiment attribuable au sujet du désir. En outre, que ce projet d'avenir soit sanctionné par la parole du père n'est pas à prendre à la légère : cela confère officiellement au livre le statut d'objet substitut, soit celui qui remplace l'objet perdu, l'objet de la castration symbolique. Par conséquent, il peut permettre de retrouver les coordonnées de la jouissance perdue – comme le disait un peu plus tôt une autre narratrice : *L'écriture est une conjuration des sorts de l'amour perdu et la promesse répétitive de son éternel retour*³⁰³.

Autrement dit, sur le plan factuel, l'échange entre l'enfant et son père est absolument déterminant pour l'avenir. Sur le plan discursif, ce moment est décisif pour le sujet, car est ainsi rétablie une sorte d'équilibre, le père étant celui qui, par la place qu'il occupe dans la vie de la mère, a obligé l'enfant à renoncer, imaginativement, à être l'objet de désir de sa mère et vice-versa. Or, en cautionnant, par sa parole et son autorité, le projet d'écrire des livres, il autorise – à son insu – l'enfant à reporter sur un objet substitut gratifiant le poids de son manque. Il lui fait simultanément une recommandation pouvant être comprise comme une condition formelle et indiscutable – le devoir de bien accomplir ce à quoi elle se destine –, tout en s'avérant une obligation de lui accorder une importante forme de tribut – *honore ton nom, honore ta signature*. Cette sommation n'est pas sans faire écho à l'un des dix commandements de la Bible qui ont tellement marqué l'enfance de la petite fille : *Père et mère tu honoreras*. Le mandat a donc une double portée : d'une part, il impose à l'enfant d'alors une énorme responsabilité, soit révéler à la fois ce qui

³⁰³ *Toute écriture est amour, Autographie 2, « Écrire l'amour », p. 23.*

représente son père – le nom – et sa mère – l’écriture ; d’autre part, le devoir de dire vrai – *Tu ne peux pas plus faire de faux livres que de faux chèques*. Partant, l’obligation et le devoir d’être à la hauteur de son nom et de ses écrits n’est probablement pas étranger au désir persistant des narratrices d’écrire le *texte parfait*, celui qui permettrait à la fois d’honorer le nom du père et de recevoir tous les honneurs pour soi. La parole du père permet également à la petite fille d’alors de passer à une autre étape de son développement. La narratrice des *Mémoires d’enfance* ne semble pas l’ignorer :

D’une certaine manière, cette conversation avec l’homme sage qu’était mon père me fit sortir du flou béat dans lequel avait baigné jusque-là ma vie, cet été de mes quatorze ans fut en quelque sorte le dernier d’une enfance que j’avais étirée à ses limites extrêmes [...] ; cet été-là fut donc le dernier de mon enfance.

Ces pensées-là se tenaient dans l’ondoiement et la mouvance que favorise la molle touffeur d’août. Une seule d’entre elles me semblait claire, je me risquais à la nommer tout bas : je pourrais un jour, demain peut-être, jouer à l’écriture et jusqu’au chant si je le désirais. Par quelques sentiers sinueux et ombragés, venant tout droit du grand chemin méconnu de la responsabilité, s’étaient déversées, prodigues mystères, la musique et la danse des mots³⁰⁴.

La narration commentée de cet épisode de vie est significative. Sur le plan factuel, l’enfance désormais derrière elle, la narratrice peut anticiper l’avenir de mots qui sera vraisemblablement le sien. Sur le plan discursif, l’écriture acquiert dès lors une importance considérable : elle devient une avenue incontournable, même quand s’offrent au sujet d’autres possibilités de créer les cadres de son procès signifiant. La narratrice de « Qui ? » en fait par ailleurs mention dans la reconstitution d’un rêve au cours duquel elle discute avec une femme de *l’outre-vie* :

« Écoute, Lou, continuai-je. Je voulus devenir psychanalyste. Souvent. Par intermittence. D’une tranche à l’autre. *Au-delà du temps des séances*. Et j’y renonçai pour écrire. Pour demeurer fidèle à toutes les écoutes, celle de la bouche

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 91-92, puis 94. Je souligne.

humaine comme celle de la bouche des pierres. À cause de la bouche des êtres et des choses au fond de mon oreille³⁰⁵.

Le choix est conforté dans le lieu même de l'écriture, dans l'univers de la fiction : une parole écrite contre une parole parlée. Il est pleinement assumé, même si son rappel dans le rêve de la narratrice lui confère un côté nostalgique qui laisse croire que les deux pratiques puissent avoir été, un certain temps, à égalité dans le désir du sujet. Cela sera toutefois atténué par le fait que l'écoute de la parole parlée est malgré tout possible – bien que simulée –, puisque la particularité de l'écriture autographique de Madeleine Gagnon permet de conjuguer les deux dans des mises en fiction d'une grande justesse, tant elles sont cohérentes et intelligibles. Il y a bel et bien une sorte d'échange verbal entre les pensées du rêve – quel qu'en soit le motif, celui du sommeil ou de la veille – que l'organisation narrative a reconstitué ou encore dans le dialogue narrativisé entre l'instance d'énonciation et une personne-personnage ; comme c'est notamment le cas dans *Les Cathédrales sauvages*. On le verra plus avant, le point commun de ces différentes formes d'échange, c'est que chacune fait ressortir une dynamique tributaire des jeux d'identification auxquels se livre le sujet de l'énonciation.

Tout bien considéré, ce qu'il faut retenir, c'est que les redoublements sont constamment à l'œuvre dans l'écriture : qu'ils soient formels, stylistiques ou encore factuels et discursifs, à chaque fois que la parole écrite les actualise, ils permettent de rendre compte d'une étape dans l'élaboration et la structuration du sujet. Les fragments qui le révèlent en représentation sur la trame de la fiction signalent le fait inédit que cette trame

³⁰⁵ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? » p. 139.

se double d'une intrigue dont les tenants et aboutissants échappent constamment à l'interprétation qui, de ce fait, ne peut être exhaustive et doit forcément se soumettre aux aléas de la méconnaissance, avec son lot d'imprévus étonnants et fascinants. Le lecteur qui « se fait sorcier » se voit donc confronté aux mêmes limites que le sujet qui moule son pas dans celui des narratrices dont l'itinéraire singulier dans le monde souterrain de la vie intérieure est soumis à la mouvance du sens qui fait effet. Tous les actants, auteure, narratrice, sujet, lecteur sont aliénés au langage et se heurtent incessamment à ses frontières. Une chose est sûre cependant, plus la connaissance des récits se fait grande, plus celle des modes de représentation du sujet devient familière, plus ces frontières sont repoussées. Reste à savoir si elles résisteront à la persévérance qui sous-tend la quête de chacun ou si elles s'effriteront pour devenir à leur tour fragments épars sur les énigmatiques voies empruntées par l'autre en soi sous le regard muet de l'Autre de soi :

Puis, j'entre dans le moment actif du tableau. Je suis perplexe : je n'ai plus de mots qui renvoient aux concepts ni d'images à quelques figures que j'aurais pour dessein de communiquer ou de représenter. Ce travail, ne le fait-on pas tout le temps ? C'est le familier, l'obsédant. Non, ici, je me promène sans trop penser, entre une matière certaine et une forme à venir, énigmatique. Qu'advient-il de l'acte amoureux ? Comment informer ce corps qui m'appelle par ce corps, méconnu de moi mais qui, par moi, surgit³⁰⁶ ?

³⁰⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2, Texte sans titre sur fond gris, encadré au centre de la page 99.*

DEUXIÈME PARTIE

SUR FOND D'ÉQUIVOQUE...

...NAISSANCE DU SUJET

Dans les jours qui suivirent, j'écrivis
« L'écriture c'est ma mère », viatique dès lors
et encore aujourd'hui.

[*Les Cathédrales sauvages*, Première partie :
Voyage au bout d'un mot, « L'écriture, c'est ma
mère », p. 95.]

Un jour, des jours, je me suis mise au monde
par l'écriture, celle-ci fut ma sage-femme et
mon enseignante, rien mieux qu'elle, avec
l'amour et l'amitié et les enfants procréés, ne
m'a appris les choses de la vie, la
connaissance du bien et du mal, du vrai et du
faux, de la mort dans la vie, rien.

[*Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le
Nom-du-père », p. 85-86.]

Écris-moi, enlace-moi de tes lignes, placenta,
je risquerais sans toi d'être si seul dans
l'espace, et le temps.

[*La Lettre infinie*, « Absolu », p. 28.]

CHAPITRE I

Les noces de papier ...

...union du dit et du non-dit

Je me tenais prise de vertige dans cet
espace blanc, les mains tremblantes sur
le garde-fou du langage.

[*Lueur, roman archéologique*, « Fiction »,
p. 36.]

Jusqu'à présent, ce qui se dégage de l'analyse et de l'interprétation des textes du corpus, c'est que la fiction se fait la judicieuse complice de ce qui se produit sur le plan discursif, soit l'élaboration et la structuration d'un sujet des plus singuliers par son caractère pluriel. Comme on l'a souligné à plusieurs reprises, celui-ci est irréductible en soi, car en devenir perpétuel. Malgré cela, il se dévoile et s'actualise subrepticement dans la conjugaison de deux actes indissociables : l'écriture et la lecture, qui ont l'avantage de permettre de suivre les étapes de ses multiples procès signifiants. Répétées et approfondies, ces actions permettent la découverte d'éléments langagiers – sons, vocables, graphies, figures de style, tropes, entre autres – qui appuient l'idée que la structuration du sujet se produit bel et bien lors des nombreux procès métaphoriques et métonymiques au cours desquels il ne peut figurer que sous forme de représentations de lui-même.

I-1. Le silence mis en abîme

Dans un premier temps, les événements narrés masquent ces représentations en les enrobant dans les lacs d'une fiction qui en recèle une autre porteuse de parcelles d'une vérité inédite et énigmatique, celle de la part intime de l'être, celle du sujet. C'est pourquoi la fiction est nécessaire et essentielle. Ce sont précisément ses composantes narratives qui permettent au sujet de s'incarner et de se révéler au regard averti : il les investit de manière très subversive, par petits fragments qui doivent être reliés pour pouvoir le représenter de façon perceptible, bien qu'éphémère puisque chaque acte de lecture a l'heur de produire un nouvel amalgame d'éléments. Autrement dit, en lui donnant l'occasion de se projeter sur l'écran de la page blanche, la parole d'écriture favorise sa représentation dans la trame de

la fiction. Sur un mode dialectique, sa voix s'unit à celles des narratrices de sorte qu'il peut s'ancrer dans les signifiants qui le représentent et le déterminent ensuite.

De plus, dans la permutation et la translation, dans le déplacement et la condensation des voix narratives, le sujet de l'énonciation évoque et convoque plusieurs sujets. Ceux-ci sont également en procès signifiants dans les cadres narratifs de la fiction et fragmentés dans la parole et les particularités psychologiques des personnes-personnages qui interagissent avec la narratrice. Ils sont unis au sujet de l'énonciation par une relation nécessaire, soit de cause à effet, en ce que les sujets de l'énoncé entrelacent leur histoire à la sienne et lui créent ainsi un lieu de représentation tributaire de la narration parce que constitué de composantes factuelles. La lecture en fait ensuite un signe dont l'analyse et l'interprétation permettent de décrypter, sur le plan discursif et en partie seulement, le signifié. Le phénomène est ici traité par cette narratrice :

Comment ?

Indique la réalité elliptique du surgissement, le travail préalable à la mise en forme. C'est le premier moment celui de l'*élaboration*. Travail de sourdine – comme taupe – pour une bonne part inconscient qui se manifeste par bribes, parcelles discursives qui jaillissent dans le prétexte des rêves ou du fantasme. Émiettement. Atomisations multiples qui structurent la future mouvance du texte. Ses conditions au paragramme. Sa capacité individuelle de performance. Elle se complaît aux paradigmes. À ce stade, elle n'est qu'associations, que suggestions, que citations éparses et titres décousus. Bouts de ficelles flottantes de l'histoire du sujet et de la collectivité. Pas encore attachées (connectées) et continues. Une contiguïté ténue et tenace les supporte : de s'y référer dispose au mouvement ultérieur. Ces moments de tension, de mijotement, pourraient *produire* autre chose qu'un texte de fiction ; par exemple, une parole libre et désirante, un amour, un geste politique³⁰⁷.

³⁰⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 127.

Sur le plan visuel, deux procédés typographiques retiennent l'attention. D'une part, l'adverbe qui chapeaute ces lignes est mis en évidence par le caractère gras qui, on le sait, signale que le vocable se distingue de ce qui le précède et le suit. Partant, doublement encré, il se démarque de l'ensemble et doit être considéré à part et justifié, voire expliqué par le contenu de la partie du texte qu'il intitule. De plus, il est suivi d'un double interligne, un blanc, un silence qui signale tacitement un redoublement : la manière – le ***comment*** – dont l'écriture utilise l'absence et le silence pour dire, puis le fait que la lecture doit tenir compte de ce qui est ainsi donné à l'esprit, soit l'image qui surgit entre les mots et entre les signes de ponctuation qui, on le sait, introduisent un silence plus ou moins long. Enfin, cet adverbe intitule un paragraphe où le travail d'écriture est judicieusement métaphorisé par la structure qui supporte la narration, comme il en sera fait état de façon détaillée plus avant.

D'autre part, outre ce qui retient l'attention dans cette façon d'encrer l'adverbe, et donc de le mettre en évidence, c'est l'emploi de l'italique pour les termes *élaboration* et *produire*. Ce choix de caractère peut être interprété comme une volonté d'insister sur les nombreuses possibilités signifiantes de ces vocables et de leur impact sémantique sur la lecture du plan discursif. Dans ce contexte syntaxique, l'accent est mis sur le fait que *le travail préalable de mise en forme* est celui sur lequel repose la complicité entre ce qui est manifeste et ce qui est latent. Ce *travail préalable* illustre la complicité entre le fond et la forme qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Madeleine Gagnon. De plus, cette complicité en supporte une autre, en l'occurrence celle qui unit les sujets de l'énonciation et de l'énoncé, les deux étant chacun le signifiant d'un autre signifiant. Ainsi, dans

l'extrait présenté, le caractère gras et l'italique ont une double portée : ils sont à la fois significatifs sur le plan de l'écriture elle-même et sur celui de la lecture.

Or, ce redoublement de connivence doit être considéré sous l'angle des combinaisons qui en découlent sur le plan de l'anecdote et favorisent, sur le plan discursif, la lecture des procès métaphoriques et métonymiques du sujet de l'écriture. Ce phénomène de redoublements multiples est à concevoir comme un indice de la manière dont se produit *le premier moment celui de l'élaboration* du contenu factuel et, simultanément, *celui de l'élaboration* du sujet. Voilà qui explique en partie pourquoi l'écriture peut être utilisée à d'autres fins que celles qui semblent *a priori* les siennes – comme produire une histoire fictive, par exemple. En effet, comme on le verra plus spécifiquement ci-dessous, elle peut *produire autre chose qu'un texte de fiction*.

Qui plus est, il importe de s'attarder sur un phénomène grammatical et stylistique prégnant dans cet extrait : l'ellipse. Cette figure de construction syntaxique témoigne notamment d'une caractéristique intrinsèque aux textes de Madeleine Gagnon, soit leurs *conditions au paragramme*. Plus précisément, leurs composantes grammaticales et stylistiques présentent les qualités indispensables à la réalisation des procès signifiants qui révèlent l'existence du sujet, sa présence à la fois immanente et émergente de la fiction. Sous l'incomplétude apparente des phrases – soit le vide suggéré par l'omission d'un ou plusieurs éléments syntaxiques –, se manifeste le plein pouvoir sémantique des sous-entendus. L'ellipse comporte un immense avantage : elle permet de créer des effets de sens.

Figure de l'omission, du silence et, par extension, de l'absence, l'ellipse employée dès le début du paragraphe métaphorise les origines du procès signifiant du sujet de l'écriture. En tout premier lieu, sur le plan factuel, la phrase semble assez hermétique : *Indique la réalité elliptique du surgissement, le travail préalable à la mise en forme.* Il est possible de croire qu'il s'agit d'une inversion. Mais, je n'opte pas pour cette éventualité, car le verbe se présente comme s'il était lui-même l'objet d'un « surgissement » d'encre sur une page blanche, métaphorisant alors ce dont il est justement question. Bien sûr, il se peut que le temps de verbe soit celui de l'impératif présent, exprimant de ce fait un commandement – une exhortation ? – empreint d'une indiscutable autorité et adressé à un vis-à-vis présumé, un *tu*. Dans ce cas, ce pourrait être un vis-à-vis présumé, un lecteur, mais comme le texte a pour objet d'expliquer *comment* écrire, c'est peu probable. Il est donc plus vraisemblable de penser qu'il s'agit de l'écriture – objet substitut de la mère, elle-même absente – et que l'ellipse en relève la subtilité et l'immense pouvoir de suggestion. En conséquence, le temps de verbe est donc celui du présent de l'indicatif et il est évident qu'il y a tout simplement omission volontaire du syntagme nominal sujet ou d'un pronom personnel – *Je, Il ou elle* – ; ce qui, compte tenu de la suite des propos de la narratrice, semble l'hypothèse la plus plausible. En revanche, sur le plan discursif, l'omission grammaticale permet de souligner, par l'absence même du sujet de l'énonciation, le fait que l'élaboration d'un sujet – quel qu'il soit – débute par une absence nécessaire parce qu'elle donne lieu à une transformation : elle favorise le passage d'un état à un autre, d'une situation initiale – originelle – à une autre, celle de l'acquisition d'une compétence, en l'occurrence, langagière.

En fait, les nombreuses ellipses que comporte ce paragraphe sont à appréhender comme une forme de paradoxe d'où peut, sur le plan factuel, naître l'équivoque. Or, sur le plan discursif, elles ont la particularité de révéler quelque chose de la manière dont la structure et le contenu latent d'un texte ont le pouvoir de témoigner de la naissance et de l'existence du sujet – *Indique la réalité elliptique du surgissement*. En d'autres mots, il jaillit de l'absence qui, tout comme les mots et la fiction, dit quelque chose du sujet.

Considéré sous un angle métaphorique, le rôle de cette [r]éa*lité elliptique* s'avère déterminant, en ce qu'elle favorise chez le lecteur l'appréhension du premier *surgissement* de l'esquisse du sujet qui, on le sait, n'est pas le moi, mais bel et bien un effet de langage qui résulte d'une perte. Autrement dit, ce que cette structure syntaxique suggère, c'est que quelque chose a été laissé derrière et ne peut être récupéré. Or, cette perte est déterminante pour le sujet : elle engendre le désir qui motivera ensuite une quête interminable pour tenter, en vain malheureusement – ou heureusement, selon le point de vue –, de combler le sentiment de manque qu'elle a engendré et qui marque indéniablement la fin d'un état de béatitude incomparable et immarcescible. Les ellipses sont donc très significatives : elles sont à lire comme des traces visibles de la manière dont l'écriture de Madeleine Gagnon rend compte du travail mystérieux et énigmatique des forces psychiques qui contribuent, dans la subversion des instances mises à contribution, à l'émergence d'un sujet inédit. Il s'agit d'un [t]ravail *de sourdine – comme taupe* – qui requiert une excellente connaissance des secrets de la poétique et de la rhétorique ; ce dont témoignent incontestablement les œuvres du corpus.

Pas étonnant alors que le lecteur soit sans cesse invité à participer à la production de sens. Dans le cas relevé ci-haut, c'est par la similitude qu'il doit concevoir la manière dont s'exerce le travail d'écriture. La comparaison étant figurative – elle met à contribution un élément étranger à l'élément comparé –, le lecteur doit avoir recours à l'imagination pour découvrir qu'il y a une forme d'analogie entre le travail d'écriture et celui d'un mammifère qui œuvre en creusant des galeries souterraines, projetant ainsi à l'extérieur de l'espace qu'il occupe et parcourt des parcelles de terre qui forment de petits monticules épars, laissant par la même occasion des traces tangibles de son itinéraire dans les labyrinthes obscurs du monde souterrain. Il y a encore une fois une forme de paradoxe, puisque cet itinéraire existe bel et bien, tout en étant invisible à l'œil du dehors. Seuls en témoignent les petits monticules de sables semés çà et là sur le sol, sans que ne soit pris en compte un quelconque souci de linéarité. De surcroît, cela crée un effet d'insistance sur l'idée que ces restes ont déjà fait partie d'un tout homogène auquel ils ne pourront jamais plus appartenir de la même façon, les éléments ne pouvant retrouver leur exacte place initiale. L'image est d'autant plus puissante qu'elle est associée à la « part inconsciente » du travail d'écriture.

Or, selon l'optique d'analyse et d'interprétation privilégiée ici, cela sous-entend l'idée que dans le travail d'écriture interviennent des éléments épars, de petits restes enfouis qui refont surface, témoignant ainsi d'un lieu invisible mais pas moins habité pour autant. Ces restes épars, alors à appréhender comme des *bribes*, des *parcelles discursives*, peuvent être associés à des représentations pulsionnelles refoulées pouvant faire retour – être projetées au dehors – en investissant des signifiants qui en deviennent les représentants

tangibles et visibles. Partant, est-ce qu'en les récupérant, puis en les reliant entre eux, le lecteur se donne la possibilité d'accéder à un surplus de sens lié à la part intime de l'être – de tout être ? Pourquoi pas. [L] *'inconscient n'est-il pas éternel ?*

Les ellipses suggèrent par ailleurs l'atmosphère et la manière particulières dont s'effectue le travail souterrain qui permet au sujet de prendre forme à même les innombrables grains de sables entassés comme de petites lueurs, voire des balises le long de son parcours dans les zones obscures peuplées d'ombres mouvantes. Est ainsi supposée l'idée qu'il s'élabore subrepticement, dissimulé par l'apparent, soit ce qu'actualise le premier niveau de lecture, c'est-à-dire ce que la fiction présente comme la seule histoire racontée. Or, comme on l'a expliqué antérieurement, ce n'est pas tout à fait le cas. Il y a effectivement une autre histoire, entrelacée dans celle qui semble la première, et c'est dans le second niveau de lecture – celui du plan discursif – qu'il est possible d'en découvrir la trame complexe et la teneur. Alors, se dévoile le mode opérationnel des signifiants, ces traces tangibles d'un sujet caractérisé par le fait qu'il est excentrique, car il « ex-iste ». Il en est ainsi parce qu'expulsé d'un territoire qu'il a déjà occupé et dont l'accès lui est désormais interdit. Ces traces tangibles sont donc repérables dans l'amortissement des sons et dans le travail qui s'effectue à l'abri des regards : dans les couloirs obscurs d'un monde souterrain animé d'une vie invisible où la mouvance et l'interaction conjuguent leurs influences créatrices – *l'implication sociale ultime y est cependant sa condition d'actualisation ultérieure*³⁰⁸.

³⁰⁸ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 129.

Par conséquent, comment ne pas comprendre cette *implication ultime* comme étant celle d'un destinataire invisible mais supposé – dans ce contexte, il s'agit du lecteur – lui-même un autre sujet qui, on le sait mieux depuis Lacan, est seul à avoir le pouvoir d'en reconnaître un autre ? Surtout si cet autre sujet se manifeste dans les multiples effets de sens produits par les nombreuses combinaisons et substitutions que permet et autorise un couple d'inséparables, écriture-lecture ?

L'écriture de Madeleine Gagnon met bel et bien à contribution ce couple inséparable qui favorise l'exploration et l'exploitation des voies souterraines permettant le *surgissement* d'images inconscientes, [p]as encore attachées (connectées), mais pas moins réelles pour autant. Une fois reliées entre elles dans les lacs de l'écriture puis actualisées par l'acte de lecture, ces images évoquent un état antérieur qui ne peut être « re-trouvé » que dans *la mouvance du texte* et, par voie de conséquence, la mouvance de la lecture. En fait, ce qui sanctionne cette interprétation analytique, c'est que cette *mouvance* peut vraisemblablement être associée à la sphère d'influence de l'indissociable couple d'amoureux que constituent l'écriture et la lecture – par extension, on le verra, la voix et le regard. Il a effectivement la possibilité de *produire autre chose qu'un texte de fiction* : il peut *produire* un nouveau sujet tributaire de la manière dont opère cette influence intrinsèque au texte qui le supporte et dont il s'avère lui-même un fragment d'un ensemble plus vaste – d'abord, l'œuvre de l'écrivaine, puis l'ensemble de l'œuvre socioculturelle de la collectivité littéraire.

Interactive, *la mouvance du texte* assujettit le lecteur à un travail complexe reposant sur une forme d'écoute réceptive qui favorise la captation, la saisie, le décryptage, puis le

métissage de *particules*. Cette écoute est essentielle, car le sujet ne se livre pas au regard comme un tout constitué, mais plutôt comme morcelé. Il se révèle objet d'un perpétuel travail de segmentation et d'élaboration, ce qui, en soi, s'avère assez paradoxal – *Objet d'écriture, si tu n'es pas dans le triomphe de la clarté, tout ce que tu touches doit donc se pulvériser ?*³⁰⁹

De ce fait, sur le plan discursif, il est à la fois sujet et objet : il est toujours en représentation, toujours en train de tenter de se poser comme sujet en manifestant *sa capacité individuelle de performance*, sans jamais y parvenir tout à fait ; il est également toujours ce vers quoi tendent le désir, l'effort et l'action de l'écriture et de la lecture dont les gestes conjugués *se compl[aisent] au paradigme* ; d'abord celui du texte produit, ensuite celui du sujet qui y est produit en y puisant sa substance et en prenant forme dans l'effet des combinaisons infinies de langage qui en résultent et diffèrent à chaque fois. Partant, ce qui est produit n'est pas du même, mais du neuf. En d'autres mots, il ne s'agit pas de simples répétitions ou de synonymies, mais plutôt de métonymies puisque de toute évidence, le contenu latent, c'est-à-dire le sens caché, ne représente qu'une infime partie indéfiniment multipliée par les possibles combinaisons qu'autorise la lecture-relecture. À ce point de l'analyse, il importe de présenter une nouvelle fois l'extrait, afin de pouvoir en faire une relecture à la lumière des assertions qui découlent de celles qui en ont été faites jusqu'ici :

³⁰⁹ *La Lettre infinie*, « L'histoire des chats », p. 39.

Comment ?

Indique la réalité elliptique du surgissement, le travail préalable à la mise en forme. C'est le premier moment celui de l'*élaboration*. Travail de sourdine – comme taupe – pour une bonne part inconscient qui se manifeste par bribes, parcelles discursives qui jaillissent dans le prétexte des rêves ou du fantasme. Émiettement. Atomisations multiples qui structurent la future mouvance du texte. Ses conditions au paragramme. Sa capacité individuelle de performance. Elle se complaît aux paradigmes. À ce stade, elle n'est qu'associations, que suggestions, que citations éparses et titres décousus. Bouts de ficelles flottantes de l'histoire du sujet et de la collectivité. Pas encore attachées (connectées) et continues. Une contiguïté ténue et tenace les supporte : de s'y référer dispose au mouvement ultérieur. Ces moments de tension, de mijotement, pourraient *produire* autre chose qu'un texte de fiction ; par exemple, une parole libre et désirante, un amour, un geste politique³¹⁰.

Ainsi, ce que suggèrent aussi les propos de la narratrice, c'est effectivement que les représentations du sujet prolifèrent dans le morcellement : elles sont *Émiettement*. Littéralement, le mot comporte l'idée de la séparation de parties initialement agrégées. Or, les contextes syntaxique et sémantique du vocable accentuent les effets du signifié qui lui est associé. Ainsi, témoignant d'une parfaite connaissance de la langue et des règles syntaxiques, la narratrice use du nom comme d'une phrase : objet d'une ellipse grammaticale, il est isolé entre deux syntagmes terminés par des points et s'offre au regard comme s'il constituait à lui seul une proposition. Cela crée un effet d'insistance assez important sur l'idée de la perte, comme si quelque chose avait disparu, avait été effacé. Cette perte, cette disparition et cet effacement sont métaphorisés par l'absence d'une partie importante des constituantes grammaticales usuelles et généralement nécessaires, dans un premier temps, à la compréhension d'un énoncé par un tiers ; alors que dans un second, cela produit plutôt l'effet contraire en étayant l'image du morcellement. De cette manière

³¹⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 127.

– *comment* –, le vocable suggère l'idée qu'à lui seul il signale toutes les particules, toutes « les miettes », aussi minimes soient-elles.

Dans cet ordre d'idées, il est pertinent d'appréhender les miettes comme autant de petits fragments ayant appartenu à un tout dont l'essentiel a été définitivement perdu – pulvérisé ? Un souvenir en subsiste cependant quelque part dans la mémoire du corps-monument. Il se manifeste dans la réitération et le renouvellement de l'acte d'écriture. Partant, l'écrit en porte et en préserve de l'oubli les traces fragmentées – l'*Émiettement*. Une fois relevées, ces traces se révèlent d'une certaine façon d'infimes réminiscences de la jouissance de la totalité de l'être d'alors. Ces réminiscences persistent et investissent inlassablement les signifiants qui parsèment les textes de l'ensemble de l'œuvre et, vraisemblablement, de toute œuvre. Or, sans l'acte de lecture, ils ne s'avèreraient que de petits signifiants voilés, enrobés dans les atours dont se pare la fiction, comme l'a affirmé une narratrice : *[e]ntre eux, se déroule la fiction*³¹¹. C'est pourquoi la fiction s'avère à la fois accessoire et essentielle – *la fiction, c'est l'invention nécessaire qui intervient dans une certaine lecture unificatrice des fragments épars*³¹². Elle institue la dimension spatiotemporelle dans laquelle pourront avoir lieu les retrouvailles fictives entre le sujet et l'objet de sa quête. Les fragments ont donc, et malgré toute vraisemblance, force de loi – *Les fragments s'imposent, sont plus forts que tout*³¹³. Ils obéissent à des règles qui leur sont propres et qui, apprises, permettent de déjouer les contre-sens auxquels l'écriture les noue avant qu'ils soient énoués puis renoués différemment lors de la lecture-relecture. Ils

³¹¹ *Les Cathédrales sauvages*, « Le manuscrit », p. 49.

³¹² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La Tentation autobiographique », p. 170-171. Je souligne.

³¹³ *Les Cathédrales sauvages*, « Le manuscrit », p. 49.

ont alors la possibilité de faire sens au regard du sujet car, une fois réunis, ils ont un merveilleux pouvoir : produire le corps « re-composé ». Cela explique vraisemblablement pourquoi les combinaisons engendrées par l'analyse et l'interprétation – ces actes prolifiques de lecture-relecture – illustrent les lois de la mouvance et de la substitution qui régissent les rapports d'équivalence et de *contiguïté ténue et tenace* entre les nombreux fragments.

Enfin, la phrase suivant l'adverbe *Émiettement* et débutant par un nom et une épithète – *Atomisations multiples* – est également elliptique, en ce qu'elle forme un groupe sujet incomplet, car sans déterminant. Elle apporte une précision et se fait insistance à la manière d'une apposition. Autrement dit, ce syntagme est placé à la suite du nom dont il précise la signification, en en désignant la réalité d'une manière différente. Cette précision lève l'équivoque éventuelle sur l'importance qui doit être accordée à l'*Émiettement* et à sa fonction essentielle – selon toutes les acceptions de l'épithète – dans le procès structurant du sujet. Ces [a]tomisations multiples n'attendent manifestement qu'une « re-constitution », même partielle, pour que soit « produit » *autre chose qu'un texte de fiction ; par exemple*, un nouveau sujet qui aurait ainsi l'heur de connaître de multiples renaissances. Par la même occasion, peut ainsi être illusoirement et provisoirement contourné l'obstacle à l'unification originelle qui a instauré un manque symbolique. Ce manque, les différentes narratrices le reconnaissent de façon très insistante en formulant de doubles demandes adressées, tantôt à l'autre d'elles-mêmes – *On dirait parfois que tu n'es plus là ; si ça se trouve, conduis-moi où je n'ai rien imaginé*³¹⁴ – ; tantôt à l'Autre, figuré à

³¹⁴ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 14.

plusieurs reprises par la parole des écrivains convoqués par la fiction ou bien par des personnes-personnages dont les écrits sont mentionnés ou encore par le livre et le lecteur. Elles sont toutefois conscientes que l'Autre ne possède malheureusement pas de garantie à laquelle se raccrocher pleinement, comme l'affirme cette narratrice en parlant du *Je* à la troisième personne : *Quand je rencontre l'Autre, c'est à un cortège de pulsions, de lambeaux d'images, de parcelles de mots qu'il fait face...*³¹⁵ Afin de contrer cet écueil, les narratrices ont recours à la fiction, cet espace de l'actuel dans lequel a lieu la conjugaison de tous les possibles avènements – *La fiction existe parce qu'aucun temps n'existe pour elle, réellement. Entre tout temps et sa lettre, un fossé : celui du corps fictif*³¹⁶ dont la découverte n'est possible que dans l'acte engendré par les noces de papier.

I-2. L'Histoire ancrée dans l'histoire du *Je*

On l'a souligné, les longues heures passées à écouter les cours de l'Histoire sainte ont été marquantes pour la narratrice qui, en observant et en écoutant l'Ursuline savante, avait pressenti que la parole écrite en convoquait manifestement une autre reposant sur la mémoire : une parole rapportée par une voix qui fait appel aux connaissances apprises – *elle connaissait par cœur cette Bible à deux volets*³¹⁷. Les séances de racontages s'avèrent donc porteuses des prémices de l'écriture :

Les contes de l'Histoire sainte furent donc les bandes dessinées de mon enfance, avec des histoires qui me firent voyager loin des dessins que je forgeais dans ma tête. Ils créèrent en moi un espace de rêve, à mille lieux de l'épreuve du réel qu'était alors l'école, espace de liberté dans lequel l'apprentissage n'était pas l'esclave de la contrainte, premières leçons d'invention de lieux et d'actions, de personnages construits en soi et augmentés si l'on voulait, héros que l'on pouvait suivre à travers les infinies péripéties et recréer autrement, y ajoutant d'autres

³¹⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

³¹⁶ *La Lettre infinie*, « L'infante immémoriale », p. 101.

³¹⁷ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 58.

destins, d'autres finalités, premières incursions dans le monde peuplé de l'écriture qui ne révélera ses intimes secrets que dans l'acceptation déroutante des mystères de son ultime fonction, goût de la création du monde avec l'architecture des mots seuls, histoires histoires [*sic*], contes pour ne pas dessécher d'ennui, rêves éveillés à poursuivre pour ne pas mourir de désespérance dans le désert de nos enfances soumises, «vallée de larmes» à traverser pour recréer la terre en la contant, pour que soit la lumière du X^e jour...³¹⁸

Le bilan de la narratrice face à cette période de sa vie est des plus explicites : les images jouent un rôle capital dans l'imaginaire du destinataire, car elles peuvent créer *un espace de rêve*. En outre, explorer cet *espace* en forgeant des histoires dans sa tête a permis à l'enfant d'acquérir les bases d'une compétence qui en ferait, là-bas et plus tard, une écrivaine hors du commun, comme en témoignent les œuvres parues à ce jour. D'abord, elle s'initia à l'écoute flottante sans savoir que c'est sensiblement ainsi que, depuis Freud, on appelait la façon dont elle tirait profit des contes de la religieuse – *et mon esprit se remettait à voguer avec la suite de cette si déconcertante histoire*³¹⁹. Ensuite, cela lui permit de recevoir les *premières leçons d'invention de lieux et d'actions, de personnages construits en soi et augmentés si l'on voulait*. Avec le recul, elle comprend également que *ces premières incursions dans le monde peuplé de l'écriture* lui ont ouvert la voie vers un univers dans lequel le mauvais sort qui s'acharne sur certains héros peut être déjoué, contré puisqu'elle pouvait alors à son gré *recréer autrement* leur parcours de vie. Une condition doit toutefois être respectée : l'écriture *ne révélera ses intimes secrets que dans l'acceptation déroutante de son ultime fonction* qui est, comme on l'a vu plus tôt, *de produire autre chose qu'un texte de fiction*³²⁰.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 66-67. Je souligne.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

³²⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 127.

L'analyse que fait de l'Histoire la narratrice de *Lueur, roman archéologique* rend compte du fait que sans le constat des injustices dont sont révélateurs les récits bibliques et historiques, les débuts de son itinéraire dans le monde de l'écriture n'auraient sans doute pas été imprégnés de ce désir de donner à la parole de la femme la place à laquelle elle pouvait prétendre :

Je suis dans l'espace lucide de l'insomnie bleue. Je viens de revoir l'histoire écrite des événements politiques et des savoirs des peuples. Je viens de revoir aussi l'histoire écrite de leurs mythes. Les deux furent rédigées par eux, sans elles. La première a nié les faits de mes aïeules. La seconde projette d'eux leurs images d'elles. Ils nous ont fantasmées à cause de notre absence de la première. De tous temps les poètes ont su le manque de nous³²¹.

Pour cette narratrice, ces textes contiennent donc les éléments factuels, les récits métaphorisés de l'origine des peuples, de la culture et de l'Homme. Le problème, c'est que *les deux furent rédig[és] sans elles*. En fait, ce qu'elle laisse ainsi entendre, c'est qu'ils insistent sur le rôle de l'homme et de la femme, l'un étant valorisé au détriment de l'autre, notamment les premiers qui ont *nié les faits de [ses] aïeules*. C'est connu, dans *l'histoire écrite des événements politiques et des savoirs des peuples*, l'homme – et par extension, le père – est présenté comme une figure dominante, autoritaire et puissante, dotée d'un grand savoir qu'il est, de surcroît, seul à posséder. La place qu'il doit occuper dans sa communauté est bien définie et, surtout, incontestée ; il reconnaît par ailleurs l'importance de respecter certaines règles de conduite pour préserver l'ordre. En contrepartie, la femme y est peu considérée :

Dès le mythe initial, ils nous ont dit d'elle, Ève, à la fois la puissance et la déchéance. Seule ayant goûté le fruit de la vie et de la connaissance et seule devant être châtiée de cette puissance. Ils nous ont raconté comment les hommes,

³²¹ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 18.

l'excluant de leurs commandements, de leur pouvoir, de leur royaume, ont dû s'inventer un messie pour combler, croyaient-ils, à jamais, cette béance. Combien ils ont voulu se racheter jusqu'à détruire chaque cycle, leurs propres terres, leur terre manuelle, leurs propres corps³²².

Ainsi donc, quand elle n'est pas tout simplement effacée, elle est figée dans les stéréotypes de la fille obéissante, de la mère soumise ou de la servante invisible ; elle est confinée dans des rôles accessoires ou encore elle est celle par qui arrive le scandale. Dans *l'histoire écrite de leurs mythes*, la femme est une pauvre ou une pécheresse, c'est selon, mais une chose est sûre, son destin est sombre ou tragique, comme en témoignent les nombreuses allusions à la femme de Loth. Celle-ci, on l'a vu, est une figure emblématique pour plusieurs narratrices, car elle est sans conteste celle qui représente, dans l'après-coup, toute une génération de femmes qui devaient se taire, ne pas regarder en arrière, ne pas se retourner sur ce qui a été fait ou dit, ne pas transgresser la Loi. C'est une femme soumise aux volontés de l'homme, une femme évincée de l'Histoire dont la parole fut, violée, voilée, tue et, de fait, tuée dans le but, affirme-t-elle de *l'éloigner, elle, l'étouffer, la bâillonner*³²³. Le sentiment d'injustice de la narratrice se traduit également par le refus de reconnaître la figure du fils comme vraie – ils *ont dû s'inventer un messie*. Cette affirmation est donc à appréhender comme une forme de reniement : ce fils, ce rédempteur – porteur de la « bonne parole » – n'existe que dans l'imagination des hommes. Elle pressentit alors qu'[e]lle *n'avait plus besoin de leurs mythes, pour survivre, et elle les entendait au loin, indifférente, balbutier encore les mêmes débris de raisonnements stériles, restes philosophiques des autres âges, bribes savantes, parcelles d'un moite écran*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, 90.

*mis en place depuis des siècles*³²⁴. Ainsi, tout n'était peut-être pas perdu, comme l'affirmait un peu plus tôt la narratrice : [d]e tout temps les poètes ont su le manque de nous.

Cette allégation est lourde de sens : le savoir insu des poètes leur permettrait donc de réécrire l'Histoire, d'en modifier la teneur. Par conséquent, ils ont virtuellement le pouvoir de faire disparaître l'iniquité, de rétablir l'équilibre entre le féminin et le masculin. La question est toutefois de savoir comment s'y prendre. L'écoute des nombreuses voix immémoriales qui pulsent dans le silence de l'intériorité peut sans doute favoriser cet équilibre, mais elle ranime inlassablement le dialogue de sourds qu'ont entretenu, pendant des siècles, les hommes et les femmes. Et, les différentes narratrices des toutes premières œuvres de Madeleine Gagnon le savent. Chacune d'elles se dote donc d'un mandat : grâce à l'écriture, elle pourra tracer une voie pour faire entendre sa voix et celles de toutes ses contemporaines. Ainsi seulement, elles pourront *n'être plus représentée[s] mais produite[s] en un discours où la référence et ses connotations ne sont plus inscrites dans un seul ordre symbolique de la Loi-du-Père*³²⁵.

Partant, chacune des narratrices s'astreindra à s'acquitter de ce mandat qui se superposera – se substituera peut-être ? – à celui donné par le père, soit de le représenter en honorant son nom. Chacune d'elles optera pour l'écriture autographique, celle même qui permet de se découvrir et de s'approprier une identité propre. L'écriture autographique a ce pouvoir parce qu'elle parle du lieu même de la parole. C'est pourquoi la narratrice a la possibilité de s'accorder *l'ultime jouissance d'entrer dans son énigme à elle, son propre*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 125.

*théâtre de spécularisation mortelle, sans étouffement et sans aveuglement, sa propre percée dans le désir, sans viol, ses propres enfantements sans meurtres*³²⁶. Il lui faudra cependant d'abord rappeler et dénoncer le musellement de la parole des femmes – la plus insidieuse et subversive des injustices –, pour rétablir l'équité dans le seul lieu où elle est vraiment possible : dans le dialogue entre *Je, tu* et *Elle* ou encore entre *Je, nous et vous*.

Une exigence que cette autre narratrice exprime en ces termes :

Dire le flou et le dense, l'émiettement et la structure, la folie et le système. Dire, dire, ce qui s'est passé là. Risquer l'erreur et l'abandon. Ne plus se réfugier silencieuses en ce lieu, comme des momies que l'on eût fixées avant l'heure.

Savoir de l'image la plus organique qu'un jour la poésie sera faite par toutes, pour tous. Ce jour où la psychanalyse sera faite et dé faite par toutes. Pouvoir emprunter ces couloirs torturés, sinués, piégés parfois, dans l'immense générosité d'un travail solitaire et retrouver ces fragments de pellicule qui commenceront à dégager ses rapports d'elle-sujet au politique³²⁷.

De toute évidence, c'est par et dans l'écriture, ce *travail solitaire*, que s'offriront au regard les multiples représentations – *ces fragments de pellicule* – d'un sujet dont les pourtours mis à jour pourraient, par analogie, permettre de comprendre et de considérer sous un angle différent et neuf l'histoire de la femme dont chacun porte sur son corps-monument la marque indélébile. En outre, une nouvelle allusion à la femme de Loth soutient la teneur de ces propos et interdit toute équivoque quant au projet d'écriture : *Dire le flou et le dense*. Pour le réaliser et restaurer l'équilibre, l'union entre les deux paroles, féminine et masculine, il faut prendre le risque de croire, ne pas s'abandonner au pouvoir fallacieux du doute. Il faut s'avérer disponible. En tout lieu et en tout temps, être à l'écoute de ce qui ne demande qu'à être entendu : *la voix souterraine qu'aucune censure*

³²⁶ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 90.

³²⁷ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « Des mots plein la bouche », p. 79.

*n'a abîmée et qui a creusé son abîme dans son retrait de tous langages codés*³²⁸. Cette voix, tatouée par l'Histoire, peut désormais offrir sa résonnance à l'oreille du dedans, la seule capable d'en entendre toutes les modulations.

I-3. L'histoire du *Je* encrée dans l'Histoire

Mais, comment parvenir à les transcrire avec justesse ? Comment donner du poids à la prise de parole qui sera désormais la sienne, la parole d'écriture, tout « en honorant sa signature et son nom » ? Faut-il *a priori* témoigner de son appartenance à un clan, la famille d'abord, l'institution culturelle ensuite ? Peut-être est-ce inévitable. Mais, comment cette appartenance peut-elle être signifiée ? Sans doute de la seule manière qui soit : en s'appropriant le nom de son père. S'approprier son nom en s'appliquant à rendre compte de la réalité d'un univers unique, sans pour autant négliger le caractère universel à la fois de cet univers, c'est témoigner de son rapport à lui tout en soulignant le fait que ce rapport est fragile et tributaire du langage – *Nomade, errante, par elle je capte ce qui me nomme, me pense et me fuit*³²⁹. Et, cette appropriation est possible dans le paradoxe et l'équivoque intrinsèques à la fiction faite d'images et de mots qui en supportent et en portent d'autres, tissus noirs de sons et de graphies, issus de temps et d'espaces immémoriaux et irréductibles :

Ces temps, ces lieux où la jouissance et la souffrance ne se mesurent plus, d'où revient pourtant le langage sans jamais pouvoir les absorber complètement, c'est son dû : c'est à la fois son origine et sa fin³³⁰.

³²⁸ *Ibid.*, « L'Écriture malgré tout : Le plaisir d'écrire », p.41.

³²⁹ *Ibid.*, « Poésie parole fibreuse », p. 175. La narratrice parle ici de la parole d'écriture.

³³⁰ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 71.

À l'instar de celle de *Lueur, roman archéologique*, les narratrices sont conscientes de la difficulté inhérente à leur prise de parole : d'une part, l'entreprise est balisée et limitée par cela même qui la rend possible, le langage ; d'autre part, elle fut longtemps l'apanage des hommes. Partant, s'approprier son nom et l'inscrire sur les parois de l'éternité comporte son lot d'incertitudes et d'alternatives. Comment faut-il procéder ? Faut-il d'abord métaphoriser un parricide en fomentant et en intériorisant un meurtre symbolique ? Cette hypothèse ne peut être écartée du revers de la main, puisque le ton révolté que privilégient par moments la narratrice de *Lueur, roman archéologique* ou celle des *Morts-vivants* la rend plausible. D'autant plus qu'en ayant lieu dans le symbolique, ce parricide pourrait, à première vue, se traduire par l'abolition de la parole masculine traditionnelle qui acculait le sujet féminin au rang de femme-objet. Mais encore. Ne serait-ce pas plutôt l'union, dans la prose poétique – par extension la fiction – que se trouve la clé qui permettrait de résoudre cette douloureuse et révoltante iniquité ?

Autrement dit, la solution se trouverait-elle dans une forme inédite de prise de parole, soit un dialogue entre différentes représentations d'un *Je* et différentes représentations de l'autre de soi ? Ce dialogue salvateur sanctionné par la voix et le regard de l'Autre reposerait-il sur l'incontestable valeur des noces de papier ? Peut-être, puisque ces noces sont possibles grâce à l'écoute flottante de toutes les voix, sans distinction pour le sexe parce que *[l]es morts et les mortes viennent à toute heure rôder parmi les décombres*³³¹.

³³¹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, «L'Écriture malgré tout : Le plaisir d'écrire », p.41.

En fait, ces deux avenues interprétatives semblent plausibles, d'autant plus qu'elles sont également suggérées par une fiction de rêve narré par la narratrice de *Lueur, roman archéologique* qui, on le sait de son propre aveu, est poète :

Puis tu avais rêvé que tu t'appelais Borisse Viane, tu écrivais les mortes-vivantes et tu avais un double nom. Il y a si longtemps parce que cette nuit tu te sens vieille. Une meute de chiens voulait te dévorer si tu continuais d'écrire et tu avais très peur d'être dévorée. Tu es devenue vide. Les chiens sont alors disparus et tu as voulu arrêter de mourir dans ce qui te tuait, ce que tu avais de plus beau petite Viane³³².

Encore une fois, les propos rapportés ici semblent hermétiques et équivoques. Partant, ils pourraient sanctionner la double interprétation. D'abord, la référence à un intertexte dont le titre est féminisé ne peut être passée sous silence. En effet, il s'agit du recueil de nouvelles, *Les Morts-vivants*, la première œuvre publiée par Madeleine Gagnon et la seule qu'elle signe d'un *double nom*, Gagnon-Mahony, le second étant celui de son mari d'alors. Le fait qu'il apparaisse sur la page de couverture peut être interprété comme une caution : le nom du mari, relié à celui du père par un trait d'union, entérine tacitement un engagement pris il y a fort longtemps : « *Si tu écris des livres un jour, honore ton nom, honore ta signature !* »³³³ Plus précisément, c'est comme si l'époux d'alors – celui dont les lois de l'Église et des hommes ont légitimé l'union avec la femme – validait l'exécution d'une obligation prescrite par un autre homme. Cela confère à la signature une forme de crédibilité tacite que vient ensuite sanctionner une troisième autorité, l'institution culturelle.

³³² *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 23.

³³³ *Mémoires d'enfance* « Honore ton nom ou Le Nom-du-père », p. 83. Je souligne.

Or, comment ne pas interpréter le rêve de la narratrice comme un irrépressible besoin de se libérer du joug de la parole masculine et de la menace qui pèse sur la sienne – *Une meute de chiens voulait te dévorer si tu continuais d'écrire ?* Comment ne pas voir en cette *meute* aux aguets une condensation des figures masculines ancestrales prêtes à sévir contre celle qui tente de s'émanciper en investissant la parole masculine de la manière la plus subversive qui soit, c'est-à-dire en travestissant le nom d'un auteur – sanctionné par l'institution littéraire –, de même que le titre d'un recueil – sanctionné par le nom marital ? Cela s'avère pour elle lourd de conséquences : à la condensation de la parole se substitue la falsification de la marque du signifiant paternel, le nom – *tu t'appelais Borisse Viane* – et se conteste l'autorité dont sont investis les noms du père et du mari. Sur le plan factuel, il s'agit de la métaphorisation d'un parricide. En effet, l'ajout du [e] – muet de surcroît ! – équivaut à une actualisation ultime par laquelle se trahit le sentiment d'une absence, d'un manque à être souverain qui introduit à l'expérience de l'indicible – *Tu es devenue vide*. Du coup, la menace de mort disparaît : *Les chiens sont alors disparus*.

Mais, considérés sur le plan discursif, les propos de la narratrice corroborent plutôt la seconde interprétation, à savoir que, pour trouver sa voie – sa voix –, elle ne doit pas en abolir une autre, mais plutôt passer par le vide, soit par l'absence de toute présence. Il ne s'agit donc pas de l'absorption de l'autre en soi ou de la subrogation de sa parole car, comme elle le pressent, cela pourrait avoir un effet mortel – *tu avais peur d'être dévorée*. En fait, pour contrer la menace, il lui faut subir une transformation, passer d'une forme d'écriture à une autre ; le corps-monument en sera en quelque sorte, bien qu'invisiblement, transfiguré. Cette transfiguration, c'est vraisemblablement le passage du plein au vide ;

dans l'extrait, le premier état est symbolisé par la réunion du masculin et du féminin, alors que le second l'est par la disparition des chiens et le fait que la narratrice se retrouve ensuite seule avec elle-même. À partir de ce moment, elle est en mesure d'investir sa propre parole, plutôt que celle d'un autre. Elle est également en mesure de s'ancrer dans ce qui lui permet d'honorer sa signature et son nom, soit son propre *Je*. Partant, cette fiction de rêve se révèle annonciatrice de la manière dont peut se réaliser l'union, soit dans le geste d'écriture qui outrepassa les frontières du connu :

Renoncer aux repères, lâcher prise : quitter ses attaches. Venir de nulle part et tomber transfiguré dans l'œuvre du détachement.

N'aimer plus que celles-là : les œuvres qui se détachent. Comme les êtres qui sont³³⁴.

Bien que ces propos soient tenus dans un contexte d'énonciation différent de celui du rêve de « Borisse Viane », ils en portent l'écho et rendent bien compte de l'abandon dont fait preuve la narratrice quand il s'agit d'écriture, car il n'y a [p]as de modèles pour qui cherche ce qui ne fut jamais trouvé, tout est possible, même moi m'appropriant ma plus lointaine étrangeté³³⁵. Cette appropriation se fera grâce à l'œuvre de détachement : de petits fragments, des miettes subsistent et l'écriture leur offre la possibilité de témoigner de ce qui fut. Ainsi, mue par les forces du dedans et sans les entraves du dehors, celles de l'idéologie dominante, la narratrice opte pour une quête qui s'effectuera dans la liberté de parole.

³³⁴ Toute écriture est amour, *Autographie 2*, « Retour d'Albinie », p. 92.

³³⁵ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 74 et « Second mouvement », p. 159.

Ce phénomène est particulièrement explicite dans la troisième nouvelle des *Morts-vivants*, où la narratrice révoltée et en colère s'adresse à une petite fille qui porte, tout comme l'un des personnages des *Cathédrales sauvages* le prénom de Marie³³⁶ :

Je ne tolère pas l'indiscipline. C'est moi l'autorité, c'est moi la vérité. [...] Au beau milieu de l'univers, il y avait la terre. Au beau milieu de la terre, une forêt. En plein centre de la forêt, un chêne et un roseau. Lequel du gros arbre solide ou du roseau léger fut le plus fort ? Lequel fut inflexible et lequel inviolable ? Ce cher petit roseau tout rose qui ne fit que plier. Et la conclusion ? Ci-gît, au beau milieu d'une forêt le gros arbre têtue, le billot mort, le tronc puni. Marie, les méchants craqueront tous sous la vengeance des vents. Tous ceux qui m'obéissent seront épargnés. Étrange petite fille aux grands yeux noirs, si belle quand docilement vous pliez mais si laide, ô horrible enfant, quand le diable s'empare de vous. Ne ressemblez donc plus au démon qui vous habite. Tiens, je vous propose un jeu glorieux : nous l'étoufferons ensemble ce malin, nous en sortirons épuisées mais vainqueurs. Je vous le promets. Nous serons les héroïnes de notre temps³³⁷.

Ce long extrait exprime clairement l'idée que dans l'espace et le temps de la narration, la narratrice n'est plus soumise à une autorité masculine et qu'elle n'endossera plus le legs de l'image négative de pécheresse que l'Histoire lui avait attribuée. Au contraire, elle se montre déterminée et vindicative, elle parodie et adopte même la structure syntaxique de l'Ursuline savante lorsqu'elle parlait de la grandeur et de la puissance du Père – [c]'est moi l'autorité, c'est moi la vérité. [...] *Tous ceux qui m'obéissent seront épargnés.* Ce n'est donc plus *Lui qui décidera* [...], *Lui qui saura, et Lui seul*³³⁸. Elle clame haut et fort son intention d'occuper enfin un rôle qui la mettrait à l'avant-plan, plutôt

³³⁶ Ce prénom est, par ailleurs, ici investi des connotations que lui attribue la narratrice des *Mémoires d'enfance* :

Les histoires de l'Ancien Testament, je les savais par cœur, de même que toutes celles du Nouveau, [...], des aveugles qui voyaient, guéris par le même divin souffle, de Marthe et « Marie-qui-avait-choisi-la-meilleure-part » parce qu'elle ne ferait jamais la vaisselle ni ne passerait le balai – et moi, je choisisais bien entendu Marie, je deviendrais une sainte pour échapper aux exécrables travaux ménagers –, [...] (p. 63 et 65).

³³⁷ *Les Morts-vivants*, « Le Feu », p. 49-50. Je souligne.

³³⁸ *Mémoires d'enfance*, « L'Éternité couchée », p. 97.

que dans l'ombre de l'homme – *Nous serons les héroïnes de notre temps*. De là à croire que la reconnaissance fictive des héros de l'Histoire sainte – notamment Job et Loth – envers l'enfant peut être interprétée comme l'inscription d'une expérience positive dans la mémoire, il n'y a qu'un pas.

Ici cependant, l'Histoire est, d'une certaine façon, fantasmée dans une métaphore – de toute évidence inspirée d'une fable de La Fontaine, un écrivain dont l'œuvre est sanctionnée par l'institution littéraire – où la femme a la possibilité de se venger de l'injustice séculaire dont elle fut l'objet – *nous l'étoufferons ensemble ce malin*. Elle est d'abord associée à un *cher petit roseau tout rose qui ne fit que plier*, tandis que l'homme, qui semblait *le plus fort, inflexible et inviolable*, est représenté par un symbole phallique contre lequel est finalement dirigée la colère de la femme et auquel est infligé le châtiment : *Ci-gît, au beau milieu d'une forêt le gros arbre têtue, le billot mort, le tronc puni*. Ainsi, l'homme n'est plus une figure d'autorité qui inhibe les efforts d'émancipation et maintient la descendance dans la dépendance. Il a été, de manière symbolique et grâce à l'écriture, *puni*. Il n'est désormais plus à appréhender comme le héros de l'Histoire ou des histoires saintes. Bien que franchie sur un ton agressif et vengeur, cette étape s'est avérée nécessaire pour la narratrice qui métaphorise ainsi une sexualisation de l'écriture qui lui a permis – de même qu'à toutes celles qui lui ont succédé –, de s'affirmer et d'assumer, pour un temps la teneur énigmatique de leur *Je*, comme l'affirme celle de *Lueur, roman archéologique* :

Non, elle ne reviendrait pas de ses présentes fouilles archéologiques pour satisfaire encore, d'eux, des besoins qu'elle soupçonnait triviaux et morbides. Elle ne reviendrait pas signer cette liasse testamentaire. Non, [...]. Elle les contemplait aujourd'hui, sidérée des proportions inversées de son récit enfoui, [...]. Comme si

d'une enluminure un simple pointillé se fut détaché, se mouvant et s'amplifiant au gré du regard, jusqu'à prendre la place et effacer le texte central que jusque là il avait humblement supporté, à chaque page, dans des marges identiques.

[...]

Que son histoire la plus intime se fut ainsi gravée à son insu, à l'encontre de toute histoire codifiée et apprise, la comblait d'aise et d'un peu d'inquiétudes mêlées³³⁹.

Outre le fait que l'écriture s'avère un haut lieu d'expression et d'affranchissement, elle permet d'inscrire dans l'histoire – majuscule et minuscule – une histoire inédite : celle d'un sujet qui émerge – se détache – à l'*insu* de la main qui entrelace dans les signifiants les fragments lui permettant de se représenter – se « graver » –, à même la trame du récit premier, celui de la fiction, *jusqu'à prendre la place et effacer le texte central*. Partant, l'écriture permet de réfléchir dans le regard du lecteur un *récit enfoui* qui, selon cette narratrice, s'avère en fait le plus important, soit celui qui supportait l'autre, attendant en quelque sorte d'être décelé et décrypté. Il est même possible d'en retirer un bénéfice inattendu, sans que cette prise de parole soit la tribune d'une lutte contre la parole de l'homme. Au contraire ! Elle se révélera une parole porteuse de [l']*histoire la plus intime* et, paradoxalement, la plus universelle qui soit : celle d'un *Je*, lequel représente un sujet, tout sujet, pour qui sait le reconnaître. Et, cette histoire, le grand *livre universel*³⁴⁰ la préservera du temps et la transmettra en héritage à la postérité qui s'y reconnaîtra à son tour. Ainsi, là-bas et plus tard – dans l'œuvre littéraire –, les narratrices s'avéreront le porte-voix de celles qui, à une époque, n'ont pu faire entendre la leur. Elles en inscriront la parole dans l'Histoire.

³³⁹ *Lueur, roman archéologique*, « Fiction », p. 88-89.

³⁴⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

Par ailleurs, à partir du constat de la narratrice quant au fait que [la femme] *n'avait plus besoin de leurs mythes, pour survivre*, et pendant les années qui suivirent la parution de *Lueur, roman archéologique*, l'écriture de Madeleine Gagnon a imperceptiblement changé : elle ne fut plus, comme certains se complurent pourtant longtemps à la classer, une prise de parole féministe pour clamer et contrer une injustice, mais plutôt une voix à l'écoute de l'autre en soi, une voix porteuse et rassembleuse. Cette assertion s'appuie entre autres sur ce que laisse également sous-entendre le passage de la page précédente, soit que la voix du sujet *supporte humblement* d'autres voix dont le son, comme des ondes de fréquences multiples d'une fréquence fondamentale, s'amalgame, se marie à la sienne, sans heurt et sans distorsion. Par extension, à travers sa propre quête, les femmes ont une parole qui s'inscrit dans l'espace sans frontière et le temps éternel du livre, sans pour autant que les hommes en soient exclus. Ils peuvent la recevoir, la lire et découvrir que peut amoureusement y être enlacées leur propre parole d'écriture, leurs propres représentations du monde, comme en témoigne ce passage des *Mémoires d'enfance* :

Chez les écrivains qui voyagent du côté de *l'autofiction*, pour parler comme l'un des plus grands en la matière, Serge Doubrovsky, il arrive souvent que le même souvenir revienne d'un livre à l'autre, [...].

[...]. J'écris là dans mes mots ce qu'un Jorge Semprun explore de livre en livre, lui qui retisse la même trame et avec les mêmes fils anecdotiques à chaque fois un ouvrage neuf – autre scénario, autre façon de voir et de penser le monde –, nouvelle manière d'appréhender l'histoire des humains de son siècle, inédite histoire donc, par-delà la redite. Tant qu'il y aura des humains pour l'écrire, l'histoire majuscule ne mourra pas, elle sera toujours singulière et plurielle et la forge subjective sur laquelle œuvreront des écrivains, par le feu de l'expérience particulière, lui redonnera à chaque fois sa dimension de vérité³⁴¹.

³⁴¹ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou le Nom-du-père », p. 83 et 85.

En son lieu et en son temps privilégiés, ici et maintenant, la parole des femmes se conjugue désormais sereinement à celle des hommes. Partant, *l'histoire majuscule ne mourra pas, elle sera toujours singulière et plurielle*, témoin d'un passé éternel, puisque l'écriture et la lecture, conjuguant harmonieusement la voix et le regard, lui permettront de s'insérer entre les plis et replis du temps ; ce faisant, la mort sera déjouée et l'histoire du sujet sera inscrite dans l'Histoire, avec tout ce que cela implique de métissages entre réalité et fiction, entre souvenirs et création ; ainsi, le mauvais sort est désormais conjuré...

CHAPITRE II

Les souvenirs...

...points d'ancrage d'une trame mouvante

Dans cet essai, cette tentative, il y a l'incertitude : une déliaison du diurne et du nocturne, mais un éclat soudain conjugué par notre liaison.

[*La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 14.]

On l'a vu, la fiction actualise les souvenirs, abordant subrepticement une part de réel sans que se produise une division du sujet. Les narratrices transforment ces souvenirs en nouvelles parcelles de présent dans des histoires neuves, inédites malgré les récurrences de certains éléments factuels. Ces histoires reposent sur une relation transférentielle de soi et de l'a/Autre en soi et chacune réfléchit une belle et satisfaisante image du sujet. Ainsi, s'offre aux regards un reflet agréable qui a le pouvoir d'occulter l'angoisse engendrée par le manque à être. Cette offrande s'adresse à deux destinataires : d'abord à celui qui s'élabore à même l'encre des signifiants qui imprègne la page, ensuite au lecteur qui participe à la production de sens en actualisant ses référents personnels et culturels. De plus, ce reflet est sanctionné par l'institution culturelle.

II-1. La répétition, un acte de conjuration

C'est, au demeurant et jusqu'à présent, ce que mettent entre autres en évidence les récits à l'étude. Comme on le verra plus avant, ils reposent notamment sur les mécanismes à l'œuvre dans le travail du rêve. En effet, sur la base de réminiscences ou de fictions de rêve, les narratrices attribuent tantôt à un seul ou à plusieurs personnages, tantôt à des pronoms-personnages des caractéristiques et des propos qui appartiennent – selon leurs dires – à des revenants, qu'elles appellent aussi les *morts-vivants*. Les différentes mises en fiction constituent une forme de figure de répétition qui permet une double actualisation de diverses bribes de souvenirs porteuses de fragments du *Je* : ici et maintenant, dans l'espace et le temps de la narration, puis là-bas et plus tard, dans le temps et l'espace de la lecture. Il lui est alors possible – à son insu ou non – de moduler le parcours de sa quête en fonction de son désir, même si une part demeurera toujours hors de sa portée :

C'est parce que l'Autre s'en va, m'abandonne, que je l'invente, l'imagine OBJET de ma jouissance. Je le place au plus secret, au plus intime de ma jouissance pour conjurer les sorts de ma souffrance : celle de son départ, de sa disparition.

Je répète sans cesse le scénario de son apparition.

Face aux débris de la séparation, impuissante, je retrouve tous mes pouvoirs d'aimer en recréant à ma guise, à mon gré, à mon rythme tous les attributs de SA présence.

Sur le terrain vague du refoulé amoureux, quel que soit cet objet amoureux refoulé, je répète indéfiniment, inlassablement, l'heureux scénario de son retour éternel.

Pour les mêmes raisons graves liées à SON absence, je peux aussi sans cesse, et toujours dans une certaine jouissance, imaginer son éternel départ : fantasmer SA mort ou encore la mienne.

Il est même possible que j'entre dans le fantasme de l'Autre me pleurant après ma propre mort : seul le fantasme possède ce don magique de me garantir l'Amour indéfectible et infini de l'Autre pour MOI³⁴².

Dans le premier paragraphe de cet extrait résonnent les réflexions sur la mort qui ponctuaient les récits de la narratrice du *Deuil du soleil*. Dans ces deux textes, comme dans tous ceux qui les ont précédés ou leur ont succédé, l'écriture est bel et bien une *conjuración des mauvais sorts de la mort*, et ce, dans toutes les acceptions de ce terme : fin de la vie humaine et fin d'une illusion signifiée par la perte d'une part intime de soi survenue au moment où le sujet réalise qu'il ne fait pas partie du corps de la mère, qu'il en est séparé. Plus tard, la souffrance psychique ainsi engendrée est « conjurée » par la mise en acte d'un processus de maîtrise, la création littéraire. Comme le mentionne explicitement la narratrice, grâce à l'écriture, le sujet n'est pas quitté par l'objet, c'est l'objet qui est quitté. En effet, en faire apparaître des métaphores dans la fiction – *je l'invente, l'imagine OBJET* – et en maîtriser la disparition – *je peux aussi sans cesse, et toujours [...] imaginer son éternel départ* –, c'est se rendre maître de l'absence à la faveur d'une identification. Et,

³⁴² *Toute écriture est amour, Autographie 2, « Fantasma », p. 75-76. Je souligne.*

cela s'avère la source d'une immense satisfaction, [d']*une certaine jouissance*. Le sujet n'a plus à faire *face aux débris de la séparation, impuissant*[t] : [il] *retrouve tous* [s]*es pouvoirs d'aimer en recréant à* [s]*a guise, à* [s]*on gré, à* [s]*on rythme tous les attributs de SA présence*.

Les capitales des déterminants et des pronoms de ces lignes donnent lieu à une brève digression : on le sait, en prose poétique ou dans un contexte religieux, lorsqu'il s'agit de faire référence au Dieu de l'Histoire sainte, il est usité de les employer sans se préoccuper de la ponctuation. Or, sur la base de cette référence implicite, elles s'avèrent ici investies de connotations sacrées et ne sont pas sans enrichir le signifiant d'une autorité suprême et infaillible, également constituée, comme on l'a vu, de trois personnes, *Je*.

Enfin, ce qu'il faut retenir de cet extrait, c'est que le refoulé fait toujours retour – avec plus ou moins d'effets, c'est selon –, et qu'il parvient à franchir la barrière invisible de la censure qui a pour fonction d'empêcher le surgissement des désirs inconscients. Mais, grâce aux procédés du travail du rêve – déplacement et condensation –, la fiction joue le rôle d'un intermédiaire permettant de déjouer l'interdit que constitue la censure. La fiction déguise les manifestations du désir. Elle les enrobe d'atours en apparence insignifiants, de manière à ce que la conscience ne puisse les reconnaître ouvertement. Ce faisant, le désir subit de nombreuses transformations au cours desquelles il lui est possible de se recharger des affects que le refoulement avait mis en attente. En fait, la magie de l'écriture, conjuguée au pouvoir illimité de la lecture, permet au *Je* d'effectuer une sorte de retour aux origines et de se réapproprier son histoire en « l'inventant », en « l'imaginant ». Il y a donc

mise en acte – *Je répète sans cesse le scénario de son apparition*. En conséquence, quelque chose est à la fois caché et montré.

Ainsi, le refoulé, au lieu d'être « re-produit » comme souvenir, est réitéré dans un geste d'écriture qui en fait une sorte d'événement commémoré – *je répète indéfiniment, inlassablement, l'heureux scénario de son retour éternel [...] son éternel départ*. Toute la force de simulation – dissimulation – de l'écriture est là : le refoulé est présenté comme une expérience présente, inscrite dans la réalité fictive. Partant, bien qu'offrant les dehors d'une répétition, cela n'en est pas vraiment une : il s'agit plutôt d'une illusion renforcée par la narration à la première personne ou, comme c'est le cas ici, par l'insistance de la narratrice – *Je répète*. Cette illusion peut aussi être créée par des indications temporelles vérifiables dans l'histoire personnelle de l'écrivaine qui se confond alors à celle de la narratrice :

La journée d'hier où je n'ai pas écrit – nous sommes le 13 juin, il est midi –, je me suis demandé pourquoi, depuis le début de ce livre des morts, j'avais tenu de façon spontanée à inscrire les deux temps, chronologique et météorologique, à donner ces repères incantatoires comme s'il me fallait calendrier et baromètre à titre de guides éclaireurs sur le chemin des phrases. Les marques du temps, celui qui passe et celui qu'il fait, seraient-elles, dans le temps fini que la mort signe, après leur incessante (et obsessionnelle) répétition, une sorte de mise en scène de la finitude même ? Ou encore, par l'absurde, la conversion du temps fini des êtres dans cette infinitude que nous rêvons quand nous nous adonnons au rêve de la pérennité des livres³⁴³?

Ces propos illustrent le phénomène en faisant bien ressortir le paradoxe sur lequel il repose : l'acte d'écriture s'ancre dans la réalité historique et voile ainsi le caractère même de la réalité fictive. Ce procédé a pour effet de donner plus de poids aux événements narrés en suggérant et en étayant à la fois l'idée qu'ils ont bel et bien eu lieu – *les deux temps* sont

³⁴³ *Le Deuil du soleil*, « La Vie est une étoile », p. 114.

là pour en témoigner – et que le récit leur est fidèle. Mais, encore une fois, il s'agit d'une illusion : le temps s'écoule et emporte subrepticement une part d'exactitude lui substituant, par la même occasion, une part d'imprécision, celle qui caractérise les souvenirs. La fiction en rend particulièrement compte puisque, dans sa trame, s'entrelacent et se nouent inévitablement le vrai et le faux. La fiction joue donc avec ces *marques du temps*. D'ailleurs, ne fait-elle pas *une sorte de mise en scène de la finitude même* ? N'est-elle pas une invention ? Et, une *invention nécessaire*³⁴⁴ ?

Qui plus est, il y a toujours une partie – aussi infime soit-elle – qui, de leur propre aveu, échappe aux différentes narratrices. Mais, cela ne s'avère pas un problème en soi, comme le mentionne celle des *Mémoires d'enfance* :

Je sus très tôt et grâce à *l'antique pratique*³⁴⁵ qui, en moi, avait gravé ses pétroglyphes, que l'exactitude des faits ne serait pas ma tâche mais celle des savants à qui je la laissais de bon gré, que seules me solliciteraient dans les aires sus-nommées [*sic*] (amour – amitié – procréation – écriture) les vérités de l'expérience fondées sur les résidus événementiels pris dans les infinis méandres de la fiction³⁴⁶.

Ainsi, bien que trouvant des points d'appui extérieurs à l'univers narratif dans lequel elle s'inscrit – allusivement ici chez un autre écrivain, Mallarmé, puis dans *les deux temps* et dans *les vérités de l'expérience fondées sur les résidus événementiels* –, l'actualisation des souvenirs n'est pas et ne peut être en tout point fidèle : quelque chose de l'histoire originale a inéluctablement disparu. En fait, c'est même nécessaire pour qu'il y

³⁴⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La Tentation autobiographique », p. 171

³⁴⁵ L'expression est en italique dans le texte original et renvoie à la première utilisation qu'en a faite la narratrice à la page 72 des *Mémoires d'enfance* :

[...], chaque fois que me revient ce premier départ du quotidien, cette phrase vient s'y coller : « Écrire est une antique et jalouse pratique dont le sens gît au mystère du cœur ». Elle fut dite par Mallarmé en ouverture à sa conférence de Bruxelles sur Villiers de l'Isle-Adam, elle est jumelle de l'évocation présente, en recouvre tout le jaloux mystère [...].

³⁴⁶ *Ibid.*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 86.

ait œuvre de création. Grâce à la voix et au regard de ce *couple indissociable d'amoureux*, le sujet ne « re-présente » donc pas le passé, ne renoue pas avec lui, il *l'invente, l' imagine*. Son histoire a alors un caractère éternel qui renforce l'image de l'*immémoriale présence*³⁴⁷ dont parlait une autre des narratrices. Cette particularité ponctue également les propos de la narratrice de *Lueur, roman archéologique*, qu'éclairent entre autres ceux des narratrices du *Deuil du soleil* et des *Mémoires d'enfance*. En outre, chacune à sa manière – par exemple, en usant d'un vocabulaire différent – affirme que *des souvenirs obscurs* émergent, [qu'i]ls *n'ont ni âge ni corps et prennent vie à mesure qu'[on] les pige*³⁴⁸.

Tant sur le plan factuel que discursif, et donc tant pour les narratrices que pour le sujet – quel qu'il soit –, ces souvenirs jouent le rôle de points d'e/ancrage. D'abord actualisés par l'écoute flottante, ils sont encrés par l'écriture dans une double réalité : celle du livre – qui les e/ancre dans l'Histoire – et celle de la lecture – qui les ancre dans une multitude de corps-monuments et donc, dans l'atemporalité. Partant, leur est conféré un caractère d'immortalité qui abolit leur nature évanescence. C'est par une métaphore d'une grande portée que le phénomène est illustré par la narratrice des *Mémoires d'enfance*, qui réfléchit sur les premiers poèmes qu'elle écrivait en compagnie d'une amie : *grâce à l'espace précis du poème sur la page, en preuve irréfutable, c'était, dans nos mots, l'éternité couchée sur le papier*³⁴⁹.

³⁴⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Tu tourneras ta langue », p. 18. Voici, à titre de rappel, le passage dans lequel elle utilise l'expression :

« Avec les mots de la patrie, ton écriture parlera de cette origine, comme d'un paradis perdu et retrouvé seulement dans le chant de ta langue quand celle-ci, à travers la mémoire perdue de sa propre chair, invente de toutes pièces, comme à partir de rien, une immémoriale présence. »

³⁴⁸ *Les Morts-vivants*, « Entre deux trains », p. 140-141.

³⁴⁹ *Mémoires d'enfance*, « L'éternité couchée », p. 105.

De cette façon, se trouvent honorés à la fois le nom du père et la signature de l'écrivaine. Les bénéfices qu'en retire le sujet confortent par ailleurs la double fonction de l'écriture : objet à la fois transitionnel et transactionnel. Elle est objet transitionnel car, à travers l'image qu'elle réfléchit du *Je*, qui est à la fois la sienne et celle d'un autre, elle permet l'expérimentation essentielle de deux univers – intérieur et extérieur ; elle est objet transactionnel car, comme on l'a vu, elle offre l'espace et le temps qui favorisent les échanges entre les différentes métonymies du sujet. Qui plus est, elle a une double valeur. D'une part, une valeur fantastique doublée d'étrangeté, en ce qu'elle se révèle une étonnante et déroutante source de ravissement : d'abord au regard de la sanction que lui accorde la parole du père³⁵⁰, puis par les réponses qu'elle a le pouvoir d'apporter en ce qui concerne l'énigme du sujet, qui est liée à la difficulté de nommer son désir. D'autre part, elle a une valeur fantasmatique, en ce que le sujet y met en fiction son désir. En effet, la manière dont il s'y représente – notamment en investissant tous les pôles de l'énonciation au cours de ses différents procès métaphoriques et métonymiques – lui permet de contourner la castration et le manque à être que celle-ci a engendré chez lui, en faisant de ce fait un sujet désirant et constamment en quête de reconnaissance – *Ainsi, aurais-je vu se dissoudre, en une seule voix fictive, ces lambeaux de chairs écrites au fil des ans, me refaire une conscience unifiée, dans un récit limpide*³⁵¹. En fait, ce qui est remarquable, c'est que le sujet peut recréer indéfiniment, dans des scénarios variés, originaux et intelligibles, l'*Objet* dont il a été séparé, puis les différentes étapes de son élaboration en exploitant les possibles et les limites du symbolique.

³⁵⁰ Ce que la narratrice des *Mémoires d'enfance* affirme par ailleurs très clairement en ces termes : « [...] je pourrais à mon tour jouer grâce aux mots. Grâce à la fidélité au nom de celui qui m'avait prise au sérieux, avec et malgré mon indélébile insouciance ». [« Honore ta signature ou le Nom-du père », p. 94].

³⁵¹ *Les Cathédrales sauvages*, « Le manuscrit », p. 62.

II-2. La réalité signifiante de l'illusoire

Par ailleurs, d'œuvre en œuvre, la posture énonciatrice se raffermirait, les souvenirs semblent plus précis, plus authentiques. Partant, ils confèrent au monde illusoire de la fiction un caractère de réalité, en ce que le lecteur en arrive à confondre les deux, à prendre ce qui relève d'un leurre pour le vrai, soit l'image réfléchie pour la réelle. Ce phénomène donne tout son sens à l'expression « mentir-vrai » qu'utilise entre autres, on le verra, la narratrice des *Cathédrales sauvages*. En d'autres mots, c'est comme si les nombreuses reformulations – *sur tous les tons, dans tous les modes et tous les genres*³⁵² – permettaient au sujet d'acquérir une connaissance de plus en plus approfondie des différentes modalités de représentation qui s'offrent à lui, de sorte que les représentations de lui-même qui parsèment les récits des nombreuses narratrices sont de plus en plus raffinées. Elles reposent sur une trame où sont étroitement tissées les trois modalités temporelles, soit le temps qualitatif – celui de la durée intérieure –, le temps existentiel – celui à tonalité affective – et enfin, le temps opératoire – celui objectif et mesurable de l'action sur les choses, en l'occurrence la reconstitution dans l'écriture – et, bien sûr, dans la lecture – d'expériences, d'images ou d'événements préservés de l'oubli par le corps-monument, puis par le monument-livre.

Par conséquent, le lecteur est confondu : il en arrive à oublier qu'il s'agit de récits de fiction et non de récits autobiographiques. Pas étonnant alors que chacune des représentations puisse être prise pour un tout – en l'occurrence, le *Je* de l'écrivaine –, plutôt que pour des fragments épars, dissimulés derrière le voile de la fiction, soit des métonymies

³⁵² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écrire l'amour », p. 23.

d'une entité insaisissable en elle-même – le sujet. Cette mystérieuse entité en devenir dont le sens véritable demeure en suspens n'a pas de forme fixe, si ce n'est celle mouvante et changeante que lui confère la chair des signifiants, la chair des lettres :

Immobile, muette, ravie par de l'informe, de l'innommable, de l'incoupable. De l'incausable. Envahie par le silence de quelques impressions piquées à même ta propre chair, des traces accrochées, laissées là, en suspens. Tu n'aurais pas dit, [*sic*] quels sont ces lambeaux de moi, éparpillés, tu n'aurais plus dit.

Tu serais devenue à ton tour un tout dans ses parties, une figure rassemblée par les fils de ce que tu imagines, les soies, les laines, l'attache. Dans la contemplation des gravures animées qui te laissent en état d'étonnement. Une latence éternelle, mon temps. Impossible de savoir son début ou sa fin. Impossible d'en dresser les règles, les finalités. Une éthique de l'ouverture³⁵³.

Tant sur le plan factuel que discursif, cet extrait tiré de *La Lettre infinie* repose sur la thématique du double : tout ce qu'affirme la narratrice peut être considéré au regard de l'objet, l'écriture, tout autant qu'à celui du sujet. *A priori*, cette éventualité est occultée par le fait que l'analyse permet de repérer une identification symbolique, car le pronom *Tu* permet à la narratrice d'occuper une double posture énonciatrice : elle est en même temps émetteur – derrière le *Tu*, un *Je* est présupposé – et récepteur – apparemment, elle s'adresse à l'autre d'elle-même. Appréhendé selon cette optique interprétative, le pronom a une double fonction : il représente le partenaire imaginaire, le semblable et, à la fois, celui qui s'en distingue, le grand Autre, là où se trouvent les signifiants qui peuvent permettre d'identifier le sujet, même s'ils ne lui assurent aucun être permanent. Le premier éprouve des sensations que la narratrice reconnaît et nomme, alors que le second sait quelque chose et se tait – *Tu n'aurais pas dit, [...], tu n'aurais plus dit*. C'est une particularité qui lui est

³⁵³ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 13. Je souligne. Cet extrait est riche en avenues interprétatives, c'est pourquoi il est à nouveau exploité ici et traité différemment.

d'ailleurs propre. Elle est relevée, de manière insistante, par les ellipses et l'énumération des trois premières phrases : les premières laissant place au flou et à l'interprétation, en laissant planer le suspense concernant la véritable signification de l'élision du sujet, alors que la seconde abroge une part de ce mystère par sa fonction descriptive qui permet de désigner l'objet et d'en déterminer, pour un temps, les traits. Cette simultanéité de procédés stylistiques est en elle-même une métaphore de l'ambivalence de fond qui singularise l'objet qu'est l'écriture : l'impuissance à dire et le pouvoir d'explicitier ce qui pourtant peut difficilement l'être. Ainsi, quelque chose du sujet est éliminé dans la tentative même de le dévoiler. Il est effectivement *[i]mpossible d'en dresser les règles, les finalités*.

Le processus d'identification à l'œuvre dans les énoncés est également double : le premier est narcissique et constitutif du moi dont les *lambeaux* sont éparpillés sur la trame narrative ; le second est signifiant et constitutif du sujet en élaboration. Dans un premier temps, l'admiration de la narratrice pour ce *Tu* est palpable et permet d'affirmer qu'il correspond à une forme d'idéal qui procure une grande satisfaction au sujet qui, de ce fait, tente incessamment de le retrouver, voire de le « re-constituer », d'en faire *une figure rassemblée par les fils de ce [qu'il] imagine*. La validation de cette avenue interprétative repose ici sur le fait que les limites du langage et de l'écriture censurent naturellement cette *figure* en même temps qu'elles en autorisent l'idéalisation. Elle évolue dans l'univers de la fiction, celui de la mouvance où l'étrange côtoie le familier : le connu y a son envers inconnu.

Par ailleurs, considéré en fonction de l'acte de lecture, ce passage relate bien la nature de l'écueil auquel est constamment confronté le lecteur – notamment, celui qui se

prête au jeu de l'interprétation et endosse le rôle de sorcier ou d'agent double, comme on le verra – dans sa tentative de lier entre elles les représentations – *ces lambeaux de moi* – pour en découvrir la signification latente et, alors seulement, tenter de faire du sens. Il est constamment dans l'ambivalence et l'alternance : il hésite entre ce qui est dit dans la mouvance – les *gravures animées* – et l'accumulation de sens produit par l'énumération et ce qui ne l'est pas, mais qui est malgré tout évoqué par les images suscitées par les combinaisons lexicales hors du commun. Ainsi, comme la destinataire de la narratrice, il est tantôt *immobile et muet*, attentif devant l'étrangeté de ce que la lecture – cette forme d'écoute flottante – actualise et lui permet de percevoir ; tantôt *rav[i]* – à la fois pris par surprise et enchanté, autrement dit, *en état d'étonnement* –, par ce qui se révèle à lui, se donne en *suspens* : *de l'informe, de l'incoupable*.

Or, au moment de la relecture – occasion privilégiée pour une nouvelle interprétation –, lorsqu'il tente de reconstituer *ces lambeaux de moi*, le lecteur doit demeurer alerte face à ce qui a apparence de non-sens, car il ne doit jamais perdre de vue que ce que recèle la fiction, c'est [d]e *l'incausable* ; ce néologisme renforce l'idée qu'il s'agit d'une réalité dont on ne peut causer explicitement et qui, par conséquent, ne s'offre à l'entendement que sous forme de représentations d'elle-même, de fragments, voire [de] *gravures animées*. Et, le décryptage de la teneur réelle de celles-ci peut être réalisé par l'analyse de ce qui tente d'en rendre compte, les tropes, ces figures de signification qui favorisent le glissement de certaines unités minimales de signification, de façon à ce que le signifié d'un signifiant soit attribué à un autre. Partant, le signifiant n'est pas doté de son sens propre, mais d'un sens figuré ; en l'actualisant, le lecteur a accès à un surplus de sens

qu'il peut, selon le contexte et l'angle interprétatif, considérer en fonction du sujet. Cette curieuse façon d'accéder au sens latent du contenu manifeste livré par la fiction est tributaire du fait que le sujet est un effet de langage, car il n'a pas d'être comme tel.

En conséquence, en s'adonnant au rituel lecture-relecture, le lecteur abandonne, généralement à son insu, une partie de ses propres repères langagiers et socioculturels pour se laisser envahir par ceux des narratrices qui exploitent les pouvoirs sans frontières de la poétique – ceux qui font en sorte que l'intime a un caractère universel. Ainsi, et seulement ainsi, il peut accéder à ce que la prose poétique a judicieusement enrobé dans les composantes significatives des vocables et les lacs de la fiction. Par exemple, il comprendra qu'il peut mettre à contribution tous les possibles étymologiques des mots.

Ainsi, dans l'énumération d'épithètes caractérisant ce dont parle la narratrice, le préfixe *-in* est porteur d'une double charge sémantique : il peut être négatif – signifier « ne pas » – ou encore jouer un rôle locatif – signifier « en, dans ». Appréhendés sous l'angle de cette double portée sémantique, les vocables auxquels est greffé le préfixe acquièrent un surplus de sens qui, au regard du processus d'élaboration du sujet, éclaire l'interprétation : son désir est en *suspens* dans la parole de fiction. Il ne se présente pas comme un tout formé : il est « dans » la forme, soit dans la tournure des phrases, puis la composition visuelle et sonore des mots, d'une part et dans la représentation, soit ce qui le représente, d'autre part ; les deux sont intimement conjuguées et tributaires l'une de l'autre. Il n'est pas « nommable » et, de ce fait, pas dit, pas désigné par un vocable qui lui est particulier ; il est alors latent. Paradoxalement, il est aussi « dans » le « nommable », dans ce qui est dit,

soit ce qui est désigné pour le représenter ; il est alors manifeste. En fait, il relève des rapports verbaux profonds et significatifs entre les plans factuel et discursif.

Il y aurait donc bel et bien dans l'écrit des restes épars, à première vue « invisibles » parce que situés dans l'entre-deux qui parle au regard. Plus précisément, des éléments en apparences anodins, comme la disposition typographique, les alinéas, le choix de caractère et les préfixes usuels, pour ne nommer que ces exemples, constituent une forme d'« inter-dit », c'est-à-dire d'espacements et de signifiants qui signalent une relation réciproque entre le silence et la parole, le non-dit et le dire. Ces allégations sont appuyées par la structure des paragraphes et des phrases, ainsi que par la teneur de l'extrait.

En effet, précédé par un blanc, un silence – soit des représentants visuels du contenu sémantique des syntagmes qui terminent la première partie de l'extrait, soit *Tu n'aurais pas dit* et *tu n'aurais plus dit* –, le second paragraphe favorise l'annonce d'une transformation, le passage d'un état à un autre : *Tu serais devenue à ton tour un tout dans ses parties*. À la lumière des éléments analytiques présentés jusqu'à maintenant, il appert que ce qu'affirme la narratrice en utilisant le conditionnel présent et en s'adressant, encore une fois, à un – une – destinataire sans voix propre – *Tu* –, peut être interprété comme une forme de demande. Elle a la particularité d'être adressée à un vis-à-vis invisible – muet, de surcroît – et, de ce fait, ne peut être comblée.

Sur le plan de l'énonciation, ce vis-à-vis peut être perçu de deux manières. D'abord, dû à l'accord féminin du participe passé, il pourrait vraisemblablement correspondre, comme on l'a souligné antérieurement, à la part intime d'elle-même – le partenaire imaginaire, l'autre en soi, celui où une certaine altérité s'efface ; puis, considéré

sur le plan sonore où l'accord féminin n'est pas audible, le vis-à-vis pourrait bien être le lecteur – une figure du grand Autre, celui qui se distingue du partenaire imaginaire et correspond à l'altérité qui ne se résorbe pas. Ainsi, comme le *Je* constitué de plusieurs fragments – *Je, Tu* et *Elle* ou *Je, Elle* et *l'Autre* –, le *Tu* serait le représentant de plus d'un fragment dont le *Je* serait également partie prenante, puisqu'un *tu* comporte toujours un envers, *je*.

D'ailleurs, aux dires de la narratrice, la transformation de ce *Tu* est des plus singulières : il aurait changé de forme, serait plus dense et donc, perceptible. Il serait un ensemble d'éléments – de fragments –, *un tout dans ses parties*. Autrement dit, il serait à envisager dans ses rapports avec les *parties* qui le représentent minimalement. Cette transformation est métaphorisée sur le plan formel par la structure même de la phrase : elle est complexe, comporte une incise et une énumération qui renforcent d'abord l'image des *parties*, puis celle de la manière dont elles peuvent être rassemblées – combinées dans un nouveau syntagme – pour constituer un tout. L'incise est une unité syntaxique insérée dans le corps d'une phrase pour ajouter une précision. Or ici, sa teneur explicative indique la nature du *tout*, c'est *une figure rassemblée*, une représentation constituée de *lambeaux de moi, éparpillés*. Une fois trouvés et reliés entre eux, ces *lambeaux*, peuvent être *rassemblé[s]* pour former un nouvel ensemble, une nouvelle métonymie, soit *une figure* ; celle-ci différente de la première dont il a été fait état plus tôt, soit celle correspondant au moi idéal. Est ainsi, pour un temps, « re-constitué » *dans ses parties* un tout qui, par nature, est définitivement divisé et irréductible ; une réalité indéfectible que l'écriture permet de conjurer grâce au pouvoir illimité de l'illusoire.

Cette interprétation se soutient des propos mêmes de la narratrice à sa/son vis-à-vis : *envahie par le silence de quelques impressions piquées à même ta propre chair, des traces accrochées, laissées là, en suspens*. Quelque chose persiste. Le souvenir d'un tout qui fut, n'est plus et ne peut plus être, si ce n'est grâce au leurre de la fiction où le poétique se fait la voix du silence. Celle-ci permet à la narratrice – et au lecteur – d'éprouver une forme de ravissement, en ce qu'en sa trame se dissimule *une figure rassemblée par les fils de ce que [chacun] imagine*. Ce sentiment de ravissement – dans toutes les acceptions du terme – n'est pas sans faire écho à un autre dont le corps-monument a conservé la trace : le sentiment irréductible de former un tout indistinct avec un autre ; en d'autres mots, la jouissance de la perfection de la totalité de l'être. Ce que la mise en fiction permet, c'est de créer l'illusion qu'il est possible de retrouver cet état initial, de le réinventer, d'en faire une réalité. Ce n'est pourtant pas le cas puisque, intriquée au langage, cette jouissance ne peut définitivement plus être totale, soit en être une causée par la plénitude de l'être car, à partir du moment où l'enfant réalise que la mère est une personne distincte, la jouissance qu'il éprouvera par la suite sera caractérisée – marquée – par le manque et cela, même s'il parvient, grâce à l'objet substitut, à recréer un lieu dans lequel il pourra en retrouver les coordonnées. C'est ce qui est affirmé ici, de façon très explicite cette fois :

Ainsi je lis le poétique comme ce qui invente sur de l'absence, conjurant en vain les forces du refoulé, mettant en scène une re-présence figurée sur écran voilé d'absence d'une étrange et inquiétante féminité sans origine et sans fin³⁵⁴.

³⁵⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 150.

Or, c'est justement ce que l'étude des différents textes du corpus a fait ressortir jusqu'à présent. [L]es forces du refoulé – les pulsions mises à l'écart – ne peuvent être complètement conjurées et, par conséquent, elles font constamment retour. Elles peuvent effectivement être repérées dans les différentes mises en fiction qui, par leur pouvoir de signifiante, en autorisent – voire en favorisent – la « re-présentation » dans des contenus présentant le motif du double, lequel est générateur du sentiment d'inquiétante étrangeté auquel fait ici allusion la narratrice.

II-3. L'étrange, un univers familier

Aussi, nombreux sont les récits où la scène de la naissance est reconstituée par les narratrices. Le caractère invraisemblable de la reconstitution est toutefois occulté par la convention tacite sur laquelle repose la parole d'écriture, à savoir qu'elle a le pouvoir de « mentir-vrai ». Ainsi, la naissance est présentée comme si elle était réellement un souvenir qui refait surface, alors que cela s'avère concrètement impossible. C'est notamment le cas dans les premières lignes du récit qui introduit les *Cathédrales sauvages* dont le titre, *Genèse*, annonce l'idée que sera présenté un récit des origines, des commencements:

J'ai besoin d'espace et de temps pour moi. Ils me les laissent. Dans ce lieu besogneux, étrange et familier, un premier poème sans mots s'écrit tout seul. Comme tous les nouveau-nés, ça me prend au moins une minute pour réaliser que je suis là. Ce monde, je le trouve ouvert et vaste, et je ne panique pas. Je découvre même en moi une force incroyable et je lance une suite de cris.

Ceux-ci sont accueillis par des bravos, c'est bon signe. Je pourrai donc me servir librement de ce mystérieux instrument qui commence par un rond dans le visage, qui se termine dedans dieu sait où et qui fait des sons.

Après un constat de victoire, le médecin quitte la pièce à son tour en s'épongeant le front.

La sage-femme et les autres qui virevoltent célèbrent avec moi ma naissance³⁵⁵.

³⁵⁵ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Genèse », p. 11.

Le vocabulaire et la teneur de l'extrait témoignent du fait que cette description de la naissance a une double portée sémantique : elle présente le commencement de la vie extra-utérine d'une part, et celui de l'écriture, d'autre part. Mais, comme on l'a souligné, ce qui retient d'abord l'attention, c'est que les éléments narratifs masquent le fait qu'il s'agit d'une reconstitution dont le caractère de vraisemblance relève d'un leurre. C'est un fait avéré, la naissance est de l'ordre du réprimé, du refoulé, car elle comporte une part de souffrance et de déplaisir qui se voient refuser l'accès à la conscience. Elle ne peut, par conséquent, constituer un souvenir pouvant être actualisé. Mais, la parole d'écriture transforme cette réalité et en transgresse le côté incontournable en présentant l'expérience désagréable en son contraire. Partant, il n'est plus nécessaire de la marquer d'un interdit. Elle peut refaire surface dans la mémoire comme un souvenir agréable, puisque c'est désormais pour la narratrice un *événement merveilleux* – littéralement, qui étonne au plus haut point. Qui plus est, il s'avère propice à un fait étrange, également merveilleux par son côté extraordinaire et inusité : la production d'un *poème sans mots qui s'écrit tout seul*. Ce poème des plus singuliers se grave vraisemblablement sur la mémoire du corps-monument, lequel correspond sans doute à cet *écran voilé d'absence d'une étrange et inquiétante féminité sans origine et sans fin*. Cette allégation repose sur le fait que l'ambiance est propice à l'exercice harmonieux des fonctions vitales, tant pour l'individu que pour le sujet dont l'existence est tributaire de l'écriture.

D'une part, cette écriture invisible, mais non moins réelle, échappe au contrôle de la volonté et permet la constitution des premières images qui initieront plus tard tous les gestes d'écriture au cours desquels sera commémorée la véritable expérience positive de la

naissance – *l'écriture m'a mise au monde* – et, d'autre part, elle souligne le fait que le sujet n'a pas encore accès au symbolique. En effet, il est *sans mots* et donc dans l'imaginaire, soit le registre du moi, celui du leurre car il comporte une grande part de méconnaissance. Mais, l'écriture a le pouvoir d'y remédier. N'est-elle pas, comme le mentionnera plus tard la narratrice des *Mémoires d'enfance*, une *sage-femme* et [une] *enseignante*³⁵⁶ ? Relue sous cet angle, la référence à la sage-femme de l'extrait présenté à la page précédente se voit enrichie d'un signifié à considérer en fonction du sujet dont la naissance est et sera célébrée par l'écriture.

Par ailleurs, l'espace et le temps sont intimement liés à la satisfaction d'un besoin qui est comblé par les personnages convoqués – *Ils me les laissent*. Satisfaite, la narratrice est sensible à son environnement, elle est en quelque sorte à l'écoute : elle perçoit déjà l'espace qui l'entoure, comme elle percevra plus tard celui de l'écriture, soit comme *un lieu besogneux, étrange et familier*, en ce qu'il permet la répétition du même qui se révèle à la fois toujours un autre, comme c'est le cas avec le *Je*. De plus, les sens de l'ouïe et de la vue sont exacerbés et mis à contribution dans la découverte de ce lieu qui apparaît comme un *monde ouvert et vaste* ; lequel peut aussi bien être celui de l'individu que celui de l'écriture. Quant à la mention du temps, elle donne lieu à une comparaison qui tire son point d'ancrage dans les lieux communs et renforce ainsi l'idée de vraisemblance du souvenir. Le temps est associé à un fait connu et donc familier : après l'expulsion du corps maternel, les nouveau-nés sont temporairement dans une sorte d'entre-deux – entre vie et mort –, car ils ne réagissent pas immédiatement au monde dans lequel ils émergent. Sur le

³⁵⁶ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 85.

plan discursif, le lecteur est invité à faire le rapprochement entre la naissance de l'individu et, plus tard, celle du sujet lorsque le jeune enfant réalise qu'il ne fait pas partie du corps de la mère. Le processus est équivalent, en ce qu'il se produit d'abord en nécessitant la contribution du temps : *ça me prend au moins une minute* –, qui favorise un constat déterminant – *pour réaliser que je suis là*, dans un autre lieu, soit un *monde ouvert et vaste*. Et, celui-ci n'est en rien inquiétant ou effrayant – *je ne panique pas*.

Les gestes d'écriture sont métaphorisés par le syntagme *Je découvre même en moi une force incroyable et je lance une suite de cris*. Cette force relève manifestement de la pulsion de vie et sa manifestation physique est à la fois un appel et la source d'une découverte essentielle : la voix est un *mystérieux instrument, qui fait des sons* et dont l'usage est associé à la liberté – *Je pourrai donc m[']en servir librement*. D'autant plus que, ce faisant, la narratrice a obtenu une forme de réponse, un signe de reconnaissance important : une acclamation d'autres voix. N'est-ce pas également ce genre de signe que recherchent, dans un autre lieu et un autre temps – là-bas et plus tard, dans l'espace éternel du livre – toutes celles qui prennent la parole ? Ne démontrent-elles pas qu'elles l'utilisent en toute liberté, *dans tous les modes et tous les genres*³⁵⁷ pour créer des espaces de fiction, des métaphores du monde où s'est produit le tout premier appel, *une suite de cris* ?

Ces espaces de fiction constituent aujourd'hui une suite d'écrits dans lesquels il est possible de repérer comment, grâce à la répétition dans des scénarios différents, peut être présentifié ce qui par sa nature même devrait rester caché, enrobé du voile protecteur de l'oubli. La narratrice de *Lueur, roman archéologique* exprime le phénomène en ces mots

³⁵⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écrire l'amour », p. 23.

adressés à un intangible vis-à-vis : *Jamais je ne t'écris si fort*³⁵⁸. Or, sur le plan sonore, difficile de ne pas entendre ainsi cette adresse à l'a/Autre : *Jamais je ne* « te crie » *si fort*. L'analogie entre le cri et l'écrit permet d'étayer l'idée que la reconstitution fictive de la naissance peut objectivement être considérée en fonction de l'écriture. D'autant plus que le désir d'« écrire plus tard »³⁵⁹ était prégnant chez le sujet en devenir et s'est rapidement transformé en désir de perfection qui aurait l'heur de combler un profond besoin de reconnaissance à nouveau sanctionné par une manifestation d'enthousiasme.

Partant, il ne faut pas s'étonner du fait que le sujet se consacre sans relâche à la production d'un texte parfait – essai, roman ou poème – qui à la fois lui permettrait de se poser comme tel et d'obtenir la reconnaissance absolue. Dans ce faire, il se présente sous forme de métonymies, les narratrices et les personnages ; ainsi, adroitement paré du leurre de l'illusion, il peut *invente[r] sur de l'absence, conjurant en vain les forces du refoulé*³⁶⁰. L'entreprise de conjuration est vaine, puisque le refoulé fait toujours retour sous différentes formes. Il est tantôt paré des attributs du plaisir lié à une expérience qui le ramène à son point de départ, tantôt se mouvant dans les images produites par les métaphores qui lui permettent d'accéder fugacement à la conscience, donnant ainsi l'impression que la vérité sur l'énigme concernant le désir du sujet a failli émerger des profondeurs et se donner à lire dans un écrit d'une grande perfection. Cet autre passage des *Cathédrales sauvages* aborde ainsi l'un de ces projets créatifs, avorté avant même sa réalisation :

³⁵⁸ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 19.

³⁵⁹ Comme on l'a vu, de façon on ne peut plus claire dans *Les Cathédrales sauvages*, « Histoire vraie », p.27 : « – Moi, je voudrais écrire des livres, un jour. », puis dans *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 89 : « Écrivain, c'est ce que je veux être ! ».

³⁶⁰ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 150.

En ce plan, j'avais cru inventer une forme neuve de l'autobiographie. Une forme qui eût déjoué toutes les stratégies inventives de ce Je prétendant écrire sa vie. J'avais, dans les nuits lisses inhabitées et les jours ronds sans histoires, imaginé outrepasser ce genre et m'en glorifiais même avant l'œuvre. J'avais pensé, mais ça ne pense pas quand ça n'est pas écrit, trouver l'outre-genre où mentir n'a plus lieu. Comme « mentir-vrai », peut-on songer mieux ?

J'avais. Je n'ai plus.

Le livre rêvé s'est dissous [*sic*] avant terme. Et je fus expulsée vive de ma propre histoire inventée³⁶¹.

Cet extrait, qui présente encore une fois la thématique du double, exploite le déplacement et la condensation. Le *Je* a deux référents : d'abord, il représente la narratrice – le sujet de l'énonciation – et ensuite, un personnage vague auquel sont prêtées des intentions d'écriture autobiographique – le sujet de l'énoncé. Ainsi, la *forme* narrative adoptée pour traiter du projet complexe d'atteindre la perfection *déjou[e] toutes les stratégies inventives* usuelles. Le sujet de l'énonciation donne l'impression de décrire – d'écrire – un moment important de sa vie d'écrivain, laissant même entendre qu'il a failli réaliser son désir à l'insu du sujet de l'énoncé, puisqu'il croyait en avoir *déjoué toutes les stratégies inventives*. Ce dernier est ainsi présenté comme un opposant en lutte avec le premier, puisqu'il revendiquerait pour lui-même le privilège d'écrire – de décrire – *sa vie*. C'est en cela qu'il présente les caractéristiques d'un opposant, car n'est-ce pas un but identique qui motive le projet d'écriture de la narratrice, qui avoue d'ailleurs s'être « glorifiée » de son impact avant même qu'il ne soit concrétisé par le symbolique, *même avant l'œuvre* – le travail de la mise en œuvre, au sens propre comme au figuré ?

Le ton mélancolique de la narratrice souligne les rapports étroits entre son moi narcissique et l'objet substitut – l'écriture. La *forme neuve de l'autobiographie* qu'elle avait imaginée lui aurait permis de réaliser son désir de perfection en offrant au monde

³⁶¹ *Les Cathédrales sauvages*, « Le livre rêvé », p. 121-122.

l'inédit. Or, les bénéfices auraient été considérables : elle aurait reçu la reconnaissance suprême de son talent d'écrivain, la gloire. Mais, force lui est de constater qu'elle œuvre dans l'impossible contre un « impossessible » qui, de surcroît et paradoxalement, s'élabore et se structure sur et à travers la trame même de la fiction dont elle assume la création et la narration. Son projet avorte donc : *je fus expulsée vive de ma propre histoire inventée*. Si, à première vue, cette affirmation dont le vocabulaire est fortement connoté peut être interprétée au regard de la naissance, elle peut aussi l'être en fonction du fait que le *Je*, peu importe ce qu'il a pour objet de représenter – le sujet de l'énonciation ou de l'énoncé – ne semble devoir connaître qu'une seule fin, c'est-à-dire une forme de mort, en ce que cela signifie pour lui la privation définitive d'une chose ou d'un être d'élection. Le sens est ici produit par l'image de l'expulsion, qui est en soi une séparation brutale – *vive* – du lieu investi, en l'occurrence ici *l'histoire inventée*, celle qui aurait donné la possibilité au *Je* de figurer comme *un tout dans ses parties*³⁶². Autrement dit, c'est comme s'il était, d'une façon ou d'une autre, éternellement condamné à la loi du paradoxe : avoir et ne pas avoir à la fois.

Au demeurant, à cause de la répétition signifiante, chaque geste d'écriture donnera encore et toujours au sujet l'illusion réconfortante et satisfaisante du familier : celle d'être le même, alors que c'est impossible du fait qu'il occupe un espace créatif différent qui le fait autre – *étranger*. Toutefois, qui sait si l'achoppement même de ses nouvelles *stratégies inventives* pour actualiser sa parole et tenter de résoudre son énigme n'est pas en soi une manière inédite d'écrire sa vie. Ses vies.

³⁶² *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 13.

CHAPITRE III

Le motif du leurre...

...un mode de représentation

Avortement de sens avant son avènement. Impasse. Route sans issue. En reste des égratignures, tatouages sur les parois des corps opaques, indélébiles soulignages.

[*Le Deuil du soleil*, « Désœuvrement », p.171.]

Ce qui se dégage des extraits présentés jusqu'ici, c'est que le sujet ne renonce pas à son désir. Il persévère et œuvre à de nouvelles stratégies qui témoignent du fait qu'il a une connaissance de plus en plus grande des modes de représentation. Cette connaissance se traduit, entre autres, par le fait que les procédés narratifs auxquels il a recours lui permettent d'enrober l'acte de création dans une apparence de réalité qui crée l'illusion que sont actualisés d'authentiques souvenirs d'un événement ou d'un rêve. Le pouvoir du leurre est puissant : il dissimule le vrai récit autobiographique, le seul qui importe réellement, celui du sujet. Ainsi, sous les apparences trompeuses et séduisantes d'une réalité toute fictive et réflexive, se raconte une histoire véridique, celle d'un sujet qui tente de percer une énigme dont la solution lui échappe constamment : *Qui sommes-nous ? Qui es-tu*³⁶³ ? Ce passage de la première partie des *Cathédrales sauvages*, où la narratrice parle d'un manuscrit qu'elle aurait trouvé par hasard, illustre bien le phénomène :

Ne sachant pas trop ce qui m'arrive à moi, je m'accroche aux fragments récitatifs de cette scriptrice, faisant comme si je ne connaissais pas l'issue de son voyage, ni qui elle est, ni comment elle est partie, où et pourquoi. Il n'y a rien de plus faux. Alors, pourquoi l'énigme ? Pourquoi ne pas avoir dit, dit tout de suite que je l'ai retrouvée, je sais ce qui s'est passé pendant son voyage et même après, au retour. Ça n'est pas que je veuille mentir, fabriquer pour rien des mystères, mais une forme m'attire et me retient, depuis le début de ce roman – et même longtemps avant³⁶⁴.

Voilà des propos très éclairants, s'ils sont corrélés à d'autres présentés plus tôt³⁶⁵ et considérés en fonction du sujet lui-même, plutôt qu'en celle de celui de l'énoncé. Ainsi,

³⁶³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 143.

³⁶⁴ *Ibid.*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le manuscrit », p. 52.

³⁶⁵ Particulièrement avec ceux-ci : « Ainsi je lis le poétique comme ce qui invente sur de l'absence, conjurant en vain les forces du refoulé, mettant en scène une re-présence figurée sur écran voilé d'absence d'une étrange et inquiétante féminité sans origine et sans fin [*Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 150] ».

voilé par la réalité fictive décrite par la narratrice qui avoue être dans l'incertitude, le *Je* révèle comment il parvient à investir la parole d'un autre sujet – celui de l'énonciation – pour faire feu des signifiants : il [s]'*accroche aux fragments récitatifs de cette scriptrice*. De cette façon, il peut mettre *en scène une re-présence figurée sur un écran d'absence*. Autrement dit, il met une nouvelle fois en représentation, c'est-à-dire qu'il « re-présente » son propre personnage – caractérisé par *une étrange et inquiétante féminité* – sur un écran de papier qui simule habilement son absence. Grâce à ce mode de représentance, les formes que peuvent prendre « sa suite d'écrits » et celles qu'il peut lui-même adopter sont variées, *mais une seule [l]'attire et [le] retient* depuis longtemps, *longtemps avant* cet autre geste d'écriture : l'autographie. Celle-ci a un avantage énorme sur les autres formes : elle lui permet à la fois de parler de lui-même sans en avoir l'air et *d'échapper à la fusion narcissique*³⁶⁶ ; ce qui signifierait la mort du moi et anéantirait la pulsion de vie qui motive sa prise de parole. En fait, en reportant sur un objet autre que lui-même – l'écriture – l'investissement pulsionnel qui le fait sujet désirant, il évite de se conjoindre à lui-même, tout en ayant la possibilité de s'offrir une image réflexive des plus satisfaisantes.

III-1. L'illusion, signature du désir

L'écriture autographique, avec sa part de leurres et de vérités cachées et tues, modifie subrepticement la frontière entre le monde intérieur et extérieur. Elle repousse les limites du premier, en ce que le sujet a de plus en plus conscience de son moi et, à l'instar de tous les poètes, il sait que *Je est un autre, tout-Autre*³⁶⁷ ; cela lui ouvre sans contredit la voie vers la connaissance de ce qu'il est, même s'il ne parvient jamais à le dire avec

³⁶⁶ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 169.

précision parce qu'il est confronté au paradoxe du langage. Partant, les limites du monde extérieur se précisent de façon à ce que les deux frontières ne puissent être confondues. Ce qui est remarquable, c'est que les récits en sont les balises tangibles : ils constituent les signes qui témoignent du fait indéniable que le *Je*, tout en conservant sa part d'inconnu, semble de plus en plus familier, tout en demeurant intrigant, puisqu'il sera toujours un autre. Cela étant, le sujet, par la voie et la voix des narratrices, poursuit incessamment sa quête d'idéal en explorant d'autres paysages dont ceux très prolifiques et, à première vue, très hermétiques du monde onirique. Ses forces créatrices, amalgamées et conjuguées à celles inutilisées de l'écrivaine, ainsi qu'à la parole des narratrices, lui donnent la possibilité d'inventer de nombreuses fictions de rêve dans lesquelles est finement ficelée la véritable réalité narrative. Et, même si la narratrice de *Lueur, roman archéologique* a exploré cet univers d'images, ce sont celles des *Cathédrales sauvages* et du *Deuil du soleil* qui en ont le mieux exploité les tenants et aboutissants.

Avant d'approfondir le phénomène, il importe toutefois de préciser que dans la transcription fragmentée qu'autorise la narration du rêve peut être établi un parallèle entre les deux niveaux de lecture – le plan factuel et le plan discursif – et les deux types de contenus de rêve – le contenu manifeste et le contenu latent. Le premier niveau de lecture permet de découvrir la teneur du rêve, il peut en cela être associé à ce que Freud a désigné comme étant le contenu manifeste ; un contenu qui a la valeur d'un simple souvenir, mais qui ne doit pas être négligé pour autant. Il peut même d'emblée, et c'est souvent le cas, s'avérer assez difficile à comprendre parce que les liens entre les différentes composantes du rêve sont à faire ; c'est d'ailleurs ce qui se produit avec nombre de textes en prose

poétique de Madeleine Gagnon dans lesquels les contenus – narratif et discursif – sont parfois tissés si serrés qu’il faut établir une sorte de frontière entre les deux et prélever, sur leur invisible ligne de démarcation, des points d’ancrage(s) formés d’éléments langagiers qui permettent alors d’accéder à une trame qui se révèle le support sur lequel sont éparpillés des fragments du sujet.

Quant au second niveau de lecture, tout comme le contenu latent du rêve, il est beaucoup plus complexe et hermétique car, à l’origine, il est *sans mots*. Il a pourtant sa propre logique et concerne un matériau constitué de réseaux d’images qui constituent, à leur tour, une chaîne signifiante. Or, il ne faut justement pas négliger le fait que ces images concrètes ont une valeur signifiante, elles représentent des pensées abstraites qui, en raison de leur nature même, peuvent passer inaperçues. C’est alors que les couplages d’images, que la narratrice réalise grâce à la reconstitution fictive, acquièrent toute leur importance : ils produisent du sens livré à l’interprétation par l’écriture qui rend alors compte d’un premier travail interprétatif, celui accompli par la narratrice avant d’en présenter les résultats au narrataire. Bien qu’elle ne puisse être exhaustive, cette interprétation permet de dégager une partie du sens que comporte le contenu latent. Elle l’actualise en quelque sorte : contrairement à ce que l’on pourrait présumer, les signifiants ne dissimulent pas le sens entre leurs plis et replis, ils le découvrent, ils le font émerger de sa gangue opaque et l’offrent au regard. Le second niveau de lecture peut donc être corrélé au contenu latent, car c’est celui qui, une fois déchiffré à la lumière des associations réalisées par la narratrice, donne à voir comment se constitue quelque chose du sujet.

Chez Madeleine Gagnon, ces deux niveaux métaphorisent admirablement les échanges entre les pensées de rêve. Ils sont constamment en interaction : ils s'appellent, s'interpellent et se répondent dans une grande complicité qui favorise l'accomplissement temporaire du désir du sujet. Les premières strophes du « Poème parfait, le non-poème » illustrent bien cette connivence :

J'ai rêvé cette nuit le plus beau poème du monde. Sur toute la terre et dans toutes les langues, on n'avait jamais lu si parfait poème – je dis ON car dans l'esprit du rêve le Je et l'Autre de tout lecteur se confondaient. Il était écrit, ce poème, pas récité à haute voix – il n'y avait pas de son extérieur, aucun bruit. Cela, le silence, faisait partie de l'entendement des choses.

Les mots étaient placés sur une toile blanche – comme un petit écran de papier, je crois. Alignés sur une page, une seule qui m'a semblé contenir, en quelques lignes les vers libres aux rimes intérieures, ce que je nommerais une évidence absolue, ces mots disaient le plus justement ce que je conçois du poème, la raison même de son existence.

Il ne s'agissait pas d'une certitude raisonnée et raisonnante. Le sens se livrait, s'abandonnait en quelque sorte par une métaphore si pure, j'ose le mot, que lisant, je me demandais bien, en cet état de fascination où je me trouvais, comment je n'y avais pas songé avant. Ni connu cette illumination.

[...]

Il se lisait à voix basse, sur un rythme intérieur suivant une inspiration – une respiration – archaïque, se déchiffrait avec sa musique collée au sens, donnait avec l'entendement et de façon concomitante sa propre musique³⁶⁸.

Sur le plan factuel, le ton méditatif donne lieu à une forme d'intimité que l'*incipit* offre en partage. Qui plus est, cette fiction de rêve s'élabore à même les composantes de l'écriture et de la lecture qui le recréent en lui donnant une forme et une substance : les mots et leur disposition sur le papier – *une seule page* –, la figure de style privilégiée – *une métaphore si pure* – et la façon de le lire – *à voix basse, sur un rythme intérieur suivant une inspiration – une respiration*. Il semble clair que l'actualisation du rêve comporte,

³⁶⁸ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 175-176.

cette fois encore et de façon très explicite, les assises linguistiques mises en œuvre au cours d'une interprétation. Cette idée est soutenue par le tiret qui introduit une précision³⁶⁹ et attire l'attention sur les signifiants *ON*, *Je*, *l'Autre* puis *confondaient*. Ce procédé syntaxique instaure le second niveau de lecture dans lequel se donne à lire le leurre sur la base duquel se constitue le *Je* du sujet et qui correspond à l'imaginaire, c'est-à-dire à ce que Lacan, dans *le stade du miroir*, a identifié comme une étape initiale et essentielle pour le sujet qui ne fait pas encore bien la distinction entre le dedans et le dehors. En fait, c'est l'étape où débutent les séries d'identifications constitutives du moi qui, on le sait, n'est pas le *Je*. De sorte que, dans la métaphorisation de cette première étape de la constitution du sujet où se confondent ce qui lui est intérieur et ce qui lui est extérieur, le sujet délimite le cadre dans lequel s'effectuera son parcours signifiant, soit celui de la reconstitution d'un rêve extraordinaire et déterminant pour lui. En outre, son parcours témoigne de l'automatisme de répétition, qui s'amorce dans le lieu de l'Autre, comme on a pu le voir en approfondissant les textes.

Les liens logiques que tisse l'écriture entre les composantes évanescences de la fiction du rêve permettent sans conteste d'en établir la cohésion sur la base des règles de la syntaxe et, partant, de découvrir la signification secrète qui relie les contenus et fait ressortir l'idée qu'ils reposent sur un motif central. Ce rapport particulier s'établit d'abord dans le temps du sommeil et dans l'espace du rêve fictif, puis dans le temps de la narration et l'espace du livre. Un temps et un lieu que le silence absolu habite en abolissant les contraintes formelles de la versification pour les moduler au rythme des images de mots

³⁶⁹ Cela rappelle le phénomène des permutations et des translations qui, on le verra, sont également à l'œuvre dans « Qui ? ».

qui, dans leur mouvance, actualisent une langue qui ne repose plus sur un consensus social, mais qui est propre à la narratrice. Par conséquent, elle ne peut en rendre compte que de manière un peu incertaine – *je crois*. Cette incertitude est vraisemblablement liée au fait qu'en possession *de l'espace créatif de l'Autre*, le *Je* est *privé du pouvoir symbolique du même*. Mais, grâce au pouvoir évocateur des grandes figures de la poétique – la métaphore et la métonymie –, le sens fait effet et peut être « re-constitué ».

Qui plus est, l'*évidence absolue* dont parle la narratrice rappelle l'obligation d'évider les signifiants de leurs signifiés de façon à lever la barre entre les deux, afin de découvrir ce que recèle – « re-scelle » – vraiment les signifiants, la part de sens auquel ils renvoient. Sur le plan phonique, « ce don est par une métaphore ». Or, cette figure de style joue un rôle essentiel : à travers les jeux de substitution signifiante, elle montre l'avènement d'un nouveau sens qui, autrement, paraissait exclu. Elle favorise donc la réalisation du transfert de dénomination. Et, visuellement, la répétition des radicaux *raison* et *don* crée un effet d'insistance. Celui-ci est renforcé par des séquences sonores d'abord repérables dans le phonème (*son*), puis dans les suffixes *-née* et *-nante* et, un peu plus loin, dans le phonème (*don*) et la répétition de la terminaison verbale *-nait* – qui peut aussi s'entendre au sens de « naître ». La double allitération en [n] est d'autant plus intéressante que, si l'on décompose le signifiant qui se dérobe alors à la linéarité du discours et qu'on s'attarde particulièrement sur *sonnée* et *sonnante*, l'effet d'insistance phonique trouve un écho sur le plan sémantique dans ce passage où, pour la narratrice, le sens est délivré :

Je découvrais, par cette expérience *étonnante*, ce qui fait que le poème n'imité pas la musique mais, à sa façon particulière, est musique. Littéralement. Les lettres mêmes des mots étaient musique. Je comprenais comme en un éclair, à l'aide de la lumineuse métaphore, que la langue est musique dans le poème seulement³⁷⁰.

Littéralement, ce signifiant à lui seul est insistance et renforce l'analogie entre les composantes musicales et celles du poème. Sur le plan syntaxique, il constitue une ellipse entourée d'un blanc – un silence – et d'un point ; lequel, dans ce contexte comparatif, peut être lu comme un point d'orgue qui prolonge la durée de ce silence. Autrement dit, soumis aux lois de l'intériorité qui régissent les échanges entre les pensées du rêve, les signifiants s'offrent à lire comme les notes sur une portée musicale, laquelle, tout comme le rêve, est chiffrée et doit être livrée à l'interprétation pour faire sens.

De plus, l'atmosphère dans laquelle baigne la narratrice est tellement exceptionnelle et *étonnante*, qu'il est possible de présumer qu'elle éprouve – ou en a à tout le moins retrouvé les coordonnées – une forme de jouissance qui n'est pas sans rappeler celle qui caractérise le réel qui, on le sait, est le registre de l'irréductible ; une assertion que peuvent étayer le terme *illumination* et le syntagme *lumineuse métaphore* qui ont la particularité de faire jaillir de nouvelles images faisant effet de sens là où, en apparence, il ne semblait pas y en avoir. C'est aussi ce qui se produit dans « Qui ? », comme l'explique le personnage de Lou Salomé à la narratrice :

Mon pays n'est pas Exil, mais il est Rien et ça revient au même. En moi aussi, il y a une petite fille qui s'est donnée dans le livre-tombeau.

Je t'aime.

Cette enfant-là (autrefois, je l'appelais l'Infante) serait venue écrire, mais dans le Vide, des tas de détails-souvenirs (cousus de détails inventés pour que tienne la trame) qui à [*sic*] posteriori, se seraient transformés en une vérité pour elle et sans cesse fuyante.

³⁷⁰ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 176. Je souligne.

Comprends-tu ?

Il y aurait des éléments épars, sorte de prismes gravés là et à travers lesquels, dans un passé fictivement entretenu, l'enfant aurait alors et déjà connu ce qui, maintenant, par la force d'un livre, lui était révélé³⁷¹.

D'abord, il faut préciser que la narratrice affirme que Lou Salomé est un personnage qui a fait irruption dans *une aube de rêve, un jour de 1990*³⁷². Or, en ancrant sa fiction de rêve dans la réalité historique de l'écrivaine, elle en balise la vraisemblance et donne l'impression que son récit est autobiographique, qu'il relate un pan inédit de l'histoire personnelle de Madeleine Gagnon. Partant, l'échange dont la narratrice rapporte les détails relève d'une réalité illusoire qui peut passer inaperçue. De plus, ce qui renforce l'efficacité du leurre, c'est que les composantes de son récit – l'ambiance, la chronologie, les traits caractéristiques de Lou Salomé – sont tout à fait plausibles. Or, considérées sous l'angle de la problématique, elles se révèlent plutôt le résultat d'un travail de création dans lequel sont à l'œuvre les mécanismes inhérents au travail du rêve, la condensation et le déplacement. On le sait de la psychanalyse, ces mécanismes font en sorte que certaines particularités d'éléments ou d'événements enregistrés par la mémoire, mais réprimés, sont concentrées dans des images qui, à première vue, ne semblent pas les véhiculer. Or, le langage permet de les isoler, puis de recréer les liens effilochés en les retissant à l'aide des pensées qu'elles suscitent au moment où elles sont reconsidérées. Par exemple, en comparant les deux récits de rêve, il est entre autres possible de voir que certains éléments de contenu leur sont communs ou font écho à des fragments d'autres récits. Bien que les contextes narratifs diffèrent, ils expriment un même besoin de reconnaissance ou

³⁷¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 134.

³⁷² *Ibid.*, p. 132. Ce personnage sera présenté et étudié plus avant.

d'appartenance ; il en est ainsi, comme on le verra, de l'allusion à une tribu, à une descendance, à une lignée.

Ainsi en est-il du personnage de Lou Salomé dont les caractéristiques psychosociales ressemblent beaucoup à celles de l'écrivaine. *A priori*, sa présence dans le rêve est étonnante. Mais la narratrice contre cet effet en prenant à son propre compte l'argument qu'aurait pu lui opposer un vis-à-vis : *On n'aurait pas dit que cela fut possible, mais cela était*³⁷³. Elle affirme ainsi son autorité narrative qu'elle renforce en usant d'une comparaison qui établit la distinction entre Lou Salomé et elle-même, donnant, de ce fait, l'impression qu'elle a dû mal à croire ce qui s'est produit dans ce rêve extraordinaire : *Elle avait pourtant quitté la terre par la porte de Göttingen, en 1937. Moi, j'y étais entrée par celle d'Amqui, en 1938*³⁷⁴. L'adverbe « pourtant » relève l'étonnement que dit éprouver la narratrice face à la situation : le rêve ne concerne pas un événement récemment vécu, mais plutôt des personnes ayant évolué dans des époques différentes et ne s'étant jamais rencontrées. Or, l'incrédulité de la narratrice produit l'effet contraire à celui qui devrait éveiller les soupçons quant à l'authenticité de son récit. Au lieu de la remettre en question, cela lui confère une vraisemblance plus grande : le propre des rêves n'est-il pas de surprendre, d'étonner et de susciter le questionnement du rêveur, voire de celui à qui il est partagé, en l'occurrence ici à un lecteur ? Cette précision, reposant notamment sur des données spatiotemporelles et sociohistoriques vérifiables, sert admirablement l'un des desseins du sujet : *mentir-vrai*³⁷⁵.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*, « Le livre rêvé », p. 121-122 : « En ce plan, j'avais cru inventer une forme neuve de l'autobiographie. Une forme qui eût déjoué toutes les stratégies inventives de ce Je prétendant écrire sa vie. J'avais, dans les nuits lisses inhabitées et les jours ronds sans histoires, imaginé

Cela étant, sont intriqués dans les références spatiotemporelles, les lacs du leurre qui dissimuleront la prise de parole du sujet qui tente de se poser comme tel. Ainsi et à première vue, la narratrice et Lou Salomé n'en seront pas considérées comme des métonymies parce que Lou a vécu à une époque différente et, parce qu'elle *échoue du ventre de la terre, dans un rêve de livre*³⁷⁶. De plus, le récit laisse croire que l'auteure et la narratrice sont une même personne. Or ce n'est pas le cas, leurs *Je* sont distincts. Il s'agit là d'un mode de représentation très élaboré qui témoigne du fait que le sujet maîtrise de plus en plus les possibles de l'écriture en établissant, sans avoir l'air de le faire, un dialogue entre différentes représentations de lui-même. Le sujet, en actualisant certains éléments biographiques propres à l'écrivaine, intègre une mise en abyme qu'il morcèle ensuite de façon à ce qu'elle alterne avec le récit qui l'enchâsse, puis en la soumettant à diverses occurrences, comme on le verra plus avant.

III-2. La demande, soulignage du désir

Pourquoi Lou fait-elle donc son apparition dans un tel rêve? Comment, lorsque l'on n'est pas le rêveur, peut-on découvrir le sens caché derrière l'écran de sa présence si réelle pour la narratrice ? Par la seule façon qui soit : en considérant la forme et la teneur de ce qu'elle donne l'impression de confier à la narratrice, soit un pan de sa vie intime. D'abord, elle établit un lien complice avec la narratrice en lui disant qu'elles ont quelque chose de très personnel en commun – *En moi aussi, il y a une petite fille qui s'est donnée*

outrepasser ce genre et m'en glorifiais même avant l'œuvre. J'avais pensé, mais ça ne pense pas quand ça n'est pas écrit, trouver l'outre-genre où mentir n'a plus lieu. Comme « mentir-vrai », peut-on songer mieux ? »

³⁷⁶ *Ibid.*, « Qui ? », p. 132.

*dans le livre-tombeau*³⁷⁷ –, ce qui est une façon de les rendre semblables ; ensuite, mais de manière implicite, elle renforce ce lien en parlant de l'écriture et de la vérité que celle-ci a le pouvoir de délivrer :

Cette enfant-là (autrefois, je l'appelais l'Infante) serait venue écrire, mais dans le Vide, des tas de détails-souvenirs (cousus de détails inventés pour que tienne la trame) qui à [*sic*] posteriori, se seraient transformés en une vérité pour elle et sans cesse fuyante³⁷⁸.

Or, si l'on tient compte du fait que Lou, bien qu'elle ait vraiment existé, est ici une création du travail du rêve grâce à laquelle la narratrice a la possibilité de découvrir une partie de sa propre vérité – sans avoir l'air de chercher à le faire –, il apparaît évident qu'elle n'est pas autre chose qu'une nouvelle image de la narratrice ; de surcroît, une image d'elle-même qu'elle ne reconnaît pas sciemment. Partant, les paroles et souvenirs de Lou Salomé ne peuvent lui être attribués, ils relèvent plutôt d'un travail de chiffage qui est le fait du sujet dont, rappelons-le, les fragments épars se greffent à la parole de cette scriptrice. Il peut ainsi occuper tous les pôles de la communication – émetteur et récepteur – en donnant l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais un autre. Qui plus est, une autre qui parle de l'autre en lui !

Voilà que revient le motif du double avec tout ce qu'il permet d'articuler. Afin de découvrir comment sont organisés les éléments concourant au procès signifiant du sujet, il faut considérer les deux types de contenu de ce rêve fictif – manifeste et latent – en fonction des deux structures qui les supportent, à savoir le langage et la spatiotemporalité. La première permet de prendre en compte la façon dont la reconstitution des images du

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 134. Je souligne.

³⁷⁸ *Ibid.*

rêve dans la parole se soutient de la métaphore et de la métonymie, ainsi que des séquences acoustiques et visuelles contribuant à la production de nouvelles images, tributaires et indépendantes à la fois de celles qui les ont engendrées ; la seconde, permet de situer dans l'espace de l'Autre la teneur *des tas de détails-souvenirs* écrits dans le *Vide* par la petite fille dont parle Lou Salomé, et de situer dans l'après coup – *a posteriori* – le temps où la vérité que contenait cette écriture alors sans support matériel peut enfin se dire et être préservée dans un livre-tombeau.

D'abord, par sa forme – la juxtaposition de deux noms communs reliés par un trait d'union –, le néologisme de composition *détails-souvenirs* métaphorise le travail de condensation des images du rêve. Il est suivi d'une précision, dont le caractère et l'importance sont relevés par des parenthèses qui, à leur tour, illustrent le travail du rêve. Elles signalent qu'il y a ajout d'éléments qui rendent complexe la structure de base. Quant au travail d'interprétation, il est métaphorisé par l'expression *cousus de détails inventés*. Le rêve est constitué de fragments qui n'ont pas de support physique, car ce sont des images mnésiques, mais la reconstitution – un acte d'interprétation – dans la trame de la fiction leur apporte ce support matériel. Les *détails-souvenirs* y sont reliés entre eux – notamment à l'aide des liens grammaticaux que sont les adverbes, les déterminants et les pronoms. De cette manière, ils sont déplacés sur une trame visible et « pleine », celle de l'écriture fictive et réflexive. Or, comme on a pu le constater, celle-ci a le pouvoir étonnant de rendre compte de l'activité psychique, en ce qu'elle permet de voir, dans l'après-coup, comment la barrière du refoulement a été franchie, lorsque le sujet se libère

des affects ensevelis dans sa mémoire, par la parole de fiction et les glissements de sens que celle-ci favorise.

Lou Salomé et la *petite fille qui s'est donnée dans le livre-tombeau* sont un bel exemple de ce passage d'une représentation à une autre. Difficile de ne pas voir dans le personnage de cette petite fille l'illustration même des paroles de la narratrice du *Poème parfait, le non-poème*, à savoir *le sens se donnait par une métaphore si pure*, en l'occurrence une création de rêve dans lequel le sujet peut évoquer, à l'aide de signifiants qui le représentent de façon déguisée, les étapes qui ont fait de lui un sujet, soit le moment où, par l'assomption de son image, se constitue son moi – une étape qui relève du registre de l'imaginaire ; ensuite, l'entrée dans le symbolique qui permet la mise en place des objets du désir, lequel doit, par ailleurs, se faire demande pour être entendu. C'est en reprenant les éléments de la reconstitution du rêve dans l'écriture et en tentant de découvrir ce qu'ils recèlent qu'il est possible de parcourir à rebours l'itinéraire emprunté par le sujet pour se constituer, ainsi que les stratégies inventives qu'il élabore pour se poser comme tel et être reconnu.

Comme on l'a allégué plus tôt, Lou est le signifiant par la voie duquel le sujet peut prendre la parole sans avoir l'air de le faire. Quant à la petite fille, elle correspond vraisemblablement à l'autre imaginaire, celle à laquelle s'est antérieurement identifié le sujet pour donner un sens à son moi ; elle est tantôt source d'agressivité, tantôt source d'amour et, par extension, d'admiration. En fait foi la signification du vocable choisi pour attribuer un nom propre à cette petite fille : *l'Infante*. Littéralement, ce vocable correspond au « titre donné aux enfants cadets des rois d'Espagne et du Portugal », ce qui, par

association d'idées, confère à l'autre imaginaire une forme d'appartenance à une grande lignée, à une dynastie. Cette signification renforce le caractère d'éternité inhérent au sujet, du fait que l'ascendance et la descendance se constituent d'une suite de représentants d'une même entité, mais qui ne sont pas la même. De plus, si on revient à la source étymologique, le terme peut être compris selon son origine latine *Infans*, soit celui qui ne parle pas encore, n'a pas de statut particulier et qui est dans le registre de l'imaginaire. Par conséquent, les dires de Lou concernant le rôle de cette petite fille – elle *serait venue écrire* – ont tout des *détails inventés*. Ils sont toutefois justifiés par deux éléments : d'abord par le contrat tacite qui unit le narrateur et le narrataire, à savoir « je vais te mentir, mais tu vas me croire », ensuite par la mise en forme de ce mensonge, à savoir qu'il est présenté comme une hypothèse et donc, qu'il peut contenir une erreur de fond. Cela constitue une habile stratégie reposant sur l'élaboration d'un nouveau mode de représentation.

D'autant plus qu'il est précisé – dans une incise introduite par la conjonction *mais* – que l'acte d'écriture de cette *Infante* se réalisait dans des conditions particulières, différentes de celles qui entourent habituellement le fait d'écrire : il se produisait dans un lieu où il n'y a ni choses ni objets et, par extension, pas encore de sujet, soit *dans le Vide* ; ce qui signifie qu'il n'avait aucun support matériel tout en étant un espace de la création. Or, la singularité de cet étrange lieu est soulignée par l'emploi de la majuscule, alors que le contexte syntaxique ne s'y prête pas et qu'il s'agit d'un nom commun. Partant, il acquiert le caractère particulier d'un nom propre qui, on le sait, souligne un lien privilégié entre le signifiant et son signifié. Or, par définition, le référent du *Vide* est le néant, le non-être, le

non-avoir. Mais, son orthographe inusitée semble contredire ce fait, comme si le *Vide* recelait en réalité quelque chose d'autre que le néant ; autrement dit, cela en fait un signifiant très intrigant.

Peut-on prétendre qu'il y a là condensation, en ce que son signifié initial – l'absence totale – se lierait à un autre reposant sur le contexte sémantique que permet d'établir l'interprétation et représentant l'idée contraire : le plein ? Par conséquent, peut-on affirmer que ce *Vide* présentifie l'Autre du langage par lequel le sujet va tenter de se positionner en inventant mille et un scénarios fictifs ? Je crois que c'est effectivement le cas : serait ainsi établie, dans l'écriture – cette figure de la parole pleine –, la distinction essentielle entre le registre imaginaire, où le moi se constitue de sa propre image, et le registre du symbolique où le sujet, du fait qu'il parle, est soumis au pouvoir de l'Autre qui, en plus de représenter l'altérité radicale, se confond avec l'ordre du langage, en ce qu'il est le lieu de tous les signifiants. Le sujet marque cette différence entre les deux registres par l'emploi de la capitale qui distingue le vocable de tous les autres parmi lesquels il figure, ainsi que par l'antithèse – si on écrit dans le vide, le vide ne l'est plus, il se remplit.

Lou et l'*Infante* sont donc des métonymies qui évoquent la place du sujet dans son désir, lequel, on l'a souligné, doit se faire demande pour être entendu. La pertinence de cette avenue interprétative s'étaie du fait que ce passage du texte « *Qui ?* » supporte une demande d'amour et, par voie de conséquence, une demande de reconnaissance du sujet en tant que tel. Cette demande est voilée par la forme déclarative d'une phrase de trois mots encadrés par deux alinéas : *Je t'aime*. Or, cette affirmation porte et dissimule un appel à l'Autre : « m'aimes-tu ? ». Ce qui permet de l'alléguer, c'est que le syntagme occupe un

espace graphique identique à celui d'une question adressée à l'autre quelques lignes plus bas : *Comprends-tu ?* Cela permet de croire que les deux syntagmes ont une valeur équivalente : ils sont des signifiants du désir. Or, on le sait, le désir occupe le lieu du manque qui est un effet du langage ; ce qu'illustre bien la teneur même du second syntagme. Et, comme on a pu le voir, la réponse de *tu* ne vient jamais : il est toujours muet, il ne prononce jamais les mots attendus et c'est par des hypothèses élaborées par le *Je* que lui sont prêtés des pensées et sentiments. Cela n'a rien d'étonnant en soi car, encore une fois, sous les apparences trompeuses d'un échanges entre deux interlocuteurs, c'est le sujet qui tient les rôles d'émetteur et de récepteur. De plus, c'est à lui qu'est dévolue la tâche complexe de découvrir et comprendre ce qui se joue dans sa prise de parole si singulière – *Comprends-tu ?* Il ne peut donc obtenir ici une réponse claire à sa propre demande. En réalité, elle est adressée au grand Autre, le détenteur de tous les signifiants, qui ne peut jamais apporter la garantie absolue qu'un signifiant – *Infant*, par exemple – puisse contribuer à définir et à nommer définitivement le sujet ; au demeurant, il peut lui attribuer un signifiant qui le désigne et le détermine, comme c'est le cas ici. Mais, ce faisant, il s'anéantit comme sujet dans la parole parce qu'il ne peut se nommer avec précision et dire qui il est vraiment. Ce qu'il sait, hors de tout doute, c'est *que le déchiffrement ou décryptage de ses inscriptions s'opère du travail même de l'écriture*³⁷⁹ et, cela va de soi, de celui de la lecture.

C'est en quelque sorte ce que suggère une autre narratrice qui apporte une réponse prudente à une question qu'on lui a adressée sur *l'étrange féminité de l'écriture*. À son

³⁷⁹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire », p. 127-128.

avis, il est difficile de répondre de manière exhaustive. Elle propose malgré tout une hypothèse qu'elle formule en utilisant, elle aussi, le conditionnel présent ; comme si cette façon d'exprimer son opinion, pourtant claire et d'une grande justesse, pouvait contrer à l'avance toute forme de scepticisme et préserver la liberté signifiante de son écriture. Elle considère avant tout que *l'écriture est à entendre au féminin*³⁸⁰ et croit que cette féminité *est une geste poétique* ; ce que le lecteur peut interpréter comme une suite d'écrits relatant les exploits d'une grande et mystérieuse héroïne : *Je*. Elle affirme également que son attitude de lectrice en serait une d'ouverture qui la conduirait sur la voie de la connaissance de ce *Je*. En outre, l'écriture – figure du grand Autre – aurait l'immense pouvoir de sanctionner ce *Je* :

Et je lirais toute écriture qui me déroute et signifie ma perte, je lirais toute écriture qui me rend étrangère à moi-même et de moi-même exilée, je la lirais comme Autre-à-moi, me sachant à la fois privée et possédante, privée du pouvoir symbolique du même, possédante de l'espace créatif de l'Autre. Cet espace, pulsionnel et imaginaire, tous les poètes l'ont habité : avec plus ou moins de bonheur, il est vrai³⁸¹.

D'abord, les répétitions retiennent particulièrement l'attention parce qu'elles renforcent l'idée que l'écriture et la lecture forment vraiment un couple indissociable. Et, si on appréhende le vocable *toute* selon sa valeur de déterminant indéfini – à la fois dans le sens de « chaque » et de « totalité » – puis, parce que le contexte syntaxique le permet, selon sa valeur d'adjectif – signifiant « unique » –, le sens du syntagme répété à quatre reprises est décuplé. Ainsi, pour la narratrice, considérer l'écriture *comme une geste poétique*, ce serait lire en tenant compte du fait qu'elle présente des graphies pouvant être

³⁸⁰ *Ibid.*, « Une féminité textuelle ? La geste poétique, peut-être, dans sa coulée fictive et réflexive », p. 149.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 150. Je souligne.

déchiffrées isolément ou dans leur ensemble et que, en cela, elle s'avère un acte de création qui est le seul à pouvoir signifier l'Un, en ce qu'elle est elle-même Une dans chacune de ses répétitions.

Sur le plan formel, la structure de ce passage repose tantôt sur l'exploitation des règles de la poétique, tantôt sur leur transgression, sans pour autant aller à l'encontre de l'esthétique, comme c'est souvent le cas chez les auteurs contemporains qui explorent l'univers de l'autobiographie fictive. Ainsi, s'offrent à la production de sens des séquences acoustiques et visuelles inédites, dues aux combinaisons parfois inhabituelles dont elles résultent. Pour accéder aux possibles sémantiques qu'elles offrent à déchiffrer, il faut les reconsidérer en fonction des informations qu'elles donnent à « voir et à entendre ». Ainsi en est-il du groupe verbal *Je lirais*, qui a la même identité phonique que « *Je lierait* ». En fait, parce que les différentes narratrices ont souvent associé l'écriture et la lecture à des actes permettant de lier et « re-lier », la référence du premier verbe au second est implicite. Le sens est bien sûr différent, de même que la terminaison du verbe « lierait » qui désigne le pronom *Je* comme sujet de l'énoncé plutôt que de l'énonciation.

De ce fait, dans l'énoncé *je la lirais comme Autre-à-moi*, le *Je* ferait la liaison entre l'objet qu'est pour lui l'écriture en l'associant au grand Autre. Et, fait remarquable, il le ramène – le rattache – même *à* lui, l'incorporant en quelque sorte, en en faisant une forme de tout indissociable de lui-même et unique par sa forme inusité, comme le suggère la graphie en un seul mot composé de trois parties distinctes ; celles-ci sont doublement liées par des traits d'union et une préposition qui en elle-même est vide de sens, si ce n'est qu'elle introduit un objet indirect, en l'occurrence, le pronom personnel, *moi*.

Le paradoxe est de taille, car le grand Autre est celui qui incarne l'altérité radicale et ne peut, de ce fait, s'intégrer au *moi*. Ce néologisme de forme, constitue donc un nouveau signe – résultat tangible d'*une forme neuve* ? – dont le signifiant et le signifié sont aussi étranges et mystérieux l'un que l'autre ; tellement, qu'il est difficile d'établir le rapport de signification existant entre les deux autrement qu'en donnant prégnance au signifiant, pour ensuite, et seulement ensuite, formuler une hypothèse dont la valeur repose uniquement sur le contexte syntaxique et les liens logiques qu'il permet de réaliser. *Autre-à-moi* s'avère ainsi un signifiant, en ce qu'il se distingue radicalement du signe tel que le conçoit la linguistique, car il n'a pas de signifié propre, auquel il serait lié par une convention sociale et arbitraire. La barre établissant le rapport de signification entre les deux est visuellement sectionnée, déplacée, puis symbolisée par les traits d'union, laissant toute la place à la contiguïté des sens propres à chaque vocable. Partant, le sens déjà là demeure, mais parce que le premier est relié à un deuxième, lui-même relié à un troisième, cela constitue un *tout dans ses parties* et donc un nouveau signifiant. Il est évident que cette condensation de trois vocables en un seul rend difficile l'accès à la signification mais, dans la rétroaction que constitue la lecture-relecture, le lecteur peut lui en attribuer une hypothétique et, de fait, très arbitraire. En outre, il peut présumer que ce signifiant désigne et détermine le désir du sujet en déjouant, par la même occasion, la censure.

Qui plus est, tout comme la narratrice, l'écriture *déroute* le sujet, en ce qu'elle [l]e *rend étranger* à [son moi], car il ne reconnaît pas l'image spéculaire qu'elle lui offre de lui-même. Ainsi, chaque fois qu'il croit pouvoir nommer qui il est en imaginant un plan d'écriture en apparence sûr et parfait, celui-ci lui échappe et [l]e *livre rêvé* [se] *dissou*[t]

avant terme. Partant, il échafaude un nouveau plan dans lequel il possédera et habitera, comme l'ont fait tous les poètes, *l'espace créatif de l'Autre* parce que c'est à partir de cet Autre qu'il parle et désire ; mais, ce sera pour un temps seulement, car il sera inévitablement privé de cet espace à un moment ou un autre. À chaque tentative, le *Je* se livre à différents types d'identification – imaginaires, symboliques, introjectives ou projectives. Mais, au cours de chacun de ces procès d'identification, il élide quelque chose qu'il lui est impossible de connaître : il élide le nom de ce qu'il est comme sujet de l'énonciation, car il ne le sait pas et ne peut pas le savoir. Dans le meilleur des cas, il peut en présenter une caractéristique, un trait que le lecteur peut par ailleurs attribuer d'emblée à l'écrivaine, puisque son patronyme figure sur la page couverture. Qu'on prenne garde cependant, car ce n'est pas le cas. En effet, malgré les apparences, il ne s'agit pas d'elle : l'écrivaine et le sujet sont distincts³⁸². Pas étonnant alors que le *Je* rencontré dans tous les textes du corpus n'ait aucun visage, aucune autre substance que celle que lui confère l'encre noire qui en trace et en parsème des fragments sur l'écran opaque de la page blanche. La narratrice de *La Lettre infinie* en est consciente :

Seule, emportée par les songes de pierres qui pensent, gisante gelée, j'oublie ton nom, j'oublie le mien, je ne me souviens plus du Nom de qui écrit, celle qui n'a pas de Nom écrit.

Celle qui se pense sans Nom gravant des objets d'absence dans la blancheur des neiges infinies³⁸³.

³⁸² Voir la 9^e note infrapaginale.

³⁸³ *La Lettre infini*, « L'ivre-vivante », p.76.

III-3. Les souvenirs, tatouage du désir

La mémoire est oublieuse, disait en substance une narratrice ; la mémoire est faite d'oublis reprenait une autre. C'est connu, ces oublis sont caractéristiques d'une défaillance mnésique à l'égard des *gravures animées*³⁸⁴ constitutives des souvenirs dont la trace s'affaiblit graduellement, jusqu'à l'effacement. Afin de conjurer cette fatalité, le sujet élabore diverses stratégies de répétition que l'écriture lui permet d'actualiser en faisant œuvre de création – *Je la soutiens, l'image, du seul fait que je l'écrive, que j'en fasse mon miel de mots*³⁸⁵. Sont ainsi ancrés dans des agencements lexicaux et syntaxiques souvent inédits des souvenirs agréables dont la douceur persiste et insiste. L'écriture en porte donc les traces puis la lecture les actualise et en répercute l'écho. Cela explique pourquoi cette *antique pratique*³⁸⁶ est pour le sujet un acte de sublimation qui engage la dimension psychique de la perte en l'inscrivant dans un processus qui en commémore les effets constitutifs pour lui. Ainsi, en se livrant à la création artistique, le sujet favorise l'actualisation de rémanences gravées sur son corps monument. Celles-ci, condensées dans des signifiants essaimés sur la trame fictive, sont alors offertes à l'interprétation de manière à ce que la teneur de son propre procès structurant, soit le parcours qui a fait de lui un sujet, s'en trouve commémorée. C'est sans doute pourquoi, dans presque tous les récits en prose poétique du corpus, il est possible de déceler, sous le couvert des métaphores, les étapes au cours desquelles s'est effectué le passage entre les registres procédant à la constitution de

³⁸⁴ *Ibid.*, « Liminaire », p. 13.

³⁸⁵ *Le Deuil du soleil*, « L'original et la muse », p. 88.

³⁸⁶ L'expression est tirée de la page 72 des *Mémoires d'enfance* : « [...], chaque fois que me revient ce premier départ du quotidien, cette phrase vient s'y coller : « Écrire est une antique et jalouse pratique dont le sens gît au mystère du cœur ». Elle fut dite par Mallarmé en ouverture à sa conférence de Bruxelles sur Villiers de l'Isle-Adam, elle est jumelle de l'évocation présente, en recouvre tout le jaloux mystère [...] ».

l'image du corps, soit ceux de l'imaginaire et du symbolique. Or, ce phénomène n'a rien d'un banal rituel. Au contraire, il témoigne du fait que le sujet sait qu'en recréant sans cesse son parcours signifiant, puis en l'offrant à un destinataire qui le reconnaîtra comme tel, il se donnera la possibilité d'en découvrir les dessous et les tenants. Partant, il pourra trouver des réponses satisfaisantes aux questions qui le hantent et sous-tendent son acte d'écriture-lecture-relecture : *Qui es-tu ? Qui sommes-nous ?*

L'écriture, avec ses grandes possibilités d'assemblages et de métissages évocateurs de ce qui n'est plus et ne peut plus être, est donc un lieu de prédilection pour le sujet ; d'autant plus que, conjuguée à la lecture, elle enrichit la mémoire ou en ravive les inscriptions auxquelles elle ajoute des détails inventés pour faire vrai et ainsi, les présenter comme de véritables souvenirs – à titre d'exemple, qu'on se souvienne de l'épisode de la naissance relaté par une narratrice. Le vrai et le faux y emmêlent leurs trames mouvantes et tissent de nouveaux réseaux d'images et de mots que le sujet utilise comme matériau de représentation. En fait, ce qui importe vraiment, c'est que l'écriture autorise et favorise la création de ces nouvelles images. Elle en fait des *gravures animées* d'une vie propre en les ancrant dans l'encre sombre des mots, puis elle les offre à la mémoire éternelle du livre. Partant, elles deviennent des souvenirs, des témoins tangibles, des restes de quelque chose qui fut et s'offre désormais à une autre mémoire, en l'occurrence, celle du sujet. À son insu ou non, celui-ci peut admettre ces souvenirs inventés dans sa propre histoire en les insérant dans la fresque des siens. Il peut aussi occulter leur caractère fictif ou le décupler en les actualisant dans de nouveaux contextes d'énonciation, de nouvelles fictions où ils seront à la fois mêmes et différents. Une chose est sûre cependant, peu importe ce qu'il en

fera et à quel moment, ils pourront éventuellement lui fournir des signifiants qui le désigneront comme sujet et le détermineront.

En somme, ce qu'il faut retenir, c'est que le sujet entretient une relation spéculaire avec l'écriture : celle-ci imprime sa forme et son contenu dans la mémoire du sujet alors même qu'il trace les pourtours de ses propres formes sur sa mémoire de papier. Autrement dit, ils sont à la fois imprégnés et tributaires l'un de l'autre. La structure syntaxique de l'allégation suivante au sujet de l'écriture métaphorise ce phénomène : *Par elle, j'appris qu'il n'y avait pas une mémoire mais des mémoires, une enfance mais des enfances, un souvenir dans un seul mais de multiples en un*³⁸⁷. Dans cette énumération, la répétition est prégnante et illustre la manière dont le singulier peut s'avérer pluriel. La conjonction *mais* agit comme un miroir sans tain, en ce qu'elle ne réfléchit pas le mot qui la précède, mais en laisse plutôt passer l'image graphique qui, au cours de cette traversée, acquiert les caractères du *multiple*, d'abord relevés par la marque morphologique du pluriel, puis par l'addition de sens que cette marque confère au vocable. Ainsi, ce qui semblait la reprise du même s'avère en réalité une nouvelle inscription dont la valeur signifiante a augmenté. De plus, la reprise est elle-même reprise dans une forme de gradation qui culmine dans le dernier syntagme de la proposition. Or, c'est exactement ce qui se produit de récit en récit, d'œuvre en œuvre : le *Je* n'est jamais le même : sa forme initiale demeure, mais il acquiert de nouveaux traits caractéristiques et, de fait, gagne un surplus de sens qui permet, sur la base des souvenirs qu'il évoque, de faire une lecture plurielle de son parcours de mots.

³⁸⁷ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-Père », p. 86.

Peut-on avancer ici que dans cette seule phrase le sujet redit ce qui le singularise ? À savoir qu'il n'est pas **Un**, mais une somme de **Uns** distincts qui se succèdent dans la parole des actants qui les endossent comme les leurs, soit les narratrices et les personnages dont elles inventent les paroles.

Compte tenu de tout ce qu'on a pu découvrir jusqu'à présent du désir du sujet de se dire et de se poser comme tel, la réponse est sans conteste affirmative. D'autant plus que la lecture-relecture est une forme d'écriture « sur le fil invisible d'une mémoire oublieuse ». Autrement dit, ce qu'affirme cette narratrice au sujet de l'écriture s'applique également à l'acte auquel doit se livrer le lecteur pour être en mesure de découvrir ce qui s'écrit sous le regard et ce qui s'entend dans les mots portés par la voix :

[E]lle partirait un jour autour du monde, écrire, car écrire consistait à entendre la musique des mots aussi loin que les mots vous portent, puis à les retranscrire sur la portée d'une mémoire oublieuse captive néanmoins de certaines notes s'étant accrochées aux syllabes, petites fourmis besogneuses qui plus tard s'aligneront sur les feuilles blanches en traversant un long filet fluvial, le dos chargé de sens qu'une partition rêvée saura bien déchiffrer un jour, oui, accrochées aux syllabes, comme un carnet de route sur un fil invisible, suspendu à l'invisible clou de la lune marraine de toutes les équipées, terrestres ou maritimes, [...]³⁸⁸.

Les mots, comme de *petites fourmis besogneuses*, sont adroitement alignés – et, de fait, témoignent d'un grand savoir-faire. Ils ont *le dos chargé de sens*, grâce aux processus de substitution et de condensation qu'ils favorisent. Or, en considérant la forme et le contenu de ces quelques lignes, il est possible de repérer une fois encore ce que l'apparent dissimule : comment s'élabore et se structure le sujet, soit dans la chaîne des mots qu'il investit, voire travestit. Lire et relire, c'est donc comme écrire : il faut savoir *entendre la musique des mots*. Les considérer dans leurs séquences sonores pour découvrir les images

³⁸⁸ *Ibid.*, « Sur l'oreiller des rails », p. 25.

qui les ont produits et qu'ils produisent à leur tour, car la vérité y est accrochée. Elle se donne à entendre dans l'énumération favorisant la substitution d'un signifiant à un autre, dans le transfert de dénomination et dans la comparaison, où le comparé a parfois des allures d'étrangeté. À l'instar de la narratrice, le lecteur doit donc être à l'écoute, puis produire les raccords sémantiques qui favoriseront le déchiffrement et donneront accès à la compréhension.

Dans ce passage du récit sur la venue à l'écriture, les éléments du paradigme de la musique sont exploités de façon à former des combinaisons originales dont la teneur métaphorise ce que l'écriture actualise et harmonise : un [s]*second mouvement*³⁸⁹ qui opère à même ce qui se laisse voir et entendre, porté sur le dos de l'apparent : le sens déjà là et à refaire. Partant, ce que laisse *entendre la musique des mots*, ce sont les infimes fragments à inscrire sur les parois perméables de la mémoire pour qu'elle puisse en conserver une empreinte. Le pouvoir à la fois hermétique et évocateur des tropes et figures de style à l'œuvre dans ce passage illustre ce phénomène en rendant prégnante la nécessité du travail de déchiffrement, là bas et plus tard, dans l'acte de lecture-relecture, en l'occurrence, celui dont sont l'objet « Le Livre rêvé » ou le texte rêvé, soit « Poème parfait, le non-poème ».

Ainsi peut-on alléguer que si l'écriture exerce un si grand pouvoir de séduction sur le sujet, c'est parce qu'elle a le pouvoir de le « re-mettre » constamment au monde, en lui permettant de *se faire voir*, en « s'accrochant » *aux fragments récitatifs* des voix qui bruissent dans le silence et le vide initial de la page blanche. Chaque fois s'élabore un

³⁸⁹ Expression musicale qui intitule le troisième et dernier chapitre de *Lueur, roman archéologique*, dans lequel sont repris de grands pans du premier. Cette forme de répétition dans un nouveau contexte d'énonciation favorise le surplus de sens livré à l'interprétation et métaphorise à la fois ce que celle-ci permet d'actualiser : les fragments épars greffés à la première trame, celle du contenu manifeste.

nouveau scénario qui le détourne – le *déroute* – des voies familières qu'il avait déjà empruntées et parcourues en plusieurs sens lors de ses précédentes « apparitions-représentations ». Et, parce que les contextes d'énonciation diffèrent, ce qu'il croyait connaître ou reconnaître n'est plus, n'en reste que des fragments se « re-constituant » au fur et à mesure que l'écriture et la lecture les actualisent et les ancrent dans une nouvelle trame : *À mesure que j'avançais se défaisait la maille, puis tout le rang, habitée par un texte démaillé se faisant*³⁹⁰.

Malgré le fait qu'il doive constamment recommencer les processus dans lesquels il peut s'élaborer et se structurer, le sujet, bien que souvent « dérouté », ne panique pas, car l'écriture est son indéfectible point de repère avec ses espaces ouverts qui lui permettent d'*entre[r] dans la démesure du temps*³⁹¹ ; là où les traces de ce qui fut ne s'effaceront pas parce qu'elles auront été tatouées sur la chair du livre. Les extraits présentés jusqu'à présent en rendent compte, le sujet parvient à franchir ce seuil immatériel en usant des artifices et des fards de la fiction. Ainsi, par exemple, sont convoqués des personnages tirant leur vraisemblance de leurs points d'ancrage dans la réalité sociohistorique, comme c'est entre autres le cas de Lou Salomé. Mais, en réalité, ce sont tous des créations artistiques, car leur existence dans le livre-tombeau est fabriquée et accessoire, *greffée de détails inventés* qui entretiennent le leurre de leur correspondance avec la personne réelle dont ils portent le nom et certains attributs. Ces personnages sont donc, littéralement, des doublures dont la ressemblance avec ce qu'ils ont pour rôle de masquer – l'absence même qui justifie leur présence – fait prendre le faux pour le vrai. Cela comporte un énorme

³⁹⁰ *La Lettre infinie*, « L'ivre-vivante », p. 73.

³⁹¹ *Ibid.*, « L'infante immémoriale », p. 108.

avantage : sur un mode dialectique intriqué dans les lacs de l'illusoire, le *Je* peut occuper l'endroit et l'endos de la trame narrative qui supporte la fiction. Dans la mouvance de l'oscillation métaphorique, il est donc sujet de l'énonciation, sujet de l'énoncé et objet – *C'est ainsi que je te reviens et, de partout où je passe, je t'aime*³⁹².

Qui plus est, les nombreux récits qui lui permettent de « revenir » et « passer » d'un état à un autre – de non-*Je* à *Je* – témoignent sans conteste de l'intériorisation de coordonnées symboliques abstraites et révèlent, sur la base de l'équivoque, comment l'écriture peut recréer le parcours structurant du sujet et faire ressortir l'insistance de son désir. C'est d'ailleurs ce que soutient cette narratrice des plus au fait de la difficulté sous-jacente à l'effort qu'elle doit fournir pour faire tenir, puis « re-tenir » la trame sur laquelle s'effectuent les transports de sens :

L'écriture autobiographique se passe entre l'enchantement et le désespoir, dans ce moment à la fois très bref et infini où je peux penser et rêver l'autre, tout-Autre, en moi. Toute écriture est autobiographique et le récit de vie, la re-crédation [*sic*] de sa propre vie est, pour chaque sujet, la seule alternative possible au pur ravissement narcissique. Je est un Autre, vit au mieux dans l'écriture parce que l'autre qui me voit, me rêve et me pense, a laissé sur mon corps-monument des traces, des marques, des tatouages, des lettres que la lettre pourra éventuellement déchiffrer³⁹³.

L'enchantement est perceptible lorsque la trame « re-tissée » s'offre au regard comme support sur lequel l'accomplissement du désir apparaît comme réalisé ; ce qui place le sujet dans un entre-deux, une sorte d'état extatique dans lequel il pourrait se complaire au point de ne plus vouloir le quitter. Mais, cela ne survient pas, car le rêve de *l'autre*, *tout-Autre*, ne dure pas. Il n'en subsiste que des restes, des miettes qui indiquent que quelque chose est toujours laissé derrière. [L]e *désespoir* est alors inévitable, quasi

³⁹² *Ibid.*, « L'histoire des chats », p. 43.

³⁹³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 169.

simultané. Ainsi, bien qu'ils permettent d'en entrevoir le caractère exceptionnel, les fils de sa trame reconstituée demeurent fragiles : ils se « démaillent », s'effilochent malgré toute tentative esquissée pour les retenir et emportent inexorablement, dans l'inéluctable destin de tout rêve, l'accompli. En fait, ce qui demeure immarcescible, c'est le sentiment indescriptible que quelque chose d'exceptionnel s'est produit. Dans les deux cas de rêves approfondis ici, les narratrices sont formelles à ce sujet. Celle du « Poème parfait, le non-poème » en parle en des termes où transcende le trouble qu'elle a alors éprouvé au plus profond d'elle-même et qui a, en quelque sorte, invisiblement tatoué son être :

M'en restait la certitude de l'expérience poétique bouleversante et définitive qui accompagnerait désormais, comme une sorte de guide invisible, ma façon d'écrire – de penser, de rêver – le poème.

M'en reste aussi, non pas des airs musicaux, des mélodies, mais une atmosphère, un climat musical dans lequel je me trouve encore maintenant.

À quelques mètres de ma fenêtre, les sons multiples et inlassablement répétés des grandes vagues de la marée montante épousent avec bonheur cet état dans lequel le poème du rêve m'a laissée³⁹⁴.

L'attention porte ici sur l'assurance que quelque chose s'est produit et que plus rien ne sera comme avant le rêve³⁹⁵. C'est pourquoi, même si le poème s'est évanoui, la narratrice en ressent encore les bienfaits et a, de surcroît, accédé à un niveau de connaissance qui imprégnera désormais son écriture. Ce niveau de connaissance est toutefois à distinguer du savoir, car la connaissance relève de l'expérience personnelle en ce que la chose qu'elle concerne peut avoir été comprise en plus d'apprise ; alors que le

³⁹⁴ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177.

³⁹⁵ À l'occasion d'un texte paru en 1921, « Le Narcissisme comme double direction », Lou Andreas-Salomé écrivait à ce sujet : « Certes, l'artiste se sentira alors souvent transformé par ce qui a précédé : comme si une grande part de ce qui l'occupait le plus auparavant s'était réglée, comme si s'étaient produits des renversements de valeur qui donnaient un relief nouveau à des choses imperceptibles jusque-là, rajeunissaient ce qui était vieux et faisaient vieillir ce qui était jeune » [*L'Amour du narcissisme*, p.167].

savoir est impossible à exprimer dans sa totalité et tire son origine dans l'au-delà des limites du corps et du temps, il concerne la vérité de l'être qui, on le sait depuis Lacan, ne peut se dire qu'à moitié. Le savoir est constitué des réseaux de signifiants à l'œuvre dans tout acte itératif, et donc, dans l'écriture ; repérés et interprétés, ces réseaux permettent d'entrevoir la nature du rapport qu'entretient le sujet avec le réel, c'est-à-dire avec ce qui était déjà là et à la fois absent parce que tenu hors champ par le symbolique lui-même. Car, en même temps qu'il crée le *Plein*, à l'aide des mots dont il use, le sujet « re-crée » le *Vide* parce que le langage ne peut complètement rendre compte de l'irréductible :

Le corps obéit à la main et la main au regard qui ponctue le rythme. J'avance ou je recule, je me déplace de droite à gauche, tout le corps danse pour mieux voir pendant que, suspendue dans son geste, la main attend l'injonction de l'œil. Elle retracera, cette main habituée à l'écriture des signes, le tatouage gravé au plus lointain de la crypte pulsionnelle, au plus lointain et au plus proche, elle donnera à la matière informée que l'œil a vue, des lettres illisibles, comme autant de formules abstraites maintenant visibles pour tous³⁹⁶.

En fait, en se consacrant à la prose poétique, le sujet signifie implicitement qu'il sublime : il a réorienté vers un objet non sexuel l'investissement libidinal. Or, c'est l'énergie de la pulsion sexuelle qui est à l'origine de l'élan créateur. Le texte présenté ci-haut métaphorise cet élan et illustre le fait que l'objet substitut qu'est l'écriture favorise le passage à une satisfaction autre que sexuelle dont le sujet peut tirer des bénéfices, la reconnaissance socioculturelle, par exemple. L'investissement pulsionnel de l'objet substitut l'incite à créer et à recréer un lieu où la voix et le regard interagissent constamment pour lui donner et redonner – sur le mode spéculaire – une image aimable de lui-même ; il pourra ensuite la prendre pour la sienne propre et, alors, l'aimer à son tour.

³⁹⁶ *Toute écriture est amour*, *Autographie* 2, p. 144. Ce texte n'a pas de titre, il est encadré et présenté sur fond gris, au centre de la page.

Ce lieu d'exception, c'est de toute évidence l'œuvre réalisée et, minimalement, le récit. D'une part, celui-ci témoigne inlassablement du fait que l'image reflétée est fausse et ne peut représenter complètement le sujet : d'abord parce qu'elle est inversée et que c'est celle du moi – qui est extérieur au sujet – et ensuite parce qu'elle est fictive. D'autre part, les récits témoignent invariablement du fait que le sujet sait que le manque à être qui l'habite fait se mouvoir sa main : *J'écris ce qui manque. La métaphore c'est ce qui n'est pas là*³⁹⁷.

Or, *ce qui n'est pas là*, et tente indéfiniment de s'écrire, c'est *la matière informée que l'œil a vue, les lettres illisibles*. En d'autres mots, l'écriture porte et supporte, essaimés dans les mailles de sa trame qui se fait et se défait constamment, les motifs indélébiles de ce *tatouage gravé au plus lointain de la crypte pulsionnelle*.

III-4. Les narratrices et les personnages, maquillage du sujet

À l'instar des différentes narratrices qui n'abandonnent jamais, le lecteur qui se fait *sorcier* ou *chaman* trouve dans l'acte de lecture-relecture-écriture, qui relève de l'interprétation, un double intérêt : d'une part, il peut revivre là-bas et plus tard, dans les lieux tracés par l'écrit, le processus d'élaboration et de structuration d'un sujet et, d'autre part, il peut découvrir, pour lui-même en tant que sujet, les avantages de plaisir que cela comporte, et ce, malgré le fait qu'il en soit conscient ou pas. Ainsi, en s'attardant au travail de la condensation et de la substitution à l'œuvre dans l'écriture, peut-il voir comment le sujet révèle l'ampleur de son paradoxe, soit sa fragile autonomie et sa forte dépendance au langage :

³⁹⁷ Rappelons que ces propos ont été tenus dans le cadre d'un entretien avec Jean Royer dans *Le Devoir* du 26 mai 1979, p. 17.

Sur des lambeaux de l'écrit originel la fiction se déroule organiquement greffée à ceux-ci, elle ne peut oublier, ou faire semblant, qu'elle leur doit sa puissance et son manque. La fiction s'écrit sur des restes qu'elle décide de transformer, à sa guise. Et quand elle se laisse happer par le fantastique c'est qu'elle ne peut plus soutenir la fuite du fantasme qui l'a initiée³⁹⁸.

Comme d'autres narratrices l'ont fait, ce qu'allègue celle-ci, c'est que des bribes de souvenirs de faits ou d'événements authentiques, conservés dans le roc perméable et friable du corps-monument, sont insérées dans la fiction et amalgamées à des souvenirs inventés. Ainsi, le sujet se voit attribuer un corps tangible, bien que toujours incomplet, car il est impossible d'en condenser tous les fragments épars dans un seul signifiant. Il est alors possible de mieux saisir l'assertion d'une autre narratrice, à savoir que *[s]ans écriture, il n'y a pas de sujet*³⁹⁹.

Partant, grâce à l'*antique pratique*, le sujet investit cet objet extérieur et en exploite les possibles de manière à en retirer des bénéfices qui combleront temporairement son manque à être. L'un des plus importants, c'est la focalisation du regard sur lui – regard des personnages et regard des narrataires dont il est le tout premier. Par le fait même, dans cette forme de relation intersubjective, le leurre à partir duquel se produit la première identification est réitéré, redoublé, voire renforcé. La configuration perceptive sur laquelle est concentré le regard est donc de l'ordre du leurre et comporte sa part d'aliénation, puisque ce regard est, d'une certaine façon, assujetti à une « image-mirage »⁴⁰⁰ qui est prise

³⁹⁸ Lueur, *roman archéologique*, « Archéologie », p. 123. Cet extrait sera exploité à nouveau lors de l'analyse de la « Deuxième partie » des *Cathédrales sauvages*.

³⁹⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131.

⁴⁰⁰ Il est ici fait référence à ce que Lacan a appelé le « stade du miroir » : « C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la

pour la sienne, que lui-même prend pour la sienne. Or, cette image « prédestinée » lui masque sa nature complexe. Il en est ainsi parce que les représentations du *Je* sont polymorphes et polysémiques, comme on a pu le constater jusqu'à présent. De sorte que le sens qui, à première vue, semblait déjà là se révèle d'abord et constamment à faire, puis à « re-faire » :

C'est comme dans le livre de la Genèse, les choses avaient une âme juste à les nommer et leur âme parlait. Elles prenaient toute leur place. Les choses, pas encore encombrées par des milliards d'anciens vivants enfouis dans le ventre de la terre. Il n'y avait pas un seul mort dans le ventre de la terre, ni dans celui des mères, pas un seul, et les choses librement déployaient leur âme⁴⁰¹.

Encore une fois, il y a référence au paradigme biblique, au *livre de la Genèse*, celui qui recèle les secrets des origines et du commencement des choses. Comment ne pas faire le parallèle avec l'écriture qui livre ses secrets ? C'est dans les signifiants qu'elle met en œuvre que le sens peut s'étirer, se déployer et se moduler dans l'imaginaire. Il se fait ensuite partiellement accessible – par et dans le symbolique – dans des syntagmes élaborés à même les paradigmes de l'amour et de la mort. Ce sont, entre autres, la comparaison et la métaphore qui permettent la mise en place de la configuration d'images à travers lesquelles s'animent puis se meuvent les fragments de sens à déchiffrer – *les choses avaient une âme juste à les nommer et leur âme parlait*. Et, c'est l'écoute flottante qui permet d'en entendre les modulations et de les transcrire sur la portée invisible de la page.

Le déploiement de sens qui s'offre alors à la captation fortuite du regard et de l'esprit est un phénomène fascinant auquel fait aussi allusion cette narratrice : *Entre ce*

turbulence de mouvement dont il s'éprouve l'animer. [...] La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* [*Écrits I*, p. 91 et 93]. »

⁴⁰¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 132.

*corps et moi, il y a sans doute des lettres que je ne lis plus : du déjà-là*⁴⁰². Pour en percevoir les subtilités, il faut, à l'instar de la narratrice de « Qui ? », opérer sur la base des dédoublements, des divisions et des permutations qu'autorise la narration – notamment celle du rêve comme composante de la fiction. Et, j'insiste, cette opération – tributaire des virtualités propres à l'écriture – permet au *Je* d'occuper différents pôles : narratrice, héroïne, cible d'investigation, sujet et objet : *Dans cette affaire complexe, j'étais à la fois suspecte et agent secret*⁴⁰³. Elle est *suspecte* parce qu'elle éveille les soupçons et qu'elle suscite l'intérêt par sa manière de révéler et de taire à la fois. Comment, en effet, ne pas se questionner et suivre son parcours figuratif en se demandant ce qu'elle sait au juste du sujet ? Elle est à la fois *agent secret* parce que, maquillée avec les attributs de différents personnages contribuant à la progression de l'intrigue, elle agit subrepticement, dans les flous et les mouvances des rêves, dans la latence du sens caché. Il en est ainsi parce que leurs dessous ne peuvent pas être connus ou compris dans leur totalité, même s'ils sont susceptibles de se manifester à tout moment ; surtout lorsque le sens se fait objet prenant forme grâce aux associations auxquelles s'adonne la narratrice.

Elle occulte habilement la frontière qui la distingue de l'autre, en se prêtant aux jeux des translations et des permutations grâce auxquels elle investit tous les territoires de la parole et devient l'Autre du langage ; celui-là même qui est supposé posséder la clé des secrets, soit les significations auxquelles le sujet n'a pas accès ; l'Autre a le pouvoir de libérer et de produire le sens en donnant au sujet des signifiants à travers lesquels il pourra

⁴⁰² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, p. 84. Le court poème d'où est tiré cet extrait ne comporte pas de titre et figure dans un encadré sur fond gris.

⁴⁰³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 129.

tenter de se matérialiser et de se définir. Mais, l'entreprise comporte un niveau de difficulté non négligeable et exige l'acquisition d'une compétence donnant accès au monde de l'évocation, puisque [l] *'agent secret devrait se débrouiller sans notes car la suspecte, elle, était sans mots*⁴⁰⁴. C'est la mémoire, là où sont emmagasinés les signifiants qui ne se soumettent pas aux lois de la spatiotemporalité, qui fera office de matériau d'investigation. Et les différentes narratrices, notamment celles de « Qui ? » et du « Poème parfait, le non-poème », semblent des plus au fait de ses pouvoirs étranges et mystérieux, surtout lorsqu'ils sont conjugués à ceux de l'écriture.

Or, s'il veut accéder au contenu du texte et, par extension, aux pensées de rêve latentes, le lecteur doit aussi endosser ce rôle *d'agent secret* et fouiller la mémoire du livre, parcourir le texte en tout sens, y repérer des fragments qu'il pourra métisser à d'autres provenant de d'autres textes, faisant ainsi fi des contraintes spatiotemporelles. Ce faisant, il aura à son tour accès au réservoir des signifiants du grand Autre – figuré, on le verra, par les personnes-personnages qui échangent avec les narratrices ou par les auteurs qu'elles citent ou auxquels elles réfèrent. S'il se prête au jeu, il redouble le travail de la narratrice : il participe non seulement à la production de l'énoncé et du sens, mais aussi à une métaphorisation puisque, dans les cadres de la fiction entre lesquels est reconstitué le rêve, les pensées de la narratrice se sont muées en situations qui deviennent matériau offert à une nouvelle interprétation.

Et, celle-ci est rendue possible par la reconstitution du rêve narré – qui, en fait, s'en avère la toute première interprétation car, comme l'affirme Paul-Laurent Assoun, [l]e rêve

⁴⁰⁴ *Ibid.*

*est le paradigme de l'interprétation*⁴⁰⁵. Les réminiscences des images du rêve sont donc déchiffrées⁴⁰⁶ par la narratrice, puis transposées dans le texte écrit dont la façade rationnelle leur confère une telle forme de cohérence et d'intelligibilité que le fait qu'il s'agit d'un texte littéraire et non d'un rêve, au sens analytique du terme, peut passer inaperçu.

À son tour, le lecteur actualise ce texte et les signifiants produisent de nouvelles images qui défilent en lui. S'il ne se prête pas au jeu, il se retrouve confronté à un phénomène similaire à celui qui se produit après un rêve dont l'auteur ne comprend pas le sens : fixant plutôt son attention sur des données manifestement exprimées, il n'a pas accès à l'essentiel, à ce qui se joue vraiment à travers le jeu subtil des substitutions, des condensations et des déplacements reproduits, comme dans une forme de redoublement, par l'écriture. Qui plus est, le lecteur occulte de ce fait tout un segment de matériel psychiquement significatif car, et c'est paradoxal, le signifiant se fait support de l'absence, de ce qui s'est éloigné au moment où il aurait pu être appréhendé – non sans risque cependant –, mais qui peut néanmoins « re-venir » d'une autre façon, pour advenir là où on ne s'attend pas à le trouver ; comme l'a de toute évidence compris la narratrice de *Lueur, roman archéologique* :

SUSPENSE ou le sens suspendu, la sentence tombée, l'intrigue que je laisse filer. Ce qui m'échappe doit être clair, posséder sa propre logique, suivre son cours, puisque rien n'est précis dans ce que je conserve. Mais cependant quelque chose vient d'accéder à ma compréhension, c'est toujours là où je ne cherche pas que ça se trouve, [...] ⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Paul-Laurent Assoun, *Psychanalyse*, p. 145.

⁴⁰⁶ Cela n'est pas sans rappeler ce que dit Lacan : « Un rêve, ça n'introduit à aucune expérience insondable, à aucune mystique, ça se lit dans ce qui s'en dit, et qu'on pourra aller plus loin à en prendre les équivoques au sens le plus anagrammatique du mot » [Le Séminaire Livre XX, *Encore*, séance du 10 avril 1973, p. 88].

⁴⁰⁷ *Lueur, roman archéologique*, « Second mouvement », p. 163.

Suspense ou le sens suspendu, le syntagme se démarque dans un premier temps par la mise en apposition qu'il introduit et qui attire l'attention sur l'inéluctable : le sens est irréductible, l'énigme est entière. Dans un deuxième temps, les connotations phonétiques qui y sont à l'œuvre créent un effet d'insistance difficile à ignorer. L'allitération du [s] et l'assonance du [ô] alternent ici dans une forme de gradation sonore et visuelle, produisant une sorte de mise en apposition du mot *sens* dans la suspension même dont il est question. L'allitération et l'assonance également présentes dans les autres syntagmes de ce passage suscitent l'idée que le sens se montre et se dérobe à la fois au regard. Sous toutes ses formes, ses composantes phonétiques et sémantiques sont tantôt repérables dans leur dispersion, tantôt révélées par les combinaisons auxquelles elles se prêtent, tantôt masquées par leur répétition. Ainsi, dans une sorte de jeu de dédoublement de la forme et du contenu, est métaphorisée la suspension même du sens.

De plus, comme le souligne à demi-mots la narratrice, le sens a un caractère autonome : il obéit à des lois qui lui sont propres, à des règles qui ne se soumettent pas à quelque automatisme langagier que ce soit. Le sens se dévoile, par fragments, dans l'inédit, entre les mots et entre les lignes, dans « l'inter-dit ». En fait, il est là où on ne s'attend pas à le trouver ; bref, c'est là même où on ne le *cherche pas* qu'il *se trouve*. Il se meut dans les interstices de l'invisible, dans le non-sens, là où se terre une part de la vérité que le sujet tend malgré lui à voiler en l'enrobant dans les lacs des jeux de mots qu'autorisent les tropes privilégiés par la prose poétique et le rêve : la métaphore et la métonymie.

Cela correspond, d'une certaine façon, à ce que quelques-unes des narratrices⁴⁰⁸ ont exprimé dans différents contextes d'énonciation sans vraisemblablement en saisir d'emblée toute l'ironie : *Le comble de l'amour, pour une femme, c'est de se maquiller pour un aveugle*. Se maquiller à l'aide de la palette aux fards éclatants de la métaphore, pour un aveugle – dans ce contexte, le lecteur, quel qu'il soit – qui effleure des yeux les pourtours d'une image fragmentée qu'il perçoit pour le tout, celle de l'écrivaine que l'institution nationale et internationale, se pliant aux règles qu'elle a instaurées, a reconnue comme telle.

En d'autres mots, si l'attention est concentrée uniquement sur le plan factuel, seule apparaîtra la figure de la narratrice qui sera associée à celle de l'écrivaine, celle-ci masquant et élidant même celle du sujet qui demeure alors complètement invisible – [mais se trouvant] *toujours là où [on] ne cherche pas*. Le lecteur ne comprendra point que la narratrice et l'écrivaine sont des métonymies, c'est-à-dire de nouveaux signifiants tributaires d'un rapport de contiguïté avec un signifiant antérieur, *maquillé* – la femme – qu'il supprime, conférant ainsi au nouveau signifiant un nouveau signifié et ainsi de suite. Parfois cependant, la teneur de l'expression est exploitée :

J'écris dans l'impossible. J'écris une lettre qui n'est plus. Je me voile et me maquille pour toi aveugle⁴⁰⁹.

Écrire *dans l'impossible*, c'est œuvrer dans le symbolique qui s'avère impuissant à dire, impuissant à nommer, *une lettre* qui se situe hors sens et hors signification, soit dans le réel. Autrement dit, dans ses nombreuses tentatives de rendre compte de cette lettre qui

⁴⁰⁸ Notamment celle du chapitre intitulé « Bosnie-Herzégovine », dans *Les Femmes et la guerre*. Elle mentionne, sur le ton de la confidence : « [C]haque jour au lever, je me rappelais cette phrase lue quelque part, j'avais oublié en quel livre [p. 106] ».

⁴⁰⁹ *La Lettre infinie*, « L'Ivre-vivante », p. 77.

représente la trace indélébile de l'objet perdu et du manque cause du désir, le *Je* endosse des attributs qui dissimulent sa véritable nature et son rôle dans l'acte d'énonciation. Ces attributs, on le verra, lui sont fournis à même les nombreux scénarios dont il assume la narration en se greffant, sur le mode de la dialectique, aux *Je* des différentes narratrices ou personnages dont la parole est rapportée. Or, savoir qu'il y a maquillage de la véritable instance d'énonciation ne signifie malheureusement pas qu'il est possible de tout voir et de tout expliquer. Au contraire !

CHAPITRE IV

Le regard et la voix ...

...l'écho en miroir

Tu m'avais dit, tu verras, tu trouveras, et
je n'ai jamais vu, ni trouvé pour toi
l'évident, le clair, le visible ; des
découvertes, mais aucune preuve captée,
saisie et isolée dans l'infinitude de
l'espace et du temps des éléments.

[*La lettre infinie*, « Le vertige », p. 25-26.]

Que peut donc faire l'aveugle dont le regard est dessillé ? Les possibilités qui s'offrent à lui ne sont pas légion. La plus intéressante est sans doute celle pour laquelle opte le sujet : exploiter le potentiel du regard et de la voix pour devenir à son tour l'Autre, une sorte de double – un substitut. Partant, avec ses propres référents, il s'agit ensuite pour lui d'investir les textes dont il prend subrepticement en charge la narration en s'accrochant aux voix de leurs scriptrices. L'entreprise est hasardeuse et n'est pas sans créer, de la manière la plus astucieuse qui soit, l'illusion que la distance entre *Je* et chacune des narratrices est abolie. Ces quelques lignes de « Qui ? » illustrent bien cet habile stratagème :

« Qu'importe ce qui s'est passé avant ou après.

Désormais, je commencerai et finirai avec moi-même. »

Je reconnus Lou Salomé. Elle citait Shakespeare et me l'appropriai. J'étais Elle soudain et Lui tout à la fois. Ils étaient mes secrets suspects, je devins agent double à l'infini, comme dans les miroirs, comme dans les histoires qu'on invente pour mieux saisir là où exactement ça fuit et se démultiplie. Là où, entre éveil et sommeil, ça déambule dans les couloirs creusés par la mémoire et pourtant faits d'oubli⁴¹⁰.

Niant d'emblée l'importance de l'avant et de l'après qui, jusque-là, participaient à son procès signifiant, le sujet instaure les frontières spatiotemporelles à travers lesquelles se produiront *désormais* ces procès signifiants. Il se pose alors à la fois comme sujet et comme objet – *je commencerai et finirai avec moi-même*. Sa mémoire est mise à contribution : elle lui fournit les matériaux permettant l'édification d'un moi idéal. Les cadres fictionnels entre lesquels s'élabore le rêve se révèlent alors un lieu de prédilection. Ils lui permettent de simuler une forme de résolution du conflit entre les motions

⁴¹⁰ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131.

pulsionnelles, qui l'assaillent et le tenaillent, et les différentes représentations culturelles qui composent une partie de son monde psychique. Partant, à l'insu même de la narratrice, se produit l'inespéré : le sujet peut transgresser les interdits qui l'empêchent de retrouver les coordonnées de la jouissance perdue. Il a élaboré puis actualisé un subterfuge lui permettant de prendre la parole pour contrer l'impossibilité de résoudre son énigme, puisque le véritable objet de son désir est un impossible à atteindre et, de surcroît, inarticulable dans la parole.

IV-1. Personnages et lecteur, les doubles de l'Autre

Dans le rêve fictif, le sujet parvient d'abord à se doter des caractéristiques sociales et de l'expérience professionnelle d'une femme dont Freud a reconnu l'intelligence et la contribution à la psychanalyse, puis il s'approprie judicieusement le savoir-faire d'un écrivain dont l'œuvre a transcendé les limites de l'espace et du temps et qui, de ce fait, bénéficie d'une reconnaissance que nul ne remet en question. De cette façon, il peut enfin se représenter comme une entité idéale, bien qu'incomplète en elle-même. Cette représentation d'unification – bien que toujours de l'ordre du virtuel, puisque relevant d'une manifestation du sujet du désir – est ici rendue possible parce qu'elle est élaborée dans le symbolique, dès les premières lignes du récit du rêve narré, et qu'elle se supporte, dans l'imaginaire, de la création des personnages fictifs de l'agent secret – *qui devrait se débrouiller* – et de la suspecte – *qui est sans mots*. Ces deux personnages s'avèrent en fait deux signifiants qui figurent la narratrice et le sujet. Le réel est ainsi occulté, exclu. Autrement dit, l'indicible auquel est toujours et inéluctablement confronté le sujet est contourné grâce au pouvoir de l'écriture.

« Poème parfait, le non-poème » exploite aussi cette façon de faire en ce que les pensées de la narratrice – l'écran du sujet – sont, à la manière propre au rêve, en interaction – *Je me sentais en adéquation avec leurs pensées*⁴¹¹ – avec celles d'autres poètes comme Claudel, Mallarmé et Char. C'est comme si le monde onirique résonnait de leurs conceptions de la poésie, comme si la narratrice puisait dans la littérature les points d'ancrage qui lui permettraient en quelque sorte de conférer au contenu du rêve une sorte de crédibilité reposant sur les propos de ces autres poètes que l'institution littéraire a en quelque sorte sanctionnés en les conservant :

Chez Mallarmé, LA musique est nommée là où elle touche au silence, disons immaculé, que seule l'éternité comprend jusqu'au vide. À l'Absence que seule la poésie effleure.

Chez Claudel, ce sont des propos enflammés et lyriques sur le rythme, les stances, la scansion, la phrase musicale du vers (verset) que ne renierait aucun musicien, musicologue ou musicophile, digne de ce titre.

Je me remémorais certains vers du grand musicien de la langue, René Char, certaines de ses pensées cousues au poème, lancées comme autant de lueurs évidentes, autant d'éclats sur la trame même de la langue qu'il connaissait, comme tous les vrais poètes, au plus intime de sa pensée⁴¹².

Le contexte d'énonciation est différent, mais la façon de procéder est semblable. Le paradigme de la musique est encore une fois exploité faisant résonner la portée évocatrice des combinaisons qu'il favorise. De plus, il y a une nouvelle métaphorisation, dans le contenu du rêve, du moment de passage entre l'ordre de l'imaginaire et celui du symbolique, c'est-à-dire de l'instant où la parole de l'autre donne accès au monde du langage et lui permet d'avoir une place dans le grand Autre. En fait, c'est par les figures comme l'anaphore, la répétition et la comparaison à un poète tel René Char – qui

⁴¹¹ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 176.

⁴¹² *Ibid.*

connaissait [la trame même de la langue] comme tous les vrais poètes – que s’effectue le passage entre l’imaginaire et le symbolique. Il s’en faut de peu pour prétendre qu’il puisse également y avoir une forme d’identification fondatrice du sujet, qui s’effectue par l’allusion – qui serait alors à lire comme un emprunt – à une caractéristique singulière des *vrais poètes* : la parfaite connaissance de la langue.

En fait, dans les deux textes, dans les pensées du rêve, les idées, les propos et les vers des grands poètes constituent une forme de parole structurante, voire un regard de reconnaissance. De sorte que ce qui, de prime abord, aurait pu sembler n’être qu’une pure invention trouve un point d’ancrage dans un temps et un espace bien définis, bien circonscrits, car conventionnés et reconnus comme tels par l’institution socioculturelle. Il semble même que, dans les deux récits, le sujet ait bel et bien trouvé chez Shakespeare, Mallarmé, Claudel et Char l’altérité radicale, celle qui lui permet d’intégrer son corps propre et de s’identifier à une image globale. N’est-ce pas ce que suggère cet autre passage du « Poème parfait, le non-poème », en faisant de nouveau référence à un grand poète, québécois cette fois ?

Je me souvenais aussi, tout en me représentant le poème inscrit sur la page du rêve, d’un texte de Jacques Brault, « Narcissiques », qui m’avait semblé, quand je l’avais lu – et ce sentiment se confirmait à la lecture du poème – s’approcher au plus près de l’intelligence ultime de l’acte poétique, celle qui le fonde et le révèle, mais en douce et sans discours, sa véritable raison d’être⁴¹³.

Particulièrement parce qu’il y est fait allusion au narcissisme, ce passage a la résonance d’un rappel de ces moments où le sujet se constitue : il y a alors, dans un premier temps, investissement pulsionnel sur lui-même, puis sur un objet extérieur à lui –

⁴¹³ *Ibid.*, p. 177.

encore et toujours associé à l'écriture – auquel il s'identifie ; dans ce cas-ci, il s'agit d'un autre poète ; tandis que dans « Qui? », c'est à un grand auteur et à une femme psychanalyste et écrivaine que s'identifie le sujet. De sorte qu'en évoquant les poètes qui *savent ce Je dans l'Autre*⁴¹⁴, il a désormais la possibilité de *s'approcher au plus près de l'intelligence ultime de l'acte poétique, celle qui le fonde et révèle*. La quête amorcée vers la perfection prend dès lors un nouvel essor, faisant fi de toutes les tentatives précédentes – *Qu'importe ce qui s'est passé avant ou après* –, tout en explorant et en exploitant inlassablement les mêmes moyens d'expression, soit ceux qui s'établissent ici dans le temps et l'espace de la fiction qui, à leur tour, se font supports du temps du sommeil et de l'espace du rêve.

À première vue, le texte « Qui ? » ne semble pas actualiser les processus à l'œuvre dans les identifications imaginaires – constitutives du moi – et les identifications symboliques – constitutives du sujet. C'est sans doute attribuable au fait que Lou Salomé et Shakespeare sont d'abord et avant tout présentés comme des personnages historiques. En réalité, comme on l'a souligné dans le chapitre précédent, ils sont aussi à appréhender comme des signifiants qui se trouvent inévitablement, dans un premier temps, en position d'extériorité par rapport au sujet et, dans un deuxième temps, en position d'intériorité – *J'étais Elle soudain et Lui tout à la fois* ; les majuscules suggèrent par ailleurs l'idée que les pronoms remplacent des noms propres. Du même coup, les investissements socioculturels dont sont porteuses ces figures historiques établissent une sorte de démarcation entre l'idéal auquel aspire le sujet – la perfection qu'il pourrait atteindre en

⁴¹⁴ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 135.

accédant au savoir et en sachant qui il est vraiment – et l’objet qu’il a substitué à l’objet perdu et, de ce fait, sublimé – l’écriture – de façon à pouvoir, dans la fiction qu’il actualise, recréer l’unité dans le lieu de l’Autre, là où se trouve le signifiant originellement refoulé. Il y a donc bel et bien identification et elle favorise la conciliation entre les forces intérieures qui motivent les manifestations du sujet et les forces extérieures liées aux exigences sociales et culturelles qui encadrent et balisent sa pratique signifiante.

Partant, se produit dans le rêve narré une sorte de clivage qui favorise, d’une certaine manière, la répartition du propre savoir de la véritable instance d’énonciation – le sujet – entre deux personnes : celle de la narratrice⁴¹⁵ et celle de la personne-personnage convoquée dans le rêve donnant à cette dernière la possibilité d’accomplir, dans le lieu et le temps privilégiés de sa mise en fiction, le désir du sujet. Ainsi, à son tour, la narratrice métaphorise l’interaction entre soi et l’Autre en soi, elle entend ses pensées formulées par une voix étrangère qu’elle a l’impression de connaître – l’étranger se fait familier – parce que son corps-monument en conserve le souvenir – *Je reconnus Lou Salomé* ; celle-ci représente alors le commun dénominateur de son désir, ce qu’il scelle et qu’elle pourrait éventuellement – virtuellement – lui permettre de desceller.

Comme c’est le cas dans le « Poème parfait, le non-poème », le mécanisme de condensation est à nouveau à l’œuvre et favorise le procès signifiant qui amorce, on le verra, toute une série de redoublements reposant sur le regard et la voix. La narratrice actualise ce qui s’est donné à voir et à entendre dans les propos de Shakespeare –

⁴¹⁵ Il faut ajouter ici que celle-ci est également une personne-personnage, en ce qu’elle est une métonymie de l’écrivaine qui peut, par son entremise, prendre part au récit en tant qu’actant, c’est-à-dire en tant que figure qui participe au procès signifiant du sujet.

Désormais, je commencerai et finirai avec moi-même – et devient simultanément regard – *Je reconnus* – et voix – celle de l'Autre du langage représenté ici par le grand écrivain que fut Shakespeare, mais également par Lou Salomé, comme on le verra un peu plus loin. Ce mouvement provoque une nouvelle dynamique d'échanges à l'intérieur de laquelle des fragments épars – des métonymies du sujet élaborées à partir d'attributs particuliers à des personnes ayant réellement existé – sont réunis, liés entre eux pour constituer une nouvelle unité dans la chaîne associative du rêve reconstitué. C'est comme si, de cette façon, pouvait être commémorée la jouissance irréductiblement perdue, celle de ne faire qu'un avec l'autre, sans distinction des sexes – *J'étais Elle soudain et Lui tout à la fois*. [...] *je devins agent double à l'infini*. Cet *agent double* est, par ailleurs, fort intéressant : il advient suite à l'identification à des personnes disparues, ce qui a pour effet de brouiller les pistes mêmes qui mènent à la découverte de la véritable identité de l'instance d'énonciation ; il s'agit d'un procès métaphorique, car il y a dédoublement, division, permutation, puis compression des signifiants qui en produisent alors un nouveau qui se substitue aux autres, tout en conservant leurs attributs caractéristiques : la narratrice-agent-double.

Dès lors, le sujet doté des caractéristiques conjuguées de la narratrice et de l'agent double – qui a notamment la capacité de changer à son gré d'apparence et d'identité pour se fondre dans l'environnement où il intervient et investigue – a la possibilité de percevoir le travail structurant de l'instance de la lettre⁴¹⁶ qui, comme le souligne cette narratrice, n'est pas dénué d'ambiguïté :

⁴¹⁶ Lacan, notamment dans *Encore*, affirme qu'en ce domaine, il faut être vigilant et ne pas croire que « la lettre désigne un assemblage », il insiste et précise que « les lettres *font* les assemblages, les lettres *sont*, et non pas *désignent*, ces assemblages, elles sont prises comme fonctionnant comme ces assemblages mêmes » [(1972-1973) : Le Séminaire Livre XX, *Encore*, séance du 13 février 1973, p. 46].

Pulsions, a-t-on dit de ces lettres d'origine, puisqu'elles précédaient toute image, tout langage et puisque l'ordre des images et des mots livrés les pré-supposaient. Cet alphabet fragmentaire s'écrit, est écrit *signifiant* car tout sens y prend source, mais prend vie à l'in-su des scripteurs⁴¹⁷.

D'une part, ce travail présuppose de manière globale l'importance du langage dans le parcours signifiant de l'être et, d'autre part, de manière plus restrictive, il accorde au signifiant la prégnance sur le signifié *pour mieux saisir là où exactement ça fuit et se démultiplie*⁴¹⁸. Ce qui importe alors, il faut bien le rappeler ici, ce n'est pas la signification qui repose sur le consensus social, mais l'effet du mot qui, de cette manière, fait en sorte que *les choses librement déplo[ient] leur âme*⁴¹⁹. La dynamique langagière n'est encore une fois plus la même. En effet, considérer ainsi le signifiant comme autonome suppose que l'on accepte l'idée qu'alors il puisse en quelque sorte gouverner le discours du sujet, c'est-à-dire le sujet lui-même, et ce, à son *in-su*. C'est pourquoi le signifiant à la fois représente le sujet et le détermine.

IV-2. La marque indélébile de l'ineffable

Mais alors, comment ne pas être effrayé par ce qui est laissé derrière, ce qui ne peut être vu ni traduit parce que fondé sur une impossibilité ? Car, il faut bien le reconnaître, l'entreprise comporte un terrible piège : le sujet risque de s'éprendre de lui-même, d'être *dans le pur ravissement narcissique*⁴²⁰. En d'autres mots, il risque de se prendre comme objet d'amour et d'être ravi dans tous les sens du terme. S'il le fait, il se dirige tout droit vers l'anéantissement. L'une des narratrices de la dernière nouvelle des *Morts-vivants* en a aussi rendu compte mais, en mesurait-elle la portée ?

⁴¹⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire ? », p. 86.

⁴¹⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁴²⁰ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 169.

Et moi, je ne meurs pas. En moi, il n'y a rien de sérieux. Je suis le rêve flou, les images qui s'entassent. Je suis les rêves inachevés et les songes qui fuient. Les pensées qui défilent. L'air qui caresse. Le feu qui ronge. Le lac paisible de la vallée. L'air doux sous un soleil d'après-midi de juin, il y a longtemps de ça. Que s'est-il donc passé ? Où en étais-je, où en suis-je ? [...] Je ne fais pas la guerre, moi ! Je ne les tue pas, moi ! Je ne suis pas responsable, moi ! Nous ne sommes pas responsables, nous ! Nous rêvons sous le soleil et nous faisons des poèmes, assis à côté d'un gros géant qui ronfle en se frottant les cuisses et qui s'éveille de temps en temps pour donner un bon coup de fouet au vieux cheval qui ne demande pas mieux. [...] Nous sommes des poètes et on nous excuse de tout. Je fais semblant d'être sérieuse. Nous faisons tous semblant. Je suis Narcisse et je contemple mon beau visage rêveur dans le seul oasis qui reste⁴²¹.

L'*oasis* des mots présente sans conteste un incomparable avantage : il favorise un retournement d'investissement sur soi ; le sujet parvient à s'aimer lui-même à travers lui. Mais, il a aussi un envers menaçant. En effet, s'il est constitutif de l'objet extérieur à lui-même que le sujet a trouvé, puis investi, il peut aussi s'avérer celui qui le conduira à sa perte. Conscient du caractère éphémère de sa condition – *Je suis les rêves inachevés et les songes qui fuient* – le sujet peut être tenté de se laisser capturer par la mouvance et l'indistinct qui façonne le leurre – *Je suis le rêve flou, les images qui s'entassent* – et ne pas chercher à outrepasser du regard l'image incomplète – ce mirage attirant – que lui renvoient de lui-même les signifiants à l'œuvre sur l'écran de papier du livre-objet.

En fait, en donnant forme à cet objet substitut, puis en le faisant exister dans la durée du rêve narré, à même son paradoxe dans ce qui l'écrit et à la fois ne parvient jamais à en rendre compte tout à fait, le sujet peut être emporté par l'illusion et croire qu'il a pu subvertir, puis convertir la fugacité qui le caractérise et accéder à ce que la narratrice des *Mémoires d'enfance* a exprimé dans une métaphore des plus justes et efficaces, soit à *l'éternité couchée sur le papier*⁴²². Or, le danger réside justement dans le fait que cette

⁴²¹ *Les Morts-vivants*, «Entre deux trains », p. 167-168.

⁴²² *Mémoires d'enfance*, p. 105.

éternité est fictive, puisqu'elle ne peut être actualisée et reconnue comme telle que pour un temps : par le regard d'un narrataire qui, lui-même, est soumis au pouvoir illimité du temps. C'est une sorte de cercle sans fin sur le pourtour duquel se meut dangereusement le sujet. Le vide – qu'il frôle et contourne sur le fil translucide des pensées créatrices dont l'écriture porte les latences et dont le livre supporte les manifestations – agit sur lui comme un aimant dont il ne peut que difficilement contrer la force d'attraction :

Dans la poussée métaphorique des chairs se pense le poème et s'écrit la lettre infinie vers le multiple destinataire. [...] J'écris uniquement pour dire ce temps archaïque d'une voix génétique. Elle n'est pas naturelle, elle est dans sa scription. Elle est là, datée, sur le monument-moi, elle est là, fibreuse, laissée au hasard du silex des vents, quand l'autre, tout-autre, par sa lettre saxifrage léguée, à mon insu, a créé de toutes pièces et à partir de presque rien, les mots de ma bouche⁴²³.

La menace est là, dans le cœur même de la lettre invisible et néanmoins gravée, la *lettre saxifrage*, celle qui a le pouvoir de briser, voire de dissoudre et qui, à la fois abolit le silence et permet d'accéder au symbolique. Le sujet ne l'ignore pas et il en rend inlassablement compte en jouant sur l'élocution et les constructions savantes. De sorte qu'il révèle dans ce faire de grandes habiletés langagières : il exploite les différentes avenues sémantiques de l'anadiplose⁴²⁴, de la métaphore et de la répétition, de la mélodie ou de la couleur qui constituent une sorte de cycle dans lequel il peut, à tout le moins, approcher et effleurer ce qu'autrement il ne serait pas même en mesure de faire surgir, soit la perfection qui porte les atours de la reconnaissance absolue ; des atours invisibles – taillés dans les coordonnées de la jouissance originelle, où n'existait aucune frontière entre le dedans et le dehors et où, de surcroît, le sujet était le centre du monde.

⁴²³ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Poésie parole fibreuse », p. 176.

⁴²⁴ « L'anadiplose (féminin du grec *ana*, « en haut, en avant » et *diplosis* « redoublement ») est la répétition, au début de l'unité suivante, d'un terme (ou de plusieurs) qui clôt une unité linguistique ou poétique. » [Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 454-455].

On l'a vu, cette jouissance originelle perdue et défendue est articulée au manque, c'est-à-dire au moment déterminant pour lui où le sujet entre dans le symbolique en découvrant qu'il n'est pas l'objet de désir de la mère – *quand l'autre [...] a créé de toutes pièces et à partir de presque rien, les mots de ma bouche*. Le processus de symbolisation ainsi amorcé, le sujet entreprend alors une longue quête vers une forme de reconnaissance absolue que la perfection littéraire lui permettrait vraisemblablement d'obtenir. Dans l'expérimentation de l'infini du rapport à l'Autre, le sujet a identifié un objet – en l'occurrence l'écriture – et reporté sur cet objet le poids de son manque. Cela explique en partie pourquoi, dans chacun des deux récits élaborés sur la base de la remémoration d'un rêve, l'accent est mis sur la qualité exceptionnelle du texte dont il est question, essai ou poème : dans le vécu de ces deux rêves sublimes, l'hallucination est satisfaction. Elle est malheureusement éphémère :

Je me souvenais aussi, tout en me répétant le poème inscrit sur la page du rêve, d'un texte de Jacques Brault, [...].

Raison déraisonnable s'il en est, au point de s'évanouir avec le rêve, de disparaître avec lui dans la nuit des temps, de s'éclipser après l'éblouissement fugace du poème imprimé.

Ainsi mon poème retourna à sa nuit.

Au matin, je ne m'en souvenais plus et savais qu'il en serait ainsi pour toujours.

La mémoire du jour, faite d'oublis, avait effacé les mots du poème⁴²⁵.

Le savoir conjugué du rêve et de l'écriture s'exprime non seulement dans la métaphore, mais aussi dans la répétition de chaînes de représentations. En effet, comme c'est le cas dans plusieurs textes de Madeleine Gagnon, les premières lignes de ce passage

⁴²⁵ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177.

reprennent celles d'un autre passage⁴²⁶, mais le référent n'est plus le même : il y a eu transformation et celle-ci s'offre au regard par l'entremise du contexte d'énonciation qui est manifestement différent. Au début, bien qu'incertaine, la remémoration actualisait les détails qui entouraient la *page-écran*, mais dans cette partie du texte, *sur la page du rêve*, ils se sont complètement évanouis, *irréremédiablement oubliés*. Ainsi, la répétition peut-elle être appréhendée comme une sorte de « re-jet » qui s'avérerait pour le sujet une forme de « re-naissance », en ce qu'elle permettrait, par son insistance dans l'acte d'écriture-lecture, de réactualiser, sur le plan factuel *l'état dans lequel le poème du rêve [l] 'a laiss[é]*⁴²⁷ et, sur le plan discursif, le passage entre l'imaginaire et le symbolique. Or, c'est un état que, de livre en livre, le sujet ne cesse de convoiter.

Dans la deuxième partie de cet extrait, le silence a repris ses droits. Sur le plan formel, il est relevé par les blancs qui séparent, isolent et signalent la fatalité du sort de tout rêveur : le rêve lui échappe progressivement – *À mesure que j'avançais se défaisait la maille, puis tout le rang, habitée par un texte démaillé se faisant*⁴²⁸. Sur le plan factuel, le silence se confond à l'oubli que la mise en apposition de la dernière phrase dégage comme élément important. Or, cette apposition, relève un paradoxe : la mémoire peut à la fois conserver le souvenir du passé et, en même temps, être *faite d'oublis*. Cette opposition conceptuelle crée un effet d'insistance sur ce qui d'emblée aurait pu passer pour une simple antithèse. Tout se joue dans l'entre-deux de ces déterminations paradoxales : c'est justement dans ces silences – les oublis et les blancs de la page écran – que se dévoilent les

⁴²⁶ Le voici : « Je me souvenais, tout en contemplant le poème sur sa feuille-écran, de ce qu'avaient écrit, sur la musique propre à la poésie, Claudel et Mallarmé [*Ibid.*, p. 176] ».

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁴²⁸ *La Lettre infinie*, « L'ivre-vivante », p. 73.

pourtours du savoir. Dans le rêve, c'est le silence, qui avait vu naître, puis « re-donné » les mots dans lesquels se dessinait le tableau du poème parfait. Dans le texte, ce *tableau*, la narratrice le dit *abstrait*, mais il n'en demeure pas moins que la nuit et le jour l'ont récupéré, avant d'en effacer les mots. Ainsi, le rêve et le texte ont laissé entrevoir, sans en permettre l'appropriation, les traces qui en subsistent malgré tout. Elles se font sensations – de là sans doute le qualificatif *abstrait* – et l'écriture en rend – en rendra – inlassablement compte, l'annonçant même, au début de la strophe suivante⁴²⁹ :

M'en restait la certitude de l'expérience poétique bouleversante et définitive qui accompagnerait désormais, comme une sorte de guide invisible, ma façon d'écrire – de penser, de rêver – le poème⁴³⁰.

Ce savoir comporte un nouveau et fascinant paradoxe : bien que de façon partielle, il est traduisible – le texte du rêve reconstitué relève cette singularité ; il est également intraduisible parce qu'intangible, car de l'ordre du perceptible qui ne peut que s'éprouver. Le sujet le sait bien :

Repensant aux mots sur la page-écran, même s'ils furent irrémédiablement oubliés, j'en saisis toutefois une ambiance lexicale [...], il me paraissait certain qu'elle était facilement traduisible en toutes langues tout en étant, et je me réjouissais du paradoxe, de chaque langue l'incommutable⁴³¹.

Ces quelques lignes indiquent que la mémoire en conserve bel et bien une trace – *j'en saisis toutefois une ambiance lexicale* – mais, le savoir que le sujet frôle est de toute évidence irréductible dans son absolu. Partant, il se révèle de l'ordre de l'inconscient et de ses manifestations, en l'occurrence, dans l'acte répétitif en lui-même qu'est l'écriture qui,

⁴²⁹ La récurrence de cet extrait n'est pas, comme certains pourraient le croire attribuable à une distraction, elle permet plutôt d'insister sur le sentiment immarcescible qu'il a engendré.

⁴³⁰ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 178.

comme la pierre du corps-monument, en porte une fugace inscription que la narratrice, dans sa tentative de remémoration, essaie en quelque sorte de déchiffrer. Par conséquent, l'écriture du rêve s'avère à la fois acte et objet d'interprétation. La remémoration et la reconstitution en font un acte parce qu'à l'aide des procédés langagiers, elles relient les pensées du rêve et en font un énoncé. Elle en fait également un objet parce qu'en inscrivant ces pensées dans la syntaxe de la prose poétique, elle leur donne un corps d'encre – les vocables – et une voix – celle de la narratrice – qui portent la trace de leur existence. Leur sont ainsi conférés un lieu et un temps – ceux de la fiction, puis de la lecture – qui transcendent ceux dans lesquels leur nature évanescence les reléguait : le silence et l'oubli. Cela explique sans doute pourquoi les composantes de l'écriture sont à nouveau convoquées, mais dans un contexte d'énonciation différent qui amplifie la portée de leur contribution, sur le plan factuel, au désir immanent du rêve et, sur le plan discursif, à l'élaboration du sujet :

La remémoration nébuleuse du rêve me confirme encore ceci : c'était un verbe, un seul, qui, distribué sur deux strophes, constituait le leitmotiv et se trouvait, par sa répétition même, à donner la clef de résolution de l'énigme métaphorique⁴³².

Cette strophe débute sur un double paradoxe : d'abord sémantique, en ce que la *remémoration*, qui est par définition une reconstitution précise, est plutôt *nébuleuse* ; puis factuel, en ce que son caractère nébuleux, obscur ne devrait pas permettre de *confirmer* quelque chose que la mémoire elle-même a oublié, soit que le *verbe se trouvait à donner la clef de résolution de l'énigme métaphorique*. En fait, il semble que la densité de l'investissement psychique dont le motif de l'énoncé du rêve rend compte imprègne de

⁴³² *Ibid.*

toutes parts les rapports réciproques des signifiants en leur conférant un double statut : représentants et représentations. Ils sont les représentants du désir qui, on l'a vu, se fait insistance dans la répétition – *le leitmotiv* – et les représentations de ce qui ne peut être formulé, capturé par le langage – *l'énigme métaphorique*. C'est sans doute ce qui explique pourquoi les signifiants se donnent à voir et à entendre plutôt qu'à révéler :

Tel un tableau abstrait que l'on saisit d'abord dans sa géométrie, le dessin des deux strophes me demeure précis. Et du verbe effacé ne subsiste que son allitération⁴³³.

Parcourir à rebours ce *tableau*, dans l'acte fécond et inépuisable de la lecture, permet de voir, comme dans un kaléidoscope, les successions rapides et changeantes du *Je* ; elles changent selon l'angle et le moment de la lecture parce que constituées de combinaisons protéiformes. Les multiples représentations du *Je* sont ainsi, à la fois, des trouvailles offertes au regard et préservées du regard, tout en étant conservées et redonnées à loisir – sur le mode des retrouvailles – par la voix des différentes instances d'énonciation dans l'un ou l'autre des deux rêves reconstitués. Cela a quelque chose de fascinant : la narration instaure la dimension de la perte, en ce que la reconstitution qu'elle permet rend compte du fait que ce qui est trouvé, puis retrouvé se caractérise par sa propension à se dérober encore et encore.

IV-3. La fiction de rêve, une allusion poétique au désir du sujet

Présumer que les signifiants œuvrent à l'élaboration d'un tout en devenir – le poème parfait et le sujet – s'avère dans l'ordre des choses dont témoigne l'interprétation à laquelle s'est livrée la narratrice : le sens profond *se donnait, s'abandonnait*, mais disparaissait – tout en *demeur[ant] précis* – avant même de pouvoir être formulé. Il reste donc dans le

⁴³³ *Ibid.*

domaine mystérieux, énigmatique du réel, c'est-à-dire dans l'entre-deux et les entrelacs de l'imaginaire et du symbolique. C'est un univers – *un tableau abstrait* – qui échappe au langage qui, malgré son poids et sa substance, ne parvient jamais à le traduire, il peut seulement laisser deviner son existence, renforçant de ce fait son caractère indéfinissable :

Je songeais, répétant le verbe et scandant les strophes, à cette phrase de Jabès : « Dieu est la métaphore du vide », et me disais que ce verbe-là était doué des mêmes propriétés, à la fois pleines d'exactitude et béantes d'incertitude.

La musique donnait la mesure de cette plénitude et de son absence démesurée⁴³⁴.

Sur le plan factuel, l'impuissance de la narratrice à rendre compte de la teneur du message du rêve est réitérée. Sur le plan discursif, les signifiants sont encore une fois livrés aux subtiles combinaisons que la syntaxe de la prose poétique réalise et soumet à l'interprétation. Partant, la signification autre que celle liée au contenu manifeste du rêve est produite sur la base même des liens langagiers effectués à partir des jeux d'identification à l'œuvre dans l'acte d'énonciation. C'est, d'une certaine manière, une sorte de métaphorisation du contenu du texte lui-même, en ce qu'elle se superpose à l'interprétation de la narratrice. Est-ce à dire que la métaphore est le processus central de tout acte de communication quels qu'en soient la nature et l'objet ? Probablement, si l'on en juge par ce qu'affirme la narratrice :

La fameuse métaphore, quant à elle était filée d'un mot central mais néanmoins banal – était-ce l'étoile ou le caillou ou la simple poussière ? Seulement, ce mot avait le don de devenir perméable à tant d'autres, ainsi plusieurs d'entre eux, sans lui être synonymes, pouvaient, évoqués plus que prononcés, se fondre en lui pour démultiplier le sens⁴³⁵.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 179.

La première phrase est des plus riches : elle met en œuvre les possibles de la syntaxe, du lexique et de la stylistique. D'abord la structure privilégiée illustre les oscillations métaphoriques auxquelles se livre le sujet : une phrase longue, reposant sur des éléments de ponctuation qui autorisent des précisions et des digressions, tout en suggérant, grâce à la forme interrogative, que le sujet de l'énoncé tergiverse ou qu'il est dans l'expectative. Sur le plan lexical, l'épithète *fameuse* qualifie la métaphore et en fait un trope remarquable en son genre, elle renforce par le fait même l'importance de cette figure centrale dans la reconstitution du rêve. Et, comme si cela ne suffisait pas, une précision – *était filée* – marquée par l'effet d'insistance produit par le syntagme *quant à elle* ; dans ce contexte d'énonciation, l'épithète *filée* peut être comprise sur le plan stylistique, mais au regard du sujet, elle peut également être lue comme ce qui est suivi pour l'épier ou encore comme ce qui s'enfuit, s'en va, se retire. En outre, sur le plan factuel et discursif : l'épithète souligne, tout en l'exploitant, l'immense pouvoir évocateur de la métaphore à partir de laquelle s'élabore – se file – et s'enfuit – file – le sujet. Enfin, le ton interrogatif de cette première phrase relève bien le jeu auquel sont soumis les signifiants : ils défilent et filent.

La deuxième phrase est tout aussi riche, bien qu'elle n'actualise pas les mêmes procédés d'écriture. Ce qu'il faut en retenir, c'est que l'effet de sens de la métaphore filée autour de laquelle est reconstitué le rêve n'est pas dû à la synonymie, mais bien à la perméabilité du signifiant dont les variations sémantiques sont infinies – *plusieurs d'entre eux, pouvaient, évoqués plus que prononcés, se fondre en lui pour démultiplier le sens*. Qu'on prenne garde ici, ce n'est pas le mot lui-même qui fait office de signifiant, mais son

don de devenir perméable à tant d'autres, de façon à faire entendre, dans sa séquence sonore, ou à faire voir, dans sa séquence visuelle, une partie de ce qui est prohibé, soit la nature même du désir du sujet que représente et détermine le signifiant ; lequel se définit et se caractérise par le fait que, dans chacune de ses occurrences, il est différent de lui-même. N'est-ce pas ce que la corrélation des deux contenus de rêve fait entre autres ressortir ?

Ce que les contenus corrélés mettent aussi en évidence, c'est que la lecture-relecture actualise le sens déjà là, mais de façon minimale et que l'interprétation en relève seulement quelques aspects. Cette incomplétude est tributaire d'un incontournable : les possibilités sémantiques reposent sur un fil ténu qui, à tout moment, parce que tendu dans la tentative d'arrêt de sens, peut se rompre. Sur le plan factuel autant que sur le plan discursif, ce rêve de poème parfait en rend compte :

Cela créait une résonance ouverte sur l'infini, comme si la banalité même, par la force de l'image aux plans divers, se dédoublait, d'une seule coulée, en visée lointaine (étrangère, exogène, transcendante?) dans la présence vive de quelques mots courants⁴³⁶.

Cette *résonance ouverte* trouve un point d'encrage dans la réitération de l'acte d'écriture qui, à chaque fois, en met en œuvre les virtualités – *par la force de l'image aux plans divers*. De sorte que, même s'il ne reste que *le non-poème* – le poème parfait étant *retourn[é] à sa nuit*⁴³⁷ – le rêve de perfection du sujet peut se poursuivre à l'infini et donner lieu à différents modes de réalisation. Ce *non-poème* témoigne donc incontestablement de la place qu'occupe le désir du sujet dans le rêve et du fait que sa quête se poursuivra – sur

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 177.

le mode de multiples dédoublements – encore et encore sur les sentes de l’indicible avec, pour tout bagage, ce legs incomparable qu’est le langage :

Le rêve se terminait par une douce supplique, adressée à d’hypothétiques muses que j’imaginai aériennes et souterraines tout autant, et qui disait, chuchotée à mon propre tympan : redonnez-moi encore ce plaisir, cette grâce de nommer pleinement, avec les seuls mots de ma tribu⁴³⁸.

Ce passage *résonne* des mots de Mallarmé, ce grand poète qui, on l’a vu, en raison de sa grande connaissance de la langue, fait figure de grand Autre. Une figure à la fois *aérienne*, parce qu’extérieure au sujet, et *souterraine*, du fait qu’elle est intériorisée par le sujet. Que dire de plus, sinon que le sujet de l’énonciation, comme tout sujet, tient à faire connaître à quelqu’un – au lecteur, lui-même un sujet – un manque fondamental, celui qui a surgi de la perte de l’objet qui n’est pas représentable comme tel.

Enfin, ce qu’exprime la toute dernière phrase du texte est intimement lié à la question de la demande qui est en elle-même inqualifiable, indéfinissable – dans tous les sens du terme – et impossible à satisfaire. D’autant plus qu’elle est *adressée à d’hypothétiques muses [...] aériennes et souterraines* – vraisemblablement des métonymies de l’autre en soi. Elle a, par conséquent, un caractère d’infinitude – *redonnez-moi encore ce plaisir, cette grâce*. Son intérêt réside toutefois dans le fait qu’elle permet au désir d’émerger. Et, dans l’expérimentation de l’infini du rapport à l’Autre, le sujet peut identifier un objet – en l’occurrence ici, *le plus beau poème du monde* – et reporter sur cet objet le poids de son manque. En d’autres mots, l’écriture est bel et bien un objet transitionnel, celui qui a le pouvoir d’élaborer un objet mis en place de l’objet perdu et

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 179.

irrécupérable, comme le disait la narratrice [l']*écriture serait cet objet transitionnel, transactionnel, entre la présence de l'amour et son absence*⁴³⁹. Partant, comme on l'a déjà souligné, à cet objet sera toujours demandé plus qu'il ne saura et ne pourra donner : la qualité de la perfection absolue. Il s'avère néanmoins *une grâce*, une inspiration pour le sujet : il est investi d'une telle demande, d'un tel désir que, d'une certaine façon, soit selon le mode du leurre, il finit par donner plus que ce qu'il est en réalité. Il le fait en rendant le sujet capable d'accomplir en partie son rêve d'idéal et, ce faisant, il lui procure un sentiment d'intense bien-être parce qu'il lui redonne – bien que temporairement – ce que l'objet perdu lui apportait. De là sans doute le fait que « Poème parfait, le non-poème » s'élabore autour d'un rêve extraordinaire où est repris le motif central de la deuxième partie des *Cathédrales sauvages*. Le *Je*, démasqué, abandonne tous ses fards et se met en fiction comme il ne l'avait encore jamais fait auparavant ; c'est sans doute ce qui a donné l'impression aux critiques littéraires que c'était l'un des plus beaux textes de Madeleine Gagnon. Chose étonnante, c'est l'un des moins connus du lectorat.

IV-4. Les lacs de la parole, lieux de l'aliénation subjective

À la lumière des réponses que la lecture et l'interprétation ont fait apparaître, il appert que le destin du sujet soit intimement lié à celui des narratrices qui n'ont d'existence réelle que celle attribuée – créée – par la parole d'écriture et préservée des contraintes temporelles par le corps-livre. En contrepartie et paradoxalement, celle du sujet se révèle effective, mais irréelle parce que sans corps propre. La consistance de ces deux actants – narratrices et sujet de l'écriture – repose donc sur la structure même du langage que la

⁴³⁹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Écrire l'amour », p. 23.

prose poétique pétrit et modèle à son gré, faisant surgir des combinaisons inédites dont les effets étonnants projettent dans les interstices de la signification des fragments de sens, lesquels restent en suspens, dans les silences et les blancs des pages-écrans, jusqu'à ce que le lecteur tente de s'en emparer pour les « re-lier » entre eux dans le but de saisir un pan de la véritable histoire qui se joue dans l'opacité d'un univers intangible en lui-même.

Si à première vue, la tentative de rassembler ces fragments pour constituer un tout cohérent semble réussir, elle s'avère cependant aussi vaine que l'entreprise répétitive à laquelle s'est patiemment livré Sisyphe, car jamais ils ne reprendront leur exacte place initiale. D'abord, parce que les avenues et les assises interprétatives sont multiples, ensuite parce que même si celles-ci se trouvaient réduites à une seule, les possibilités de métissages demeurent infinies ; aucune ne parviendra donc jamais à faire l'unanimité. Au demeurant, certaines pourront se révéler, pour un temps, satisfaisantes, tout en témoignant du fait que l'exhaustivité est un idéal impossible à atteindre. De plus, il subsistera toujours une trace de la fragmentation première ; une infime trace signalant le fait indéniable que le sujet est irrémédiablement barré, en ce qu'il porte la marque invisible d'une fragmentation première, d'une tragique et bénéfique séparation avec son objet. Partant, la figure rassemblée en ses parties n'est pas et ne sera jamais tout à fait la même.

Alors, pourquoi poursuivre dans cette voie sans véritable issue ? Peut-être est-ce pour le lecteur une façon de sublimer à son tour et de se signifier lui-même comme sujet ? Dans l'affirmative, cela voudrait dire deux choses : d'abord qu'à l'instar du sujet de l'écriture, sa propre prise de parole serait étroitement subordonnée à celles des narratrices – œuvrant sur le plan factuel – ensuite que, dans un contexte d'analyse littéraire tel que celui

auquel il se livre ici, l'actualisation de son propre procès signifient serait tributaire du déchiffrement de celui d'un autre sujet, en l'occurrence celui de l'écriture – s'élaborant et se structurant sur le plan discursif. Il s'agirait donc d'une alliance fortuite et inédite, notamment parce qu'elle repose sur la compétence langagière et l'histoire personnelle de deux individus. Autrement dit, cette alliance s'avère originale en ce qu'elle met à contribution de l'énergie psychique appartenant à deux sources différentes – en l'occurrence ici, l'écrivaine et le lecteur. Et, jusqu'alors – soit, au moment de l'écriture et de la lecture – cette énergie était « inutilisée », « irréalisée », en ce qu'elle n'était pas actualisée dans la vie quotidienne. D'une part, libérée sous forme d'émanations créatives, elle s'incarne dans les figures actantielles de la fiction – notamment dans les narratrices et les personnages convoqués qui, de ce fait, représentent quelque chose de l'écrivaine. D'autre part, libérée sous forme d'émanations analytiques et interprétatives, elle s'incarne dans le texte élaboré par le lecteur qui *veut comprendre* et qui, à la suggestion d'une narratrice, [s'est astreint à] *devenir sorcier*⁴⁴⁰. Ce genre de texte rend compte du phénomène et, à la fois, représente quelque chose du lecteur qui endosse un double rôle, puisqu'il est alors aussi scripteur. En fait, c'est comme si deux paroles inséparables – celles des narratrices et du sujet – se retrouvaient conjuguées à celle d'un tiers – le lecteur-scripteur – pour en constituer une autre. Ainsi, à la manière des trois cercles du nœud borroméen, chacune s'avérerait tributaire des autres.

Cette hypothèse n'est pas sans soulever une autre question dont la réponse pourrait bien compléter un volet de la problématique entourant l'élaboration et la structuration du sujet de l'écriture : la lecture, cette activité en apparence solitaire et silencieuse, serait-elle

⁴⁴⁰ *Ibid.*, « Écriture, sorcellerie, féminité », p. 159.

donc autographique au même titre que l'est l'écriture de fiction? Permettrait-elle au sujet en devenir qu'est également le lecteur – même s'il ne se fait pas scripteur – de s'élaborer et de se structurer en entendant résonner – souvent à son insu – l'écho de sa propre voix dans les récits aux dehors autobiographiques des narratrices ? Serait-ce qu'en visitant et en découvrant des pans obscurs de la vie souterraine de l'autre il peut rassembler – « re-lier » – les fragments épars de son propre *Je* ? Cela semble plausible. D'autant plus que c'est peut-être justement ce qui pourrait en faire un lecteur idéal, soit celui dont les forces créatrices inemployées se retrouveraient, à son insu ou non, utilisables et utilisées aux fins mêmes du sujet de l'écriture et, par extension, à des fins culturelles. On le sait, l'écriture et la lecture forment un indissociable couple d'amoureux et, à ce moment de mon travail, j'ai la nette impression qu'il en est de même pour l'écrivain et le lecteur. Les deux ne sont-ils pas tacitement liés par une convention ratifiée par la nature même de leur pratique respective ? Par conséquent, peut-on présumer que leurs désirs respectifs convergent vers un seul et même objet transitionnel, l'écriture, laquelle donne lieu à une prise de parole privilégiée ? Oui, si l'on en croit la narratrice des *Cathédrales sauvages* qui sait bien que cette parole est essentielle – dans toutes les acceptions du terme – et qu'elle donne accès à ce qui, autrement, ne saurait et ne pourrait être vu et entendu :

« Un jour, mais on ne sait jamais lequel, il faut briser le pacte pour la “parole d'écriture”. Je cite un ami, Maurice Blanchot. Tu n'as pu le connaître, il était “trop tôt”, comment t'en ferais-je reproche ? Le pacte d'une oreille à l'autre. Pour les retrouver toutes, les paroles au creux de l'autre oreille, radicalement seule et brisée. Elles se prononcent quand on accepte de ne plus se voir. Il faut parler sans être vu. Sortir de la scène de tous les visibles, cela qui voit et cela qui est vu, pour entendre les bribes d'êtres, les bribes de choses tombées on ne sait trop comment dans la crypte du rêve⁴⁴¹.

⁴⁴¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 141. Cet extrait sera approfondi dans la troisième et dernière partie.

TROISIÈME PARTIE

SUR FOND DE RÉMANENCES...

...UN SUJET QUI SE POSE ...

...ET SE REPOSE

Je t'entends rêver de terres fécondes
Guidé, nourri par le poids des songes
[Richard Séguin, *Au pied des peupliers*,
« Le Poids des songes », p.98.]

Elle a besoin d'une présence, la vôtre,
silencieuse, pendant que ça se passe, votre foi
en son geste est requis, elle part, elle est
partie, là-bas, vous saurez l'accueillir au
retour.
[*La Lettre infinie*, « Le vertige », p. 22.]

Sans un mot d'elle qui me connaît pourtant, je
me présente et tends la main en disant tout
mon nom. [...] Une voix persiste à dire, je
veux te parler. Elle répond, oui, bien sûr,
j'arrive avenante. Et encore, elle disparaît,
s'éclipse dans les tapis. Soudain je me
retrouve avec elle, [...]. Je parle. Au fur et à
mesure de mes prononcés, elle se transforme,
disparaît derrière une autre, n'est plus elle,
c'est sa cousine me dit la voix. Elle lui
ressemble comme une sœur, se dédouble
chaque fois que je m'en approche, *comme cet
étrange objet de désir*. Me refusant par sa
fuite l'accès à mes propres paroles, elle se
croit ainsi vengée : nous sommes égales, entre
nous deux il y a du silence, chacune étant la
maîtresse d'un savoir non communiqué.
[*Lueur, roman archéologique*, « Fiction »,
p. 67.]

Devant cette ambiguïté et ce paradoxe qui se
trouvaient en quelque sorte à nous différencier,
à nous séparer tout en nous liant, je fus à la
fois perdue et fascinée.
[*La Lettre infinie*, « Absolu », p. 26.]

CHAPITRE I

Je à l'œuvre dans l'œuvre...

...et sur l'œuvre

Tu me trouveras, te souviens-tu ?
Comment devinas-tu, toi, l'omni-
conscient, qu'en tous les autres endroits,
je ne me trouvais pas ?
[*La Lettre infinie*, « L'ivre-vivante », p. 69.]

Jusqu'à présent, dans sa quête vers la perfection, le sujet de l'écriture entraîne inexorablement à sa suite le lecteur qui, de ce fait, partage un dessein similaire au sien, en ce qu'il tend également à se poser et à être reconnu comme sujet dont la quête ontologique se manifeste dans la répétition d'un acte – la lecture – lui permettant de développer une compétence propre à satisfaire – temporairement, bien sûr – son désir. Autrement dit, son destin de lecteur n'est pas tellement différent de celui du sujet dont il suit l'évolution à travers les différentes étapes de ses multiples procès structurants : plus il lit, relit, lie et « re-lie », plus il a de chances d'atteindre une forme de perfection : être un – Le ? – lecteur idéal. Comme on l'a souligné un peu plus tôt, leurs voies et leurs voix se croisent et s'entrecroisent dans la résonnance de la parole d'écriture. Elles interfèrent, se superposent, se greffent l'une à l'autre et existent l'une par rapport à l'autre. Ainsi, et selon toute vraisemblance, forment-elles également un indissociable couple d'amoureux mu par un désir qui a pris naissance de ce qui est à tout jamais en perte.

I-1. Écriture-lecture, une rencontre autographique

Sans écriture, il n'y a pas de sujet, affirme l'une des narratrices. Peut-on poursuivre sur cette lancée et alléguer que « Sans lecture, il n'y a qu'un objet sans sujet » ? C'est possible, si l'on en croit ce que suggèrent les lignes suivantes :

L'écriture et la lecture pourraient être décrites comme les effets de deux errances qui ne peuvent se fixer qu'en se déplaçant l'une vers l'autre et dont les points d'appui respectifs ne prennent sens que dans les lignes de fuite de l'interférence. J'écris pour fixer cela même qui m'échappe. Je lis pour fuir cela même qui m'attache. Je parle bien sûr de l'écriture-lecture poétique – et j'entends aussi bien le poème, le roman ou l'essai subjectif – je parle de cette activité d'art qui consiste à fabriquer un réel où la chose objective se confond en tous points avec le sujet qui la crée. Je parle donc de cette double activité créatrice, celle qui inscrit et celle qui lit en toutes lettres le deuil du réel objectif ; celle qui a fait ses adieux au constat réaliste, qu'il soit scientifique ou anecdotique⁴⁴².

⁴⁴² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « L'écrivain et son public », p. 112.

Ces *deux errances* correspondent vraisemblablement aux itinéraires pluriels et solitaires de deux sujets en advenir : l'un *qui inscrit*, le sujet de l'écriture – *dont les points d'appuis* sont les *fragments récitatifs* [des] *scriptrice[s]*⁴⁴³ – et l'autre *qui lit*, le sujet de la lecture – *dont les points d'appui* sont ceux du regard et de la voix. Leurs quêtes respectives sont sujettes aux *interférences* créatrices que produisent la rencontre de la voix et du regard. En d'autres mots, cette rencontre est autographique et structurante de part et d'autre, en ce qu'elle actualise les procès métaphoriques et métonymiques à travers lesquels le sujet, ou plutôt les sujets s'élaborent sur la trame de la fiction. Sur cette trame, le sujet de l'écriture *se confond* à son objet, en ce qu'en le créant, il crée des représentations de lui-même qui le font exister dans le corps des signifiants. Quant au sujet de la lecture, il interiorise l'objet et, pour un temps, le fait sien. Partant, il renonce en quelque sorte à son univers extérieur, à ses *attaches*. À son insu, il devient une figure de l'Autre – *L'Autre du sujet qui le contemple mais jamais ne le possède*⁴⁴⁴.

Cette activité d'art les lie plus qu'il n'y paraît, puisqu'elle leur fait partager ce que seul le langage a le pouvoir de réaliser, soit la création de leur propre vie dans l'objet-livre, lequel leur offre la distance nécessaire pour découvrir un pan de leur vérité subjective. Et cela constitue un énorme bénéfice pour chacun car, comme l'affirmait une autre narratrice, *il n'est de vérité que mue par la fiction*⁴⁴⁵. Or, cette vérité n'est décelable que dans l'acte de lecture, quelle que soit sa nature et sa finalité, car il a le pouvoir d'actualiser la teneur et la portée latente de la parole d'écriture, celle qui, sous les dehors d'un mensonge élaboré par la fiction, dit vrai.

⁴⁴³ *Ibid.*, « Le manuscrit », p. 52.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, « L'écrivain et son public », p. 114.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, « La tentation autobiographique », p. 171.

On en a fait mention, le texte de rêve intitulé « Qui ? » rend compte du phénomène d'interaction autographique entre la réalité et la fiction. Il s'amorce sur une épigraphe de Shakespeare⁴⁴⁶ qui illustre la pratique d'écriture du sujet. On le verra, ces vers seront ensuite repris, comme si elle en était l'auteure, par la personne-personnage de Lou avec laquelle dialoguera la narratrice. L'échange se produit donc à plusieurs niveaux à la fois et repose sur une double intertextualité : la référence explicite aux vers de Shakespeare enrichit le texte de rêve de connotations culturelles qui se conjuguent à celles plus implicites de plusieurs passages du chapitre précédent, « Le livre rêvé ». Ces deux chapitres sont intimement liés par leur forme et leur contenu. Leur structure narrative donne lieu de croire qu'ils entretiennent une relation spéculaire, en ce que l'un réfléchit et actualise un pan de l'autre.

Partant, ils sont en même temps élaboration d'un projet d'écriture – un livre rêvé, au sens d'attendu, souhaité ou encore parfait – et tentative de réalisation dudit projet. L'image que renvoie du premier le second se présente sous les dehors d'une répétition – du déjà dit, du déjà lu. Mais, ce n'est pas exactement le cas : ce qui s'élabore et se reflète sous et dans le regard du lecteur, c'est du neuf en ce que les composantes factuelles et discursives sont « re-présentées » dans un contexte narratif différent. En effet, on l'a souligné, lors de leur réapparition, elles ne constituent plus un projet d'écriture elles en sont la tentative de réalisation.

Les premières lignes du premier chapitre, dont le titre évoque à la fois le monde onirique et l'idée de la perfection, instaurent les assises narratives du deuxième. Dès la première page du « Livre rêvé », sur le ton de la confidence où affluent les souvenirs, la

⁴⁴⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131 : « Qu'importe ce qui s'est passé avant ou après / Désormais, je commencerai et finirai avec moi-même ».

narratrice aborde le sujet dont celle de « Qui ? » mettra en œuvre les particularités factuelles et discursives :

J'ai conçu ce projet de livre il y a longtemps. Trop longtemps. De vieilles femmes enterrées sont revenues, ridées, aux petits cheveux blanchis, me parler. De vieux hommes calcinés, chauves et à la barbe roussie, ont frappé.

Je n'ai pas répondu tout de suite. À l'instant, je n'ai pas répondu.

Ils étaient des dizaines à ma porte. Et savants.

Elles étaient quelques-unes sous mon lit, dans les garde-robes, les armoires et même les tiroirs.

Je n'avais plus mon chez-moi à moi toute seule. J'étais habitée de partout. Dehors et dedans.

Si j'ouvrais les fenêtres – l'été, c'était chaud –, des ombres se glissaient en tous sens.

Quant aux bibliothèques, on n'en parle pas. Les rayonnages craquaient sans cesse de leur présence.

Mais ils n'avaient plus de dents et je ne sais même plus si j'avais peur.

J'ai conçu ce projet de livre il y a longtemps. Trop longtemps. Il s'est dissous [*sic*] à mesure dans les marges peuplées d'un essai que je voulais parfait⁴⁴⁷.

Dans une atmosphère d'étrangeté – notamment établie par le ton grave et la structure syntaxique qui rappelle celle d'une mélodie au rythme tantôt lent, tantôt rapide, s'accordant aux pensées de la narratrice – sont révélées les données premières, celles constituant les prémisses de rédaction : le projet de livre, le mandat d'écriture, les personnages avec leurs caractéristiques d'outre-vie, l'espace et le temps. Les premières phrases – *J'ai conçu ce projet de livre il y a longtemps. Trop longtemps.* –, élaborées à la manière de l'anadiplose, encadrent et suturent le texte de cette première page. Partant, elles créent un effet d'insistance amplifiant le sentiment d'impuissance qui habite manifestement la narratrice. À la limite, la réitération l'*incipit* dans la dernière phrase de la première page du texte peut paraître incantatoire et propice à l'élaboration d'une sorte d'espace intemporel, soit un cadre fragile pour un contenu fragile. Ainsi, est suggérée l'admirable complicité entre le fond et la forme.

⁴⁴⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p.119.

Les procédés stylistiques que comporte cette première page mettent en évidence les éléments narratifs et attirent l'attention sur les propos tenus par la narratrice : elle semble volontairement laisser planer le doute quant à son autorité narrative – *Je n'avais plus mon chez-moi à moi toute seule*. Cette assertion, formulée sur le ton d'un constat d'impuissance, permet de présumer qu'elle ne peut régir seule sa destinée de narratrice, puisque son corps-monument a conservé l'empreinte indélébile d'autres voix, d'autres vocables – *J'étais habitée de partout. Dehors et dedans* – auxquelles elle doit de toute évidence offrir un lieu d'actualisation, celui-là même que le sujet a choisi comme objet transitionnel : l'écriture comme lieu de la parole qui lui donne vie. L'idée ainsi que l'image produites par la proposition elliptique *Dehors et dedans* sont renforcées par ces assertions dont l'une se révèle antithétique, dû à la teneur métaphorique de l'autre : *Quant aux bibliothèques, on n'en parle pas. Les rayonnages craquaient sans cesse de leur présence*.

La narratrice laisse par ailleurs sous-entendre que son statut se trouve modifié par le mandat d'écriture que lui imposeront, on l'apprendra plus avant, les voix tenaces qui l'assaillent. Partant, à l'instar de Lou, elle se révélera une personne-personnage n'ayant d'existence que celle que lui confère la fiction dont elle assume la narration, après avoir précisé qu'elle n'en est en réalité que la médiatrice : [les revenants] *exigeaient néanmoins la transcription de leurs propos*⁴⁴⁸. En conséquence, dans « Le livre rêvé » dont le texte « Qui ? » s'avérera la tentative de réalisation, les mots, ainsi que les images dont ils sont porteurs, seront également habités. Doublement habités. Ils le seront par la narratrice elle-

⁴⁴⁸ *Ibid.*, « Qui ? », p. 130.

même et par ces voix d'outre-tombe dont elle transcrira les paroles. À ces paroles, se greffera le récit de vie du sujet.

Ainsi donc, ce qui se dégage de ce passage, c'est que le projet d'écriture et la forme qu'il a adoptée se sont présentés comme une demande pressante, un impératif auquel la narratrice a d'abord résisté – *Je n'ai pas répondu tout de suite. À l'instant, je n'ai pas répondu.* –, avant de reconnaître la nécessité de tenter – *risquer* – d'y répondre par le seul moyen qu'elle connaît et exploite habilement, comme elle le mentionnera un peu plus loin : *Il fallait donc une autre fois risquer le livre, grimper à sa falaise, s'agripper, gravir et une autre fois se tenir sur le grand mur du vide*⁴⁴⁹.

Sur le plan discursif, les éléments narratifs sont tributaires des aléas de la vie intérieure et de la mémoire qui les actualise en les greffant à des éléments de fiction⁴⁵⁰. Cela fait de ces éléments à la fois des alliés et des opposants du sujet : ils peuvent lui permettre ou l'empêcher d'atteindre son objectif de perfection. De plus, si les anadiploses créent un effet d'insistance indéniable, elles ont également l'avantage de souligner le fait que la narratrice a d'abord résisté à l'appel de l'autre en soi, mais qu'elle a finalement capitulé. Dans ce contexte d'énonciation, l'allusion aux personnes-personnages dont les voix se font pressantes n'est alors plus anodine : elle justifie, d'une part, les extraits placés en épigraphe des différents chapitres de cette deuxième partie des *Cathédrales sauvages* – voire de tous les textes qui ponctuent l'œuvre de Madeleine Gagnon – et, d'autre part,

⁴⁴⁹ *Ibid.*, « Le Livre rêvé », p. 120.

⁴⁵⁰ Cela n'est pas sans rappeler ce qu'avait mentionné dans un contexte d'énonciation un peu différent, bien qu'également tributaire de la narration d'un songe, une autre narratrice : « Sur des lambeaux de l'écrit originel la fiction se déroule organiquement greffée à ceux-ci, elle ne peut oublier, ou faire semblant, qu'elle leur doit sa puissance et son manque. La fiction s'écrit sur des restes qu'elle décide de transformer, à sa guise. Et quand elle se laisse happer par le fantastique c'est qu'elle ne peut plus soutenir la fuite du fantasme qui l'a initiée [*Lueur, roman archéologique*, « Archéologie », p. 123] ».

révèle le dilemme de toutes les narratrices : être ou ne pas être le canal, la voie – la voix – qui actualisera une partie du savoir de l'Autre ; lequel est, d'une part, figuré par le lecteur et, d'autre part, par l'ensemble des personnes-personnages de l'outre-vie, [ceux qui] *étaient des dizaines à [s]a porte. Et savants.* À tous ceux-là se corrèleront les voix également habitées des écrivains ayant marqué l'histoire de la littérature, ceux dont « la présence fait craquer les rayonnages des bibliothèques ».

Or, comme l'a mentionné la narratrice, écouter et répondre à ces voix autoritaires s'imposaient : il ne s'agissait plus de s'affirmer, ce n'était vraiment pas une question de volonté ; d'autant plus que les revenants se singularisent par une forme de pouvoir décuplé par les cadres de la fiction qui l'actualisent. Ces êtres invisibles ne sont pas soumis aux limites spatiotemporelles de la vie quotidienne, ils ont un caractère d'éternité, comme le précisera plus avant celle qui assume malgré tout – malgré elle ? – la narration :

Ils ne parlaient pas avec des mots de tous les jours, mais exigeaient néanmoins la transcription de leurs propos. Imprécations, supplications, exhortations, ils exigeaient. Les revenants possèdent une suprême autorité du fait que les contraintes temporelles et spatiales, mais aussi les trivialités liées à la simple survie ne les touchent plus. Une autorité infaillible, car plus personne ne peut les contredire⁴⁵¹.

Outre la manière dont s'expriment *les revenants*, ce qu'il faut notamment entendre ici, c'est l'écho dont résonne l'expression *autorité infaillible*. Chargée de connotations, cette expression n'est pas sans s'inscrire dans le paradigme du biblique dont on a déjà mentionné l'importance pour les différentes narratrices. Elles y puisent certains des éléments lexicaux dont les connotations se conjuguent à celles d'autres éléments

⁴⁵¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 130.

convoqués lors de la mise en fiction des *détails-souvenirs* constitutifs de l'archéologie intérieure. De ce fait, la narratrice est en partie déresponsabilisée : les propos dont elle fera *la transcription* ne lui appartiennent pas, ce sont ceux des revenants ; elle leur devra cependant à la fois sa puissance à dire et l'impuissance à laquelle la contraignent les limites mêmes du langage. De plus, cela établit le fait que puisque ces revenants ont *une suprême autorité*, ils ne peuvent sciemment tromper et, par extension, se tromper. Ils diront donc vrai ; d'autant plus que, comme elle l'a mentionné d'entrée de jeu, ils sont *savants*.

Qui plus est, comme ils évoluent dans l'invisible et l'intangible, en dehors de l'espace et du temps de la vie courante, la part de savoir qu'ils détiennent se donne à entendre dans *la transcription de leurs propos* et, à la fois, dans les différents métissages et processus de condensation et déplacement qu'autorise la fiction ; de surcroît, celle d'un rêve. D'ailleurs, n'est-il pas *de vérité que mue par la fiction*⁴⁵² ? Partant, il est possible d'alléguer que celle-ci s'avère un lieu privilégié d'amalgames constitués de parts variables de réalité et d'invention. Elle se situe dans la démesure même, c'est-à-dire dans une sorte d'au-delà spatiotemporel constamment actualisé par l'acte de lecture qui n'est lui-même soumis à aucune frontière, quelles qu'en soient la nature et la finalité.

En fait, c'est comme si était à nouveau métaphorisée – dans un contexte d'incessant retour – l'émergence des revenants : tout comme l'écriture, la lecture permet à *de vieilles femmes enterrées* de revenir et à *de vieux hommes calcinés* de frapper à la paroi invisible d'un corps-monument, celui du lecteur cette fois. Le caractère d'éternité de l'écriture est, de ce fait, sanctionné. Les sujets ont désormais un cadre spatiotemporel d'élaboration et de

⁴⁵² *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

structuration : la parole d'écriture dont la vraisemblance est avérée par la narratrice et dont le caractère d'éternité est métaphorisé par les voix dont les propos sont désormais transcrits, puis transmis et légués à la postérité. Celle-ci a alors le mandat implicite de les préserver de l'oubli en leur « re-donnant » vie grâce à la lecture.

I-2. L'intrication réalité et fiction, assise des identifications subjectives

Par ailleurs, toujours dans le deuxième chapitre, après ces quelques détours nécessaires pour expliquer comment s'expriment les revenants – tantôt de façon menaçante, tantôt avec humilité – la narratrice conforte peu à peu l'autorité et la crédibilité de l'une des voix qui traversent les brumes opalescentes de la fiction de rêve. Elle présente au lecteur la personne-personnage – *Élisabeth Salomé, Frau Friedrich Carl Andreas dite Lou*⁴⁵³ – avec laquelle se produira un nouvel échange, puis les motivations qui ont vraisemblablement incité cette dernière à se manifester :

Je reconnus Lou Salomé. [...].

[...]

Elle avait pourtant quitté la terre par la porte de Göttingen, en 1937. Moi, j'y étais entrée par celle d'Amqui, en 1938. Pendant une seule année, nous fûmes dans la méconnaissance absolue l'une de l'autre. Quand elle quitta la terre, j'étais dans l'inexistence, c'est ce que je lui dis.

Et c'est ici qu'elle revenait, au Québec en 1990, là où on échoue du ventre de la terre, dans un rêve de livre.

J'entendais son allemand teinté d'hébreu. Elle entendait ma langue, du français amérindien qui disparaîtra dans le gouffre du temps, comme toutes les langues.

Ce qui l'obsédait, elle, pourtant sanctifiée par cinquante-cinq années d'outrevie, c'était la perte de ses papiers. Pas n'importe lesquels : ses manuscrits fictifs, comme elle disait, ceux qu'elle avait égarés dès sa rencontre avec le Maître, en 1912⁴⁵⁴.

⁴⁵³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 136. Elle n'énoncera toutefois pas toutes les composantes du nom de cette personne-personnage tout de suite, elle le fera plus avant. En effet, au début, elle la reconnaîtra simplement en tant que Lou Salomé, puis elle la présentera avec tous ses signifiants – Lou Élisabeth, Frau Friedrich Carl Andreas dite Lou –, comme pour renforcer le caractère de l'agent secret qui découvre des indices et en arrive à une conclusion recevable et vérifiable.

⁴⁵⁴ *Ibid.* p.131 et 132.

Avant de concentrer l'attention sur les particularités de ce passage, il importe de s'attarder au nom, très long, de la personne-personnage dont il y est question. Ce qui frappe d'abord et pourrait faire passer sa singularité inaperçue, c'est qu'il y a référence directe à Lou Andreas-Salomé et à Freud. L'extrait pourrait de ce fait être lu comme le résultat d'une simple condensation favorisée par le contexte narratif du rêve reconstitué, mais il y a beaucoup plus. En effet, ce nom est à appréhender comme une figure qui s'élabore et se constitue d'abord dans l'énumération. Chacun des signifiants est porteur de marques socioculturelles reconnues comme importantes et déterminantes pour l'histoire de la pensée, notamment pour celle de la psychanalyse : globalement, ils désignent une contemporaine de Freud, une femme ayant réellement existé et fait sa marque. Or, dans ce contexte d'énonciation et au regard du procès structurant du sujet, ce nom propre participe à la production d'un surplus de sens car, si la référence à la psychanalyste est fort explicite, le fait qu'il soit introduit dans une fiction de rêve – s'avérant une nouvelle tentative du sujet pour atteindre la perfection – en fait un signifiant. Plus précisément, sur le plan discursif, il a un effet sur le procès métonymique⁴⁵⁵ du sujet.

De prime abord, le lien entre la narratrice et Lou Salomé n'apparaît pas vraisemblable, puisqu'elles ne semblent rien avoir en commun. Pourtant, elles présentent beaucoup de points de convergence. Or, cela ne relève pas d'une entreprise hasardeuse et mérite que l'on s'y intéresse, puisqu'il semble bien que, grâce à l'espace et au temps de la fiction, *chacun[e] en l'autre se reconnaîtrait*⁴⁵⁶. L'interprétation donne effectivement lieu

⁴⁵⁵ Il y a bel et bien ici déplacement, c'est-à-dire non pas une signification qui renvoie à une autre, mais un transfert de dénomination.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, « Le livre rêvé », p. 121.

de croire qu'en fait les deux figures – celle de la narratrice et celle de Lou Salomé – sont superposables et, dans une certaine mesure, juxtaposées. Sur le plan factuel, elles ont d'abord en commun d'être des personnes-personnages avec une attirance explicitement admise pour la psychanalyse, comme l'a confié Lou à la première :

Elle disait : « Il a fallu que je me donne à la cause et à la théorie, dès ma rencontre avec lui, dès ma venue sur le divan-tombeau. Je suis entrée en psychanalyse comme on entre au couvent. Mais j'étais Juive et chez les Juives, pas de couvent. Moi, Lou Élisabeth Salomé, je fais ce vœu au Maître, dans ma toute première lettre : "me consacrer dans tous les sens du mots [*sic*] à votre cause... »⁴⁵⁷.

Le discours direct, s'il permet à la narratrice de conforter la structure narrative reposant sur un soi-disant dialogue avec une revenante, établit d'emblée la crédibilité et la responsabilité de Lou quant à la teneur de ses interventions. De plus, dans ce contexte d'énonciation, ce procédé narratif comporte un double avantage. D'abord, il permet d'occulter le fait que le récit est avant tout une fiction élaborée sur la base d'une autre fiction, un rêve. Ensuite, les propos de Lou – initialement mis en évidence par les guillemets, puis par les points de suspension – indiquent notamment que la phrase n'est pas terminée et que le destinataire doit participer tant à la production de l'énoncé qu'à celui du sens laissé en suspens par le non-dit. En fait, ces propos s'avèrent une double citation : d'abord, elle est fictive, en ce que ces paroles auraient été prononcées dans un rêve dont la reconstitution a bel et bien lieu dans la fiction ; ensuite, elle relève de l'intertextualité, donc de la réalité, en ce qu'elle reprend en partie les termes d'une lettre véritablement écrite par Lou Andreas Salomé à Freud. Il faut souligner ici que cela n'est pas sans faire écho à ce qu'affirmait la narratrice de *Lueur, roman archéologique* :

⁴⁵⁷ *Ibid.*, « Qui ? », p. 133.

Sur des lambeaux de l'écrit originel la fiction se déroule organiquement greffée à ceux-ci, elle ne peut oublier, ou faire semblant, qu'elle leur doit sa puissance et son manque. La fiction s'écrit sur des restes qu'elle décide de transformer, à sa guise⁴⁵⁸.

Or, il semble que ce soit exactement le cas : la narratrice – et, par extension métonymique, l'écrivaine – conserve bel et bien *des restes* mnésiques concernant les grands noms de la psychanalyse que sont Freud et Lou Andreas Salomé. Elle a de toute évidence lu les écrits de l'un et l'autre et en amalgame judicieusement des extraits à la trame de la fiction. Elle a donc *transform[é] à sa guise* ces *restes*, petits fragments épars de souvenirs, en les insérant habilement dans la trame d'une fiction de rêve à laquelle ils confèrent une grande vraisemblance ; laquelle est, par ailleurs, relevée par la transcription littérale d'extraits des plus pertinents dans ce contexte narratif.

Le nom *Élisabeth Salomé, Frau Friedrich Carl Andreas dite Lou* donne lieu de s'attarder sur un trait qui, on l'a vu, acquiert tout son poids dans la récurrence chez Madeleine Gagnon. Il s'agit de la part du féminin et du masculin⁴⁵⁹ réunis et combinés, comme enchaînés par les blancs qui les séparent, dans une seule et même séquence signifiante. La particularité de cette séquence, c'est qu'elle ne comporte aucune marque lexicale – il y a absence de traits d'union qui en feraient un nom composé, par exemple. De plus, même si elle est construite comme une énumération, cette séquence n'en présente pas tout à fait la marque syntaxique distinctive puisqu'il n'y a qu'une seule virgule, qui

⁴⁵⁸ Lueur, *roman archéologique*, p. 123. Dans ce contexte d'analyse, il est tentant de substituer à l'expression *écrit originel* « écrit original » et, ainsi, faire directement le lien avec la lettre que Lou Adreas-Salomé a vraiment écrite à Freud, le 27 septembre 1912. Cette lettre fut ensuite traduite de l'allemand par Lily Jumel, puis publiée chez Gallimard dans le recueil *Correspondance avec Freud suivie du Journal d'une année (1912-1913)*, (elle est présentée à la page 11 dudit ouvrage).

⁴⁵⁹ Pour ce qui est du féminin, il y a les prénoms Élisabeth et Salomé, puis le nom Frau ; quant au masculin, il y a Carl Andreas, prénom et nom du mari de Lou Salomé.

met par ailleurs en apposition les prénoms féminins. Cette apposition isole, en quelque sorte, trois syntagmes : d'abord, la jeune fille, *Élisabeth Salomé*, puis la femme mariée, *Frau Friedrich Carl Andreas* et enfin, dite *Lou* ; ce troisième groupe, même s'il n'est pas isolé par un signe de ponctuation, constitue un syntagme en ce qu'il se distingue du précédent par sa composition, soit un adjectif et un nom propre. Ainsi est souligné le passage d'un état à un autre. Sur le plan factuel, ce passage est signifié par le fait que, conformément à l'usage en cours dans une grande partie du vingtième siècle, le statut de cette femme sera désormais défini par son union à un homme, plutôt que par ce qui la fait Une, son individualité.

En revanche, sur le plan discursif, ce n'est pas tout à fait le cas. En fait, il métaphorise plutôt l'androgynie de l'esprit et des cœurs si chère au sujet. Et, c'est peut-être justement ce qui fait de ce nom propre un signifiant qui pourrait fort bien passer inaperçu. En effet, il donne surtout l'impression qu'il s'agit d'un très long et pompeux nom propre à l'intérieur duquel se conjuguent, à la fois séparés et réunis par l'unique virgule, puis par le silence des blancs, le féminin et le masculin. Or, ce qui singularise ce nom, c'est que féminin et masculin culminent dans un diminutif sans genre propre : *Lou*. Partant, et au regard de tout ce que l'interprétation a permis de dégager concernant le procès structurant du sujet, cela en fait un signifiant soulignant le caractère universel de ce dernier dont Lou s'avère alors en quelque sorte une nouvelle métonymie. Cette assertion se soutient du fait que d'emblée, après l'avoir reconnue, la narratrice lorsqu'elle en parle ou s'adresse à cette personne-personnage n'utilise que le diminutif Lou. Et, on le verra, tout comme le sujet, Lou est à la recherche de ce qui la définit : ses papiers.

Le fait que dans le rêve Lou Salomé soit obsédée par *la perte de ses papiers*⁴⁶⁰, qu'elle les ait *égarés dès sa rencontre avec le Maître, en 1912*⁴⁶¹ et que, depuis, elle *habite l'Exil*⁴⁶², se révèle doublement intéressant. D'une part, l'expression « perdre ses papiers » est fortement connotée et peut s'inscrire dans le paradigme de la question identitaire. Partant, cela fait de Lou une personne-personnage en quête d'identité ; cela constitue un trait caractéristique supplémentaire qui la relie au sujet. D'autre part, cela renforce le caractère autographique de l'écriture qui s'avère, de ce fait et une fois de plus, un lieu de représentation privilégié pour le *Je*. Sur un mode dialectique, l'écriture crée, engendre et constitue les parois signifiantes de l'ailleurs où, dans un temps aux couleurs de l'éternité, le sujet peut reprendre et poursuivre indéfiniment sa quête ; laquelle se matérialise à travers les scènes de vérité de la fiction intérieure qui se donne en partage. Cet ailleurs se révèle toutefois l'endroit où il doit désormais séjourner, loin de l'objet originel dont il est définitivement séparé, mais qu'il ne peut s'empêcher de regretter et de vouloir retrouver en investissant des substituts qui lui procurent une forme de satisfaction temporaire et illusoire. Ainsi, accolés les uns aux autres, les signifiants issus *des lambeaux de l'écrit originel* participent à l'élaboration de nouveaux signifiants. Ceux-ci se dédoublent ensuite dans un nouveau procès, métonymique cette fois et, comme par répercussion, ils forment un autre signifiant. En conséquence, comme c'est le cas dans chacun des textes, le sens déjà là se donne à « re-faire ».

⁴⁶⁰ L'expression « perdre ses papiers » est généralement employée pour signifier que l'on a perdu l'ensemble de ses pièces d'identité.

⁴⁶¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 132.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 133. Il importe de préciser ici que, fidèle à son habitude d'ouvrir les guillemets sans les refermer, Lou Salomé formule ainsi les douloureuses et irréversibles conséquences de la perte originelle :

« Je suis entrée en exil de moi-même.

« J'habite l'Exil. Avant et après ma mort, j'habite l'Exil. C'est un pays connu des poètes seulement. Et des Juifs.

I-3. La parole d'écriture, espace de la conjonction d'identité

Ainsi tissées les unes dans les autres, fictions et parcelles de réalité « co-existent ». Elles créent même l'illusion qu'elles se confondent et forment un tout : le « dehors-dedans⁴⁶³ ». Ce nouvel espace narratif, où la vraisemblance a désormais force de loi, est celui dans lequel la narratrice de la deuxième partie des *Cathédrales sauvages* pourra occuper tous les pôles, comme on le verra plus avant, dans le troisième chapitre. Elle aura, pour ainsi dire, toute la latitude lui permettant de mettre ensemble, de conjuguer, voire de juxtaposer plusieurs voix, sans que cela n'altère la structure et la teneur de l'anecdote. Au contraire, cela renforce le caractère serein de l'intimité qui imprègne les échanges entre la narratrice et Lou puis, dans la troisième partie de « L'après-livre », entre la narratrice et sa mère – *Entre nous, l'intimité n'était ni inquiète, ni étrange*⁴⁶⁴. Considéré en fonction du sujet, ce procédé a l'heur de créer l'illusion qu'il peut prendre la parole à la manière des revenants, soit avec *une suprême autorité du fait que les contraintes temporelles et spatiales, mais aussi les trivialités liées à la simple survie ne [le] touchent plus*⁴⁶⁵. Partant, il se présente comme une figure atemporelle, éternelle.

Or, que les propos de Lou soient intégrés à la fiction sous la forme d'une citation suggère par ailleurs qu'ils participent d'un mi-dire et se révèlent un solide point d'ancrage pour la parole de la narratrice ; d'autant plus que le contexte d'énonciation dans lequel sont insérés ces propos confère au personnage – et par extension à la narratrice – une crédibilité pouvant difficilement être remise en question. Partant, le récit endosse les caractéristiques

⁴⁶³ Les narratrices privilégient également l'orthographe « dehorsdedans », sans trait d'union.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, « Post-scriptum », p. 151.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, « Qui ? », p. 130.

de vraisemblance généralement recherchées par le récit autobiographique. Cela s'avère donc un élément non négligeable sur le plan discursif. Et, si l'on est d'accord avec l'idée que l'écriture de Madeleine Gagnon est autographique et que, dans l'après-coup, au regard du sujet auquel elle offre un lieu d'élaboration et de représentation, elle se révèle donc biographique et participe, de ce fait, à un discours structuré⁴⁶⁶ : celui tenu par le sujet de l'écriture, soit ce *Je prétendant écrire sa vie*⁴⁶⁷.

Ainsi, à partir du moment où la psychanalyste Lou Andreas-Salomé est citée textuellement, la narratrice, bien qu'à l'abri entre les cadres énonciatifs du rêve narré, met en place un habile subterfuge : elle présente comme authentique le caractère et la teneur de l'échange. Le leurre sur lequel repose ses échanges avec Lou est dissimulé sous les dehors de la réalité sociohistorique. Cela crée l'illusion que le récit relève bel et bien de l'*autorité infaillible* des revenants dont fait justement partie Lou de qui elle transcrit les propos. Le véritable statut narratif de cette dernière – un personnage inventé – est donc occulté : ses particularités fictives s'amalgament aux traits caractéristiques de Lou Andreas-Salomé. Ainsi est établie la conjonction d'identité faisant alors de Lou une personne-personnage. Cela n'est pas sans accentuer son lien avec la narratrice dont l'identité narrative repose sur un phénomène similaire : elle s'approprie plusieurs attributs propres à l'écrivaine qui, comme Lou Andreas-Salomé⁴⁶⁸, s'est beaucoup intéressée à la psychanalyse et a consacré une grande partie de sa vie à la cause des femmes.

⁴⁶⁶ À cet égard, rappelons ici les propos d'une narratrice citée dans le précédent chapitre : « Je est un Autre, vit au mieux dans l'écriture parce que l'autre qui me voit, me rêve et me pense, a laissé sur mon corps-monument des traces, des marques, des tatouages, des lettres que la lettre pourra éventuellement déchiffrer » [*Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 169].

⁴⁶⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le livre rêvé », p. 121-122.

⁴⁶⁸ Cette allégation repose sur des éléments entre autres puisés dans la correspondance entre Lou Andreas-Salomé et Freud, dont cet extrait d'une lettre adressée par celui-ci à la première : « Il serait bon, je crois, que

La conjonction d'identité entre la narratrice et l'écrivaine se produit sur le plan factuel : après avoir consolidé la crédibilité de Lou à l'aide de points d'ancrage dans la réalité, la narratrice fait soudainement et brièvement apparaître un nouveau et, selon son expression, *étrange* personnage féminin. Or, celui-ci est, selon toute vraisemblance, une nouvelle métonymie du sujet. Il ne semble pas appartenir au monde des revenants et il présente manifestement des particularités pouvant être corrélées à celles de l'écrivaine :

Dans le rêve où je vous vis, mais j'étais là aussi, une femme est venue, étrange, que nous ne connaissions pas et qui dit : « Vous comprendrez, amies, vu mon état de poète et mon désir, intermittent, de devenir psychanalyste, combien l'autre nuit, comme souvent, je me sentis si proche de vous. »

L'effet que produit l'apparition de ce nouveau personnage est inattendu et souligne implicitement deux choses : premièrement, qu'une partie de l'énergie psychique de l'écrivaine, qui jusqu'alors n'était pas actualisée dans la vie quotidienne, est libérée sous forme d'émanations créatives et s'incarne dans les figures actantielles de la fiction ; deuxièmement et par conséquent, l'apport et l'intervention de l'inconscient dans le contenu de la fiction de rêve :

Lou, vous étiez bouche bée, moi aussi. Nous avons le même âge : vous, Elle, moi – l'inconscient n'est-il pas éternel ?
Je veux dire qu'il est sans frontière et que nous nous parlions.
Je vous parlais.
Lou, je te parle, entends !
Où sont passés tes écrits ? ⁴⁶⁹

je vous prépare dès à présent au fait que les rédacteurs d'*Imago* se proposent de vous demander une amicale contribution à leur revue, peut-être sous la forme d'un article traitant du rapport de la ψ a [sic] avec ces problèmes de la vie des femmes qui vous tiennent tant à cœur » [Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec Freud*, Lettre du 4 novembre 1912, p. 12].

⁴⁶⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 137.

La stupéfaction des personnes-personnages souligne une transformation de taille. Les enjeux narratifs sont tout à coup différents : au début du récit de ce deuxième chapitre, lorsque la narratrice parlait de Lou, en rapportait les paroles ou commentait leur échange, cela relevait de l'actualisation de faits ou d'événements ayant déjà eu lieu, dans un autre temps et un autre espace : ceux d'un rêve s'appuyant sur certains éléments vérifiables dans la réalité, notamment dans l'histoire de la psychanalyse. Or, subrepticement, Lou quitte le monde onirique et intègre celui du récit. La narratrice, qui s'est d'emblée située dans l'espace et le temps – *au Québec, en 1990*⁴⁷⁰ –, lui adresse alors directement la parole, comme à un vis-à-vis, et entame avec elle un nouveau dialogue qui, s'il repose toujours sur les souvenirs liés au rêve fictif, a alors lieu dans l'espace et le temps de la narration où le rôle de l'inconscient est désormais admis : il autorise, voire favorise l'échange direct entre la narratrice et Lou.

Lou se retrouve alors dans une dimension spatiotemporelle tributaire de la parole d'écriture. Elle devient une sorte d'adjuvant du sujet en devenir. Partant, celui-ci peut s'accrocher *aux fragments récitatifs* de cette dernière et non seulement à ceux de la narratrice. Celle-ci emploie d'ailleurs à quelques reprises la première personne du pluriel et conforte ainsi leur nouvelle complicité. Elle le fait une première fois, lorsque survient justement cette *femme [...], étrange, que nous ne connaissions pas*⁴⁷¹. À ce moment, l'effet produit est remarquable : sur le plan factuel, parce qu'est avérée la crédibilité de Lou, les événements dont il est question acquièrent encore une fois leurs titres d'authenticité ; sur le plan discursif, les deux personnes-personnages – la narratrice et Lou

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

– sont ainsi juxtaposées, réunies dans un même signifiant, *nous*. La structure et la teneur de leurs propos combinés sur le plan discursif contribueront alors à rendre compte du nouveau et très complexe procès signifiant du sujet qui se constitue de plus d'un fragment, plus d'une métonymie. Et, comme si cela ne suffisait pas, l'apparition de cet autre personnage féminin dans le rêve – une poète de surcroît – permet de consolider la figure de la narratrice-écrivaine qui a pour mandat de transcrire les propos des revenants et donc de Lou. La conjonction des figures de la narratrice et de l'écrivaine en une seule est ensuite renforcée par les propos mêmes de ce nouveau personnage qui confie aux deux *amies* son *état de poète et son désir, intermittent, de devenir psychanalyste*⁴⁷².

Dès lors, le degré d'intimité est plus grand entre la narratrice et Lou : le vouvoiement initial devient chose du passé, Lou sera désormais tutoyée, comme une connaissance de longue date, une amie. C'est une marque de familiarité qu'auparavant la narratrice n'osait s'autoriser :

J'aimerais vous tutoyer puisque vous n'êtes plus.

Mais j'hésite. Vous êtes d'un autre temps, descendez d'une lignée si lointaine, noble et vous m'impressionnez.

Comment ne pas être émue, quand vous êtes fille de colons largués en terre d'Amérique et de sauvages conquis tels vos pères et que vous rencontrez cette savante dame dont l'ancêtre homonyme n'est nulle autre que la grande princesse juive Salomé, morte en 72 de notre ère⁴⁷³.

Dans ces quelques lignes, le syntagme *vous êtes d'un autre temps*, fait certes référence au passé, soit à l'époque où a vécu Lou, mais il peut aussi être reçu comme une allusion au temps du monde onirique dans lequel elle émerge avant d'intégrer celui de la fiction, soit le présent éternel dans lequel convergent le passé et le futur. De plus, elle

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 135.

considère Lou comme un être mythique et compare ses origines personnelles à celles de cette femme d'exception dont le prénom a même une résonnance biblique ; cela n'est pas sans accentuer la distance qui les sépare et justifie le fait que, malgré son désir de ne pas le faire, la narratrice se sentait obligée de vouvoyer Lou, entre autres parce qu'elle se considère d'origine modeste. Lou a toutefois aplani cet écart de statut entre elles, lorsqu'elle a nommée la narratrice en utilisant l'appellation juive allemande du prénom de l'écrivaine : *Magdalena (elle m'appelle ainsi, comme l'une de son peuple et je souris)*⁴⁷⁴. En apparence anodine parce qu'utilisée deux fois seulement dans tout le texte des *Cathédrales sauvages*, cette nomination est pourtant déterminante sur le plan discursif : d'une part, elle consolide la conjonction d'identité entre la narratrice et l'écrivaine, de façon telle que le lecteur peut aisément en arriver à les confondre et à les prendre pour une seule et même personne, alors que ce n'est pas le cas : *Je est un autre, tout-Autre*, [il est celui qui] *vit au mieux dans l'écriture*⁴⁷⁵ ; d'autre part, elle renforce aussi la conjonction d'identité entre la narratrice et Lou qui ont ainsi un nouveau point en commun : chacune a une *ancêtre homonyme* dont la Bible – ce grand Livre universel – a préservé l'histoire.

Qui plus est, à partir du moment où la *femme étrange* fait son apparition dans le rêve, la narratrice change imperceptiblement d'attitude : elle prend de l'assurance et perçoit Lou différemment. En effet, initialement considérée comme une étrangère intimidante et plus âgée qu'elle-même, Lou devient familière, une amie et confidente du *même âge* et peut alors être tutoyée – *Nous avons le même âge : vous, Elle, moi [...] Je vous parlais. Lou, je te parle, entends*⁴⁷⁶ !

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 133. Ce passage sera repris à nouveau et davantage approfondi, plus avant.

⁴⁷⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

⁴⁷⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 137.

Ainsi, grâce à la parole d'écriture, l'étranger devient familier. La narratrice se conforme alors à la perception de l'inconnue, qui s'était adressée à elles en utilisant le vocable *amies* ; il est d'ailleurs en apposition dans le texte. Ce procédé stylistique met le terme en évidence et crée un effet d'insistance, tant sur le plan factuel que discursif : dans ce contexte syntaxique, *amies* peut souligner le lien existant entre Lou et la narratrice qui peut de ce fait subroger *tu* à *vous*. L'apposition peut également suggérer que l'étrange inconnue les considère toutes deux comme ses amies, soit comme des personnes très attachées à une même cause, des personnes qui pourraient se consacrer dans tous les sens du mot à [la] cause⁴⁷⁷ – en l'occurrence, à celle du sujet. De plus, dans ce contexte, le verbe *impressionnez* peut s'inscrire dans le paradigme de la conjonction d'identité et renforcer l'idée que Lou peut, non seulement intimider ou émouvoir la narratrice, mais qu'elle pourrait aussi influencer son procès signifiant, agir sur sa destinée et, par voie de conséquence, sur celle du sujet, car celui-ci [s]'accroche aux fragments récitatifs de cette scriptrice⁴⁷⁸.

Tout comme celle de Lou, la figure de l'écrivaine associée à celle de la narratrice se révèle le résultat d'un effet de signifiant ; d'autant plus que le pronom personnel – *Elle* – choisi pour la désigner est porteur d'une marque qui le distingue : c'est le seul de la séquence à commencer par une lettre majuscule. Cette marque distinctive lui donne les caractères d'un nom propre et en fait un personnage au même titre que Lou. Son rôle discret dans le récit avait en quelque sorte été annoncé par le personnage de l'agent double, soit celui qui sert deux partis distincts – en l'occurrence ici, la narratrice qui lui permet de

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le manuscrit », p. 52.

figurer en endossant ses particularités de scriptrice, et le sujet qui s'élabore et se structure à même sa pratique, son écriture. D'ailleurs, cet agent double n'est-il pas celui qui, en quête d'indices pour résoudre une énigme, a le pouvoir de dissimuler, de maquiller sa véritable identité ? C'est effectivement le cas. Cet agent double occupe plusieurs pôles déterminants dans l'élaboration et la structuration du sujet. En tant que figure de l'écrivaine, qui projette, dans le récit, des doubles d'elle-même, des représentants : notamment, les personnages de la narratrice et de Lou qui, en même temps qu'elles représentent quelque chose d'elle-même, sont des métonymies du sujet – *je devins agent double à l'infini, comme dans les miroirs, comme dans les histoires qu'on invente pour mieux saisir là où exactement ça fuit et se démultiplie*⁴⁷⁹. En outre, il est difficile ici de ne pas interpréter le pronom indéfini, *on*, comme une référence indirecte à l'écrivaine qui se perd ainsi dans l'ensemble infini de tous ceux qui *invente[nt] des histoires*. Enfin, dans ce contexte narratif, ce pronom peut aussi avoir un emploi stylistique, en ce qu'il peut représenter plusieurs personnes : *vous, Elle, moi*.

Ainsi, tantôt condensé dans un même signifiant, tantôt « démultiplié », voire essaimé à travers les composantes factuelles qui, à la manière des miroirs réfléchissent quelque chose de lui, le sujet poursuit un parcours signifiant motivé par une double quête : quête d'un idéal et quête de « connaissance-reconnaissance ». De ce fait, il exerce une double action : sur le plan factuel, il élabore différents scénarios de rêves ou d'échanges dans lesquels il entrevoit la perfection et en éprouve une forme de plaisir renouvelé ; sur le plan discursif, il se manifeste, se révèle, sort de l'opacité qui l'enveloppe en investissant les

⁴⁷⁹ *Ibid.*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131.

signifiants dont les combinaisons et les agencements, tributaires de la prose poétique, s'avèrent une façon de retrouver, dans l'inédit et le merveilleux des effets de langage, les coordonnées de la jouissance originaire. Partant, il a le sentiment éphémère *de s'approcher au plus près de l'intelligence ultime de l'acte poétique*⁴⁸⁰, comme le disait la narratrice du « Poème parfait, le non-poème », en parlant de ce qu'elle avait éprouvé à la lecture d'un poème de Jacques Brault, « Narcissiques ». Dans les deux cas – condensé ou démultiplié –, le sujet laisse une trace perceptible de son existence qui permet d'entrevoir un pan de ce qu'il est : une figure d'exception au caractère des plus énigmatiques.

⁴⁸⁰ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177.

Chapitre II

L'autre en soi et l'autre de soi...

... des multiples de Un

Il y avait un rêve dans ce livre de lune
qui accouchait d'orgasme, moi qui.
[*La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 12.]

Les questions qui se posent désormais concernent donc la pluralité des voix qu'endosse le sujet, ce *Je* unique et multiple, sans visage, dont la prise de parole a manifestement un poids considérable, si l'on tient compte du fait qu'il se constitue essentiellement des fragments de passé recueillis sur les sentes de l'Histoire de l'humanité et gravés sur son corps-monument. Ces pétroglyphes indélébiles donnent un sens à sa propre histoire ; étrangement, c'est un sens insu que lui-même tente de capter et de formuler, de « re-formuler » pour en assumer toute la portée. Le lecteur dont la quête se superpose à celle du sujet doit par conséquent recueillir ces fragments éparpillés, emmêlés dans les mailles d'une trame où l'essentiel est voilé par l'apparent. Il doit s'efforcer de les rassembler puis de les décrypter pour découvrir *les vérités de l'expérience fondées sur les résidus événementiels pris dans les infinis méandres de la fiction*⁴⁸¹. Ces résidus, conjugués à ceux essaimés sur le parcours de sa propre histoire, composent une nouvelle mosaïque dont le motif central est encore et toujours le *Je* ; ce qui revient en quelque sorte à dire que, peu importe les voies empruntées pour en résoudre l'énigme fondamentale, la solution finale échappe constamment à l'entendement. Mais peut-être est-ce parce qu'il est *encore trop tôt ? Trop tôt*. Dans l'expectative, [j]e t'écris parce que je n'ai rien trouvé qui disait ce que je t'écris⁴⁸².

II-1. Le sujet, vestige des apparences

Revenons au personnage de l'agent double, aussi désigné par une autre expression également composée de deux éléments, *agent secret*. J'insiste, sa dualité et les rôles qui lui sont dévolus ont été implicitement annoncés dès les premières lignes de « Qui ? » : *Dans*

⁴⁸¹ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou Le Nom-du-père », p. 86.

⁴⁸² *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 14.

*cette affaire complexe, j'étais à la fois suspecte et agent secret*⁴⁸³. [...] [J]e devins agent double à l'infini⁴⁸⁴. Sur le plan discursif, ces mots renforcent incontestablement le caractère subversif du sujet : en apparence singulier, il est en réalité pluriel, car constitué de plus d'une métonymie – en l'occurrence, les personnages de la narratrice doublée de l'écrivaine et de Lou – et n'est, de ce fait, jamais tout à fait celui que l'on croit. Ce phénomène est d'ailleurs corroboré par la narratrice au moment où elle présente le plan du livre rêvé. Voici comment elle conçoit la première partie :

[L]e plan, disons, le plus fin, se dessinait à peu près ainsi :
Trois parties du livre. L'une en « Je » pour maintenant. Pour celle qui pense et qui écrit. Qui pense qu'elle écrit. Qui croit penser en écrivant. Étrange !⁴⁸⁵

Dans ces quelques lignes, la teneur des deux reformulations qui succèdent à la première assertion attirent l'attention sur l'identité de la véritable instance d'écriture : elle est pour le moins « complexe » et pas nécessairement celle que l'on croit ; la narratrice de *La Lettre infinie* attestait d'ailleurs de cette réalité : *Mais souvent les apparences sont contre nous*⁴⁸⁶, relevant ainsi le fait qu'il faut chercher au-delà, ce qui se trouve là. En d'autres mots, le *Je* est en réalité un agent double : celui qui adopte plus d'une manière de se représenter ; ce qui lui donne l'avantage de passer inaperçu, de se dissimuler, voire de se fondre littéralement dans les apparences. Dans ce faire, il laisse des traces de son existence, en révèle certaines particularités et laisse ainsi voir et entendre ce qui jusqu'alors se voulait caché et tu – notamment, au regard d'un autre *Je*, soit celui du lecteur.

⁴⁸³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 129.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, « Le livre rêvé », p. 120 et 121.

⁴⁸⁶ *La Lettre infinie*, « L'histoire des chats », p. 48.

Dans la présentation de la première partie du plan, la narratrice métaphorise ce phénomène en suggérant que ce qui semble aller de soi est en réalité une illusion. Elle reformule son idée à trois reprises, un peu comme si elle cherchait les mots savants, le ton juste ou encore qu'elle était insatisfaite du résultat et souhaitait mettre l'accent sur quelque chose – un sens – qu'elle sait se trouver là, mais qu'elle ne parvient pas à exprimer avec exactitude. En fait, ce qu'elle affirme en s'y reprenant de trois manières légèrement différentes, c'est que ce qui est et se dit n'est pas nécessairement ce qui se donne à voir et entendre. Plus précisément, elle renforce l'idée que le *Je* est, selon toutes probabilités, aussi un agent double : une taupe en langage familier, soit un personnage invisible qui œuvre dans un monde souterrain dissimulé par le monde apparent ; littéralement, l'agent double est celui qui sert deux partis en trahissant l'un au profit de l'autre : le mensonge au profit de la vérité. Dans ce contexte d'énonciation, « l'action de trahir » peut donc être comprise comme le fait de livrer – plus précisément, délivrer – un secret en le révélant. Or, c'est ce que fait le sujet en s'accrochant aux propos de la scriptrice et de Lou, car ces propos, relus et reliés entre eux sous cet angle, révèlent les secrets intimes du sujet.

Ce phénomène narratif n'est pas sans renforcer l'image de la conjonction d'identité suggérée par le pronom *Nous* que la narratrice emploie régulièrement. Considéré à la lumière de ces assertions interprétatives, ce signifiant acquiert beaucoup de poids, il fait signe : il permet de produire un nouveau lien entre le représentant et la représentation, le signifiant et le signifié – *Je-Elle-tu*, *Je-Elle-l'Autre*. Dans un premier temps, sur le plan factuel, il se présente comme ce qu'il est généralement, soit un simple pronom personnel qui représente la personne qui parle, la narratrice, et les deux personnes-personnages qui

échantent avec elle à ce moment du récit, en l'occurrence une *femme inconnue* et Lou. Mais, sur le plan discursif, il est à concevoir au-delà de cette fonction grammaticale, il est un signe du sujet pluriel : celui qui, grâce à l'écriture et aux apparentes vérités qu'elle permet d'inventer, peut faire revivre l'autre-en-soi, l'autre-de-soi – *Tout autre qui, sur l'infinie fresque souterraine du corps, a laissé des impressions de son passage*⁴⁸⁷. Cela comporte un énorme avantage pour le sujet : il a alors le sentiment – l'illusion renforcée par le plaisir qu'il éprouve à relire et à entendre les propos de toute scriptrice – qu'il *n'a pas été complètement séparé de l'Autre dans sa solitude initiale*⁴⁸⁸.

Ce que souligne donc la narratrice, en abordant la question de la scriptrice dès les premières lignes de son plan, c'est le fait que « penser écrire » serait un leurre. Cette allégation est étayée par le syntagme verbal de la troisième reformulation – *Celle qui croit penser en écrivant*. Cela revient-il à dire que ce serait plutôt le phénomène inverse qui se produit : c'est l'écriture – plus particulièrement les mots – qui pense(nt) et, par extension, panse(nt) ? Cette hypothèse est plausible, si l'on tient compte du fait que cette première partie du plan se termine avec l'épithète récurrente *Étrange !* Dans ce contexte d'énonciation, l'emploi de ce vocable fortement connoté peut être interprété comme la sanction d'un constat qui surprend au plus haut point, en ce qu'il concerne un phénomène qui va à l'encontre des idées reçues : l'écrivaine n'est pas vraiment *celle qui pense et écrit !* Même si elle le *croit !* Ces assertions sont, par ailleurs, implicitement suggérées par le titre elliptique de la deuxième partie de *L'après-livre* : « Qui ? ».

⁴⁸⁷ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 170.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

Considéré au regard de ce qui précède, le pronom interrogatif sans complément est à lire comme une demande adressée à la figure de l'Autre – cette *égérie d'une parole pleine*, en l'occurrence Lou – ou encore à *tout-Autre* – le lecteur et les écrivains dont les écrits sont cités et à qui est indubitablement supposé un savoir. La particularité de cet Autre, c'est qu'il sait quelque chose, mais ne donne pas accès à ce savoir – *Il est trop tôt*⁴⁸⁹. En fait, il ne répond jamais. C'est sans doute aussi ce qui explique que ce pronom interrogatif est repris deux fois à la toute fin de ce texte de rêve :

Qui sommes-nous ?
 La terre est remplie de langage. Et longtemps après
 – les eaux, l'air et le feu – tout bruit.
 Qui es-tu ?⁴⁹⁰

Et voilà que ressurgit – insistant, persistant, angoissant même – le questionnement révélateur de l'impuissance du sujet à accéder au *savoir impossible, censuré, défendu*⁴⁹¹ et à obtenir pleine satisfaction en résolvant l'énigme qui mobilise une large part de son acte d'écriture. La réponse la plus vraisemblable à ce « Qui est Tu » repose sur l'hypothèse que ce signifiant, qui est tantôt *Je* et *Elle*, puis inclus dans le *Nous*, serait de concert *l'Autre, tout-Autre, l'autre-en soi et l'autre-hors-de-soi*. En d'autres mots, il est celui qui, dehors-dedans, est paradoxalement silencieux et parlant à la fois ; ce faisant, se constitue un extraordinaire chœur de silences et de mots qui se donne à entendre dans toute son unicité de la seule manière qui soit : dans l'écoute flottante. Ce chœur a le pouvoir de penser, réfléchir – dans tous les sens du verbe – tantôt par l'écriture, tantôt par la voie du regard qui lie, « re-lie » et, à toutes fins, panse. Peut-être est-ce effectivement le cas. Qui sait ?

⁴⁸⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 140, entre autres, car l'expression revient à plusieurs reprises dans ce chapitre.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.143.

⁴⁹¹ Jacques Lacan (1972-1973) : Le Séminaire Livre XX, *Encore*, séance du 22 octobre 1973, p. 108.

Revenons encore à l'écrivaine – cette scriptrice – qui est désignée par une périphrase – *celle qui pense et qui écrit* – plutôt que par un nom propre. L'utilisation du pronom démonstratif lui confère un caractère anonyme et donne l'impression qu'elle se fonde dans l'univers immense de l'institution littéraire et que, par conséquent, son plan en est un parmi tant d'autres. Or, cet anonymat n'est en rien réducteur. Au contraire. Il accentue plutôt le caractère intrinsèque de l'écriture de Madeleine Gagnon, soit son universalité ; laquelle concerne autant le plan factuel – un *Je qui prétend écrire sa vie* – que discursif – la vie d'un *Je* qui s'élabore et se structure sous le regard inquisiteur d'un autre *Je*, également anonyme.

En fait, cette façon de parler de l'écrivaine permet de délivrer de l'information déterminante sur son acte d'écriture. Sur le plan sonore, *pense* peut s'entendre « panse », ce qui signifierait alors que son rôle ne se limite pas, comme le définissent les dictionnaires, à « composer des ouvrages littéraires », mais aussi, par l'intermédiaire de la narratrice et des personnages convoqués, à soigner *l'ouverte blessure*⁴⁹². C'est pourquoi, *les histoires qu'on invente*⁴⁹³ sont nécessaires : elles *intervien[nent] dans une certaine lecture unificatrice des fragments épars*, elles permettent *de tenir tout ça ensemble pour produire le corps recomposé, l'œuvre unifiée*⁴⁹⁴. En cela, l'écrivaine, à son insu ou non, doit avoir recours au *Je* pluriel sous ses dehors singuliers. En fait, constitué de multiples fragments, ce *Je* est le seul qui *peu[t] penser et rêver l'autre, tout-Autre, en [s]oi*⁴⁹⁵.

⁴⁹² *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 152.

⁴⁹³ *Ibid.*, « Qui ? », p. 131.

⁴⁹⁴ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 169.

L'idée que les mots sont porteurs [d]es inscriptions de tout-Autre laissées sur le corps-monument⁴⁹⁶ et habités par les voix des revenants ou encore par celles d'écrivains qui ont marqué l'itinéraire personnel de l'écrivaine se précise de plus en plus. Ainsi se trouve justifié le rôle de la narratrice du deuxième chapitre : elle est bel et bien la voie – le porte-voix – empruntée par ces revenants – et cette intervenante invisible, *celle qui pense qu'elle écrit*. Bref, elle est la médiatrice de tous ceux qui *exigeaient la transcription de leurs propos*⁴⁹⁷, y compris le sujet. L'écrit qui en résulte est la trace effective de la capacité des mots de penser, voire de penser le sujet, tout en pansant *l'ouverte blessure*. De sorte que, par et dans la chaîne signifiante de la fiction où s'actualisent ces pensées, sont donnés au sujet une forme et un corps perceptibles, mais évanouissants, comme l'ont affirmé plusieurs des narratrices. N'est-ce pas ce que sous-entend celle-ci en exposant la deuxième partie de son plan d'écriture, son projet de livre rêvé ?

La seconde (partie) en Elle. Pour celle qui fut petite. Celle qui fut enfant et qui se serait métamorphosée, le temps d'un livre, en une espèce de prophète de l'écriture. Elle serait venue écrire des tas de détails-souvenirs qui, à posteriori [*sic*], se seraient transformés en autant d'intuitions ou de prédispositions à la chose littéraire; sorte de prismes gravés là, à travers lesquels, dans un passé magiquement entretenu, elle aurait alors et déjà connu ce qui, maintenant, par la magie d'un livre, lui était révélé. Elle aurait été cette muse antérieure grâce à laquelle le Je d'aujourd'hui et l'Autre de demain auraient tenu, sans défaillir, le temps d'un livre. Plus étrange encore !⁴⁹⁸

Dans le dernier syntagme de cette partie centrale du plan, le mot *étrange* est repris et mis en évidence, à la manière d'un encadré, par un superlatif (*plus*) et un adverbe (*encore*), qui marque l'idée de répétition ou de supplément. Cela accentue le sentiment

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 130.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, « Le Livre rêvé », p. 121.

d'incompréhension de la narratrice face aux phénomènes inhabituels auxquels elle est confrontée : d'abord, la différence entre ce que l'écrivaine croyait faire et ce qu'elle fera, puis la conjonction qui aura lieu entre les deux figures, la narratrice – *le Je d'aujourd'hui* – et l'écrivaine – *l'Autre de demain*, celle qui, à l'instar des poètes, sait *ce Je dans l'Autre*⁴⁹⁹. Dans le temps et l'espace magiques d'un livre, elles pourront donc tenir ensemble *sans défaillir*.

Ainsi, la personne-personnage de la narratrice s'avère déterminante et essentielle pour le sujet car, dans la reconstitution du rêve narré, elle permet la parole d'écriture, où peut avoir lieu une nouvelle série d'identifications transférentielles – *Nous avions le même âge : vous, Elle, moi*⁵⁰⁰. Cette série d'identifications sera, en quelque sorte, sanctionnée un peu plus loin, lorsque la narratrice reprendra à son compte le désir de l'inconnue qui avait surgi dans le rêve : elle confiera à Lou avoir aussi envisagé devenir psychanalyste⁵⁰¹, mais qu'elle y avait renoncé pour se consacrer à l'écriture de la parole. Ce renoncement fut largement compensé par les bénéfices incomparables que lui procure l'écriture : elle lui permet d'aller à la rencontre de l'autre en soi. Cette rencontre exige toutefois que soit rompu [l]e pacte d'une oreille à l'autre⁵⁰² pour entendre *par l'oreille du dedans, celle qui parle à l'autre*⁵⁰³ ; cet autre qui se constitue, s'éprouve d'abord en soi et donc se « connaît ».

⁴⁹⁹ *Ibid.* : « Qui ? », p. 135.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁰¹ Voici le passage où la narratrice-écrivaine se confie à Lou : « Écoute, Lou, continuai-je. Je voulus devenir psychanalyste. Souvent. Par intermittence. D'une tranche à l'autre. *Au-delà du temps des séances*. Et j'y renonçai pour écrire. Pour demeurer fidèle à toutes les écoutes » [*Ibid.*, p. 139].

⁵⁰² *Ibid.* « Qui ? », p. 141.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 129.

Un autre élément renforce les liens unissant les deux premières personnes-personnages à l'inconnue : la narratrice et Lou ont aussi une prédisposition avérée, bien qu'implicite dans ce contexte d'énonciation, pour la poésie et la philosophie. C'est dans les méandres étonnants – étranges – des pensées et des digressions du rêve, qui l'ancrent dans les assises même de la Genèse, que cet intérêt est mentionné :

Et Freud n'était pas loin qui, un livre lourd à la main, vous faisait lecture des Tables de la Loi. L'ancêtre Moïse, allongé sur un divan-tombeau, lui parlait en silence depuis des siècles.

Vous veniez tous trois de la patrie des paroles de Silence.

Dans une alcôve, non loin de là, vous aviez abandonné à leurs écrits fictifs vos amis Rilke et Nietzsche⁵⁰⁴.

C'est comme si les savoirs – psychanalytique, théologique, poétique et philosophique – étaient concentrés, qu'ils convergeaient dans un seul délivré par les *paroles de Silence* qui surpassaient toutes les autres. Et, comme la narratrice – laquelle, on le verra, a *abandonné pas mal de choses*. Et d'êtres⁵⁰⁵ –, Lou a *abandonné à leurs écrits fictifs* ses amis, un grand poète et un grand philosophe. Les jeux d'identification propres au transfert se produisent donc à plusieurs niveaux, favorisés par les exigences de l'anecdote, d'une part, et par le travail de l'inconscient à l'œuvre dans l'élaboration de cette anecdote, d'autre part.

C'est ce qui explique notamment le fait que l'écrivaine exerce son pouvoir créateur en projetant dans le rêve des représentants – des doublures – d'elle-même : la narratrice d'abord, puis Lou, l'inconnue ensuite. Ces représentants s'avèrent en quelque sorte des relais à qui, grâce aux paroles confondues de la narratrice et de l'écrivaine, le sujet pourra

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 140.

ensuite, dans la fiction, adresser ses demandes – *Lou, je te parle, entends !*⁵⁰⁶ Son désir pourra alors, dans la mesure du possible, être formulé. Mais ce faisant, à cause des limites du langage, la particularité même de ce qui pourra lui être accordé sera transmuée en preuves d'amour ; celles-ci, on le verra, seront tantôt données par Lou à la narratrice, tantôt à l'inverse, par celle-ci à Lou.

Or, ces relais, la reconstitution du rêve narré les occulte et les montre tout à la fois, en faisant de Lou Salomé une personne-personnage authentique et crédible parce qu'elle a eu une vie propre, indépendante de celle de la narratrice et, de surcroît, a/encrée dans l'histoire même de la psychanalyse. L'étrange inconnue, quant à elle, est bel et bien une sorte de double ou, plus précisément, une métonymie de l'écrivaine qui a aussi une vie propre et indépendante de celle de Lou Salomé, mais tout aussi a/encrée dans une institution socioculturelle, puisque l'histoire littéraire en conserve et en promeut l'œuvre. Ce qui les distingue cependant, c'est que Lou *deviendr[a] sage et n'écrir[a] plus*⁵⁰⁷, alors que la narratrice-écrivaine s'y consacre totalement et conçoit difficilement le contraire – *Comment peut-on vivre sans écrire ?*⁵⁰⁸ C'est une question existentielle – dans tous les sens du terme – pour le *Je* qui exploite abondamment les possibles de la parole d'écriture.

II-2. Entre l'endroit et l'envers de la parole, le désir de l'Autre

Il semble néanmoins que le fait que Lou ait cessé d'écrire ne soit pas un obstacle au processus d'identification. Mais cela n'est possible qu'après une sorte de rituel au cours duquel le dehors – ce qui est de l'ordre de la perception – cède le pas au dedans – ce qui est

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.* : « Post-scriptum », p. 150.

de l'ordre de la représentation. Plus précisément, sur le plan factuel, la narratrice a dû se départir des choses matérielles qui auraient pu empêcher qu'ait lieu le dialogue intérieur entre *Je* et *tu*, entre soi et l'autre en soi. Mais ce faisant, il lui faut, sur le plan discursif, contourner le plus grand des dangers : celui qui la ferait renoncer à soi. Si l'on en croit ce passage, la narratrice y parvient :

Je poursuivis, toujours chuchotés à ton oreille, ces mots :
« Pour te parler, Lou, j'ai moi-même abandonné pas mal de choses. Et d'être. Je les nomme en second. Ils me sont venus après. Seuls quelques objets ont survécu au naufrage du don. Quelques meubles. Il faut bien se nourrir, s'asseoir, dormir. Quelques livres, ceux-là seuls que je voudrai [*sic*] relire. Il faut bien poursuivre ce mariage amoureux des mots. Quelques tableaux. Le regard n'est pas toujours de chat dans la nuit. Des bijoux et vêtements, mais très peu. Pour les mailles qui tiennent entre eux les temps. Puis des vases, des verres, des plats, des assiettes. Et des coffrets de lettres. Et des cahiers regorgeant de phrases avec lesquelles, petites rangées de points tricotés, je t'écris. Et des photographies. Les visages, les lieux chéris ont aussi échappé au naufrage du don. Pour te parler, fière princesse, il ne me fallait pas le total dénuement. Vers toi, je devais, tremblante, avancer dans mes voiles. Car autrement, tu ne m'aurais même pas aperçue⁵⁰⁹.

À première vue, cette confidence, formulée sur le mode d'une énumération commentée, ne semble relever que des combinaisons agréables qu'autorise la prose poétique, de façon à métaphoriser sur le plan formel un paradoxe, soit l'accumulation de choses délaissées. Mais, ce n'est pas tout à fait le cas.

Sur le plan factuel, la narratrice fait preuve de détachement et d'abnégation dans le but évident de pouvoir se consacrer entièrement à l'échange avec l'autre. Sur le plan discursif, la thématique du regard et de la voix est encore une fois actualisée. Le paragraphe est ponctué de remarques qui signalent leur importance dans le procès signifiant. De plus, les éléments spatiotemporels favorisant l'écoute de la parole pleine, en

⁵⁰⁹ *Ibid.* : « Qui ? », p. 140. Les guillemets ne sont pas refermés.

tant que fondatrice de l'unification des figures de la narratrice et de Lou sont annoncés par cette métaphore : [p]our les mailles qui tiennent entre eux les temps. Sur le plan factuel, ces temps correspondent à ceux du rêve et de la narration, alors que sur le plan discursif, il s'agit de l'éternité, laquelle se traduit par la convergence de trois temps dans lesquels se conjuguent l'avoir et l'être : qualitatif, existentiel et opératoire⁵¹⁰. Il semble donc que cette forme particulière d'intimité exige son lot de dépouillement – *Car autrement, tu ne m'aurais même pas aperçue* – et bien des renoncements – l'abandon de *pas mal de choses. Et d'êtres*.

Sur le plan discursif, l'étape du dépouillement est cruciale. Soulignée par les répétitions et les appositions du syntagme – *Pour te parler* – qui créent un effet d'insistance sur la raison d'être de ce geste, elle métaphorise le moment où s'instaure vraiment le lien entre les deux personnes-personnages – celui qui permettra la juxtaposition de leur *Je* dans l'espace et le temps de la narration – et où devient ensuite possible, grâce à la reconstitution du rêve et à la vraisemblance de la fiction, l'interaction entre soi et l'autre de soi, figuré par Lou qui, on l'a vu, est aussi une figure de l'Autre. Elle a ce double statut parce que le sujet – tout comme il le fait pour la narratrice et l'écrivaine – la prend pour un autre différent de lui-même, alors qu'elle est en réalité une sorte de double de lui-même, un relai. En d'autres mots, à son insu, elle est une représentation de lui-même qu'il a créée, puis projetée dans la fiction en la revêtant des attributs d'un personnage historique. Cela explique entre autres

⁵¹⁰ À titre de rappel, voici un extrait du chapitre IV de la Première partie (IV-1) précisant ce qui distingue ces trois temps : qualitatif – le temps de la durée intérieure –, existentiel – le temps à tonalité affective – et opératoire – le temps objectif et mesurable de l'action sur les choses, en l'occurrence la reconstitution dans l'écriture – et, bien sûr, dans la lecture – d'expériences, d'images ou d'événements préservés de l'oubli par le corps-monument, puis par le monument-livre.

pourquoi est possible la juxtaposition de leur *Je* dans l'espace et le temps de la narration et, sans doute aussi, la pleine mesure de ce *Nous* qui marque l'interdépendance de chacune des représentations réunies en un seul signifiant qui fait signe et, ce faisant, « re-produit » *le corps recomposé, l'œuvre unifiée*⁵¹¹.

Cette œuvre unifiée se donne à voir dans la parole d'écriture. Or, ce qui singularise particulièrement cette parole d'écriture, c'est qu'elle est le résultat de la conjonction de la voix – le propre de la narratrice – et de l'écriture – le fait de l'écrivaine. De plus, elle recèle un autre paradoxe : elle s'avère tributaire *des paroles de Silence*⁵¹², celles que l'écoute flottante et le regard conjugués rendent audibles. Ce qui singularise cette écoute, c'est le fait qu'elle soit aussi parole, une parole pleine. Il en est ainsi car elle porte son envers : la parole de silence, en ce que chacune des personnes-personnages, qui sont tour à tour interlocutrices, y reçoit son propre message sous forme inversée. C'est ce qu'avait un peu plus tôt laissé entendre Lou à la narratrice :

« Tu vois, étendue sur mon divan-tombeau, j'aurais renoncé à toute parole vide, dans quelque mythique passé, au-delà des insondables voies de la fiction, ma voix serait devenue l'Autre, sans calque ni détours, je serais devenue l'égérie d'une parole pleine⁵¹³.

Le syntagme *divan-tombeau*⁵¹⁴ est fortement connoté puisqu'il cumule les images et les significations auxquelles il a donné lieu dans d'autres contextes d'énonciation : l'image de l'éternité rattachée au tombeau est puissante et, dans les différents contextes narratifs où elle s'insère, elle est toujours liée à celle de la parole des revenants, soit ceux qui ont une

⁵¹¹ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

⁵¹² *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 136.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 133. À noter que, dans le texte original, les guillemets ne sont pas refermés.

⁵¹⁴ Ce syntagme est parfois inversé – *tombeau-divan* –, comme on peut le voir dans un autre extrait, présenté à la page 334. Le sens n'en est toutefois pas différent.

part de vérité immémoriale à livrer. Ce *divan-tombeau* fut aussi celui sur lequel Moïse *allongé parlait en silence*⁵¹⁵ à Freud, que l'on peut considérer comme le Maître de l'écoute de la parole parce qu'il en a découvert, puis enseigné l'importance pour le sujet. Tout comme le *livre-tombeau*⁵¹⁶, il semble donc le lieu où peut s'énoncer la parole pleine porteuse de vérité. Mais, parce qu'elle est enrobée dans la parole de la narratrice et voilée par les lacs noirs des signifiants qui, à la fois la cachent et la « décachent », cette vérité est inaudible et invisible au regard – *comment pourrais-tu m'entendre sans me voir*⁵¹⁷ ? En fait, il faut se faire *agent secret* pour dépister ce qui n'est pas apparent, le déchiffrer et l'appréhender comme *un tout dans ses parties*⁵¹⁸, et parvenir à faire du sens avec ce qui, à première vue, ne semble pas constituer un pan de la vérité.

De plus, ce que met en évidence ce passage, c'est précisément la manière dont se réalise le processus d'unification entre *Je* et *tu*, c'est-à-dire entre soi et l'autre de soi. En fait, ce que dit Lou, en reprenant à son compte certaines expressions de la narratrice du premier chapitre, c'est qu'*au-delà des insondables voies de la fiction* se produisent les permutations et les translations de ces signifiants androgynes et pluriels – *ma voix serait devenue l'Autre*, soit celui d'où vient justement la parole et à qui, en même temps, elle est adressée. Lou est, selon son propre aveu, à appréhender comme une figure de l'Autre et est donc celle qui [est] *devenue*, pour la narratrice du deuxième chapitre de « L'après-livre », *l'égérie d'une parole pleine*. Ce rôle d'inspiratrice était en quelque sorte une nécessité pour la narratrice qui en avait fait état dans l'annonce de son plan. Cela s'est avéré exact,

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁵¹⁸ *La Lettre infinie*, « Liminaire », p. 13.

puisque Lou est celle qui permet et favorise les processus d'identifications à l'œuvre dans les jeux énonciatifs auxquels elle prend part.

Par ailleurs, la troisième partie du plan d'écriture permet de croire que chacun des trois chapitres de « L'après-livre » met en œuvre une figure constitutive du sujet et, simultanément, de l'écrivaine dont la parole serait « re-portée » dans la fiction :

Enfin, la troisième partie se fut écrite en l'« Autre ». Pour celle qui, étendue sur le tombeau-divan, dans quelque mythique passé, aurait renoncé à sa parole vide. L'Autre, est-ce possible ? serait devenue, par les insondables voies de la fiction, l'égérie d'une parole pleine.

Je. Elle. L'Autre. Ainsi se divisait le livre rêvé⁵¹⁹.

Sur le plan discursif, tributaire des aléas de la mémoire des différentes personnes-personnages qui en entrelacent les fils, la trame narrative de « L'après-livre » repose donc sur une triple unité. En fait, *le temps d'un livre* et malgré l'échec constant du langage à rendre intelligible l'indicible évanescence dont se targue la perfection, les composantes textuelles tiendront ensemble les représentations – les métonymies – du sujet, *Je*, *Elle* et *l'Autre*. Celles-ci, tout en étant distinctes les unes des autres, parviennent à constituer un tout fragmenté et multiforme dont témoigne sans cesse le texte – voire chacun des textes de Madeleine Gagnon. De sorte que, dans l'univers du dialogue intime, mis en place par la fiction, leur multiplicité se juxtapose sans qu'aucune soit en péril ou en mette une autre en danger. De cette manière, le sujet parvient à transgresser fictivement la Loi – qui repose sur un principe de différenciation et de séparation – tout en trouvant en elle le pouvoir de se réaliser.

⁵¹⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p 121.

En effet, l'écriture fait en sorte que l'unification se produise entre les frontières des mots habités, des mots qui pensent et pansent ; d'autant plus que, comme le laissent entendre les narratrices des première et troisième parties, *ça ne pense pas quand ça n'est pas écrit*⁵²⁰. Ainsi, les mots agissent comme des sentinelles, des témoins de ce qui se trame dans « l'inter-dit », dans les interstices de l'intangible et de l'invisible, représentés par le silence des blancs et métaphorisés par *les paroles de Silence*, mais pointés du doigt par la parole d'écriture. L'écriture trace donc les limites distinctives, dessine les ombres d'encre qui témoignent de cette merveilleuse unification, mais sans plus, puisqu'[e]lle est *injustifiable*.

II-3. Dans le plein de la parole, le corps recomposé

Il s'agit là d'un extraordinaire subterfuge – transfuge – autorisé par la nature du récit qui le supporte – une fiction de livre rêvé se déroulant dans l'univers spatiotemporel d'une autre fiction, un rêve inventé dans un livre – donne lieu à une interaction des plus particulières entre soi et l'autre de soi. Elle se produit dans la simultanéité que privilégie l'échange entre celle qui parlera et celle qui écoutera, entre celle qui, dans l'alternance et la simultanéité, regardera de l'extérieur et sera vue de l'intérieur grâce au livre-tombeau. Chacune occupera ainsi – *grâce à la magie d'un livre*⁵²¹ – tous les pôles de la communication. Ainsi, sont métaphorisées sur la trame narrative les oscillations métonymiques auxquelles se livre le sujet : *J'étais Elle soudain et Lui tout à la fois. Ils étaient mes secrets suspects*⁵²². À la lueur de ce que l'analyse et l'interprétation ont permis

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 121.

⁵²² *Ibid.*, « Qui ? », p. 131. Je souligne.

de faire ressortir jusqu'ici au sujet de ces *secrets suspects* – désignés par des pronoms qui font figure de noms propres, relevés par les majuscules –, il est possible d'affirmer que le secret sur leur identité n'en est plus véritablement un ; ses signifiants repérés et reliés, il a peu à peu été délivré.

Partant, ces signifiants – ici, des pronoms-personnages – sont donc susceptibles d'être les figures constitutives du sujet de l'écriture. Elles avaient d'ailleurs été spécifiquement annoncées dans la révélation des trois parties de livre : *L'une en « Je » pour maintenant* – qui représente quelque chose de l'écrivaine qui, on l'a vu est désignée par le pronom *Elle* dans la deuxième partie du « Livre rêvé » ; *Enfin la troisième partie se fut écrite en l'« Autre »* – d'abord, les écrivains cités dans le récit – Shakespeare, Rilke, Nietzsche, Lou Salomé, Maurice Blanchot –, puis le lecteur représenté par Freud qui fait la lecture *des Tables de la Loi*. Enfin, ce qui renforce cette image de l'unification, c'est une assertion de la narratrice au moment où elle *reconnu[t] Lou Salomé [qui] citait Shakespeare*. La narratrice ajoute alors un *et me l'appropriai* qui prend tout son sens dans le *soudain* de l'extrait commenté plus haut : à partir du moment où il y a « reconnaissance », *Je* peut se « ré-approprier », d'une manière imprévisible – *soudain* – un corps unifié, et ce, « [q]u'importe ce qui s'est passé avant ou après⁵²³. Fait intéressant ici, les guillemets ne sont pas refermés après la citation de Shakespeare, ce qui n'est pas sans accentuer le fait que quelque chose se continue dans l'*après* ou encore, s'est produit dans l'entre-deux, entre l'avant et l'après, marqué ici par la conjonction *ou* – laquelle a justement pour fonction d'unir des parties du discours et, par extension ici, des fragments parsemés

⁵²³ *Ibid.*, p. 131.

sur la trame temporelle de la fiction. De plus, l'un des homonymes de cette conjonction est l'adverbe locatif *où*, lequel peut également marquer la conséquence, soit que c'est là, dans l'*après*, que se réalise cette appropriation qui permet de retrouver les coordonnées de l'*avant*. Ainsi, l'échange unificateur, qui à première vue ne semble qu'une simple rencontre entre la narratrice et Lou, a lieu dans le paradoxe même de la parole, en ce que celle-ci porte à la fois l'audible et l'inaudible, le faux et le vrai, comme on a pu le constater, par exemple avec l'insertion dans le texte de fiction d'extraits ou d'allusions à de grands auteurs.

Dans le deuxième chapitre du « Livre rêvé », la narratrice, en se référant aux propos tenus par Maurice Blanchot, explique comment la "*parole d'écriture*" contribue à cette unification en redoublant la pluralité des voix aveugles :

« Et comment pourrais-tu, toi, m'entendre sans me voir ?

« Et puis, aussi, j'ai dû venir très loin sans jamais me retourner comme la femme de Loth. Très loin. Mais c'est tout près d'ici.

« D'ici où je me retrouve à songer, te parlant.

« Un jour, mais on ne sait jamais lequel, il faut briser le pacte pour la "*parole d'écriture*". Je cite un ami, Maurice Blanchot. Tu n'as pu le connaître, il était "*trop tôt*", comment t'en ferais-je reproche ? Le pacte d'une oreille à l'autre. Pour les retrouver toutes, les paroles au creux de l'autre oreille, radicalement seule et brisée. Elles se prononcent quand on accepte de ne plus voir. Il faut parler sans être vu. Sortir de la scène de tous les visibles, cela qui voit et cela qui est vu, pour entendre les bribes d'êtres, les bribes de choses tombées on ne sait trop comment dans la crypte du rêve.

« La "*parole d'écriture*" ne s'explique pas dans les termes du logos. Elle est injustifiable. Sous la dictée des dieux éteints, il n'y a plus de grands mots. Même toutes les langues sues, à supposer que je les maîtrise toutes. Restent les choses. Si tu veux, les êtres dans les choses. »⁵²⁴.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 141. Je souligne. Il faut encore une fois noter que dans la première partie de l'extrait, les guillemets ne sont pas refermés.

Encore une fois, la narratrice fait appel au regard et à la voix qu'elle conjugue à l'expérience commune de la parole en prenant appui sur celle d'un grand écrivain – *Je cite un ami, Maurice Blanchot*. Le vocable « ami » revient à nouveau et, dans ce contexte d'énonciation, il s'inscrit dans une sorte de paradigme – celui d'une fratrie ou d'une lignée dont les membres sont unis par des liens qui font fi des contraintes spatiotemporelles, comme c'est le cas pour la narratrice et Lou, par exemple. Cette récurrence du nom à ce moment du récit renforce l'idée que l'écrivaine figure dans le récit, mais qu'elle *avance dans [s]es voiles*⁵²⁵; ceux que la fiction met en place à sa place, soit la narratrice et Lou.

Grâce à ce procédé et aux différentes mises en fiction du rêve, Blanchot, à l'instar de Shakespeare ou de Mallarmé, fait aussi figure de grand Autre ; ses mots, repris dans un autre contexte d'énonciation, « re-donnent » du sens à ce qui, de prime abord, ne semble en avoir que sur le plan de l'anecdote. Il encode, à son insu et dans l'après-coup, ce qui ne serait qu'un banal échange fictif et en fait ainsi un procès signifiant – un lieu d'investigation par excellence pour un agent double, puisqu'il pourra y découvrir de multiples possibilités signifiantes. Partant, cette nouvelle figure du grand Autre est investie par le sujet comme objet à la fois extérieur et intérieur à lui-même. Les transgressions, auxquelles l'univers onirique créé par la fiction donne un lieu d'actualisation et autorise les extravagances, pourraient donc s'avérer menaçantes pour l'intégrité du sujet – notamment dans le monde de la veille dans lequel s'élabore cette fiction de rêve –, mais cet écueil est vraisemblablement évité.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 140.

Lus au regard du sujet, les mots de Maurice Blanchot sont une sorte de mode d'emploi : [i]l faut parler sans être vu. Or, c'est précisément ce qu'il a fait en investissant le *Je*. Il a pris part à la fiction en endossant des caractéristiques et attributs des personnes-personnages mis en fiction : il est *sorti de la scène de tous les visibles*. En conséquence, tout comme l'écrivaine, il *avance dans [ses] voiles*⁵²⁶. De surcroît, il lui est possible de le faire dans le lieu même du signifiant, soit le lieu de l'Autre. Il ne faut donc pas s'étonner que la fiction de rêve élaborée par la narratrice s'articule autour de la figure de Lou qui représente aussi cet Autre, de sorte que, sous les dehors d'une merveilleuse intimité partagée, le sujet reconnaît ici implicitement l'Autre comme sujet véritable. Partant, dans une sorte de mouvement dialectique, l'Autre favorise la reconnaissance nécessaire au *Je* pour qu'il puisse se poser comme sujet. Mais, rappelons-le, il ne s'agit pas de n'importe quel sujet – comme peut l'être un *Je* grammatical, par exemple. En fait, le *Je* résulte d'un effet de langage parce qu'il est supporté par les différentes narratrices et personnes-personnages de la fiction. De cette façon, il « ex-iste » dans les interstices et ne se manifeste qu'en dehors de *la scène de tous les visibles*, là où il est appelé à faire signe.

En somme, ce qu'il faut retenir de l'itinéraire que parcourt le sujet – dont la réalisation est tributaire de la parole d'écriture et l'actualisation de l'acte de lecture –, c'est que le *Je* se constitue à la fois en dehors et dans l'œuvre selon un processus d'identification narcissique qui favorise la conjonction d'identité entre l'autre en soi et l'autre de soi. Celle-ci a lieu sur la trame de la fiction qui, tant en son envers qu'en son endroit, s'emmaille de vrai et de faux. Il s'élabore et se structure donc à même un extraordinaire et

⁵²⁶ *Ibid.*

judicieux paradoxe : *Je* n'est pas Un, il est Uns. Plus précisément, il est le signe constitué de tous les Uns que l'écriture tient et retient savamment ensemble et dont elle suscite, évoque et relie les représentations éparses et diverses.

Quant au rôle du lecteur, il est considérable : il réalise de nombreux métissages à l'aide des fragments qu'il lie et « re-lie » entre eux, conjuguant dans ce faire les connotations dont sont porteurs ces fragments. Sa participation silencieuse dans l'actualisation des procès métaphoriques et métonymiques auxquels se livre le sujet culmine dans le fait qu'il contribue à l'assomption de l'image spéculaire de ce dernier ; cette image qui, pour paraphraser Lacan, forme pour le sujet le seuil du monde visible. Les bénéfices qu'en retire ce lecteur sont manifestement aussi importants que ceux qu'en retire l'écrivaine qui participe activement à l'élaboration et à la structuration du sujet de l'écriture. En effet, comme on a pu le découvrir jusqu'à maintenant, en prenant part à la production du sens, il se constitue comme sujet de la lecture et, tout comme le sujet de l'écriture, il retrouve alors, *le temps d'un livre*, les coordonnées de la jouissance originelle, celle qu'il éprouvait en ayant le sentiment de faire Un.

CHAPITRE III

L'absence et le silence...

...signifiants et signifiés de la perte

M'entends-tu ? Me vois-tu ?
C'est ma vie, ce que je suis
M'entends-tu ? Me vois-tu ?
Est-ce que j'existe pour toi ?
[Richard Séguin, *Au pied des peupliers*,
« M'entends-tu », p. 126.]

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le sujet exploite à loisir les possibles signifiants de la parole d'écriture sous toutes ses formes. Elle lui offre effectivement la possibilité de se représenter sur le mode de l'alternance : tantôt imprégné – presque dissimulé – des atours et attributs psychiques des personnages-personnages avec lesquels interagit la narratrice ; tantôt désigné par les écrits de grands écrivains auxquels il se réfère et dont il cite certains extraits qui, sertis dans les mailles de son autographie, ajoutent un surplus de sens aux nombreux procès métaphoriques et métonymiques auxquels il se livre inlassablement pour se poser et tenter de découvrir la teneur de l'énigme qui le meut.

Mais, plus il avance sur la voie sinueuse et imprévisible de l'intériorité, plus il frôle les abords abrupts et dangereux de la perfection qui mettrait un terme définitif à sa quête ontologique. Ce qu'il éprouve à ces moments-là, c'est un profond sentiment d'étrangeté, comme s'il ne parvenait pas à déceler ce qui se joue réellement dans l'opacité et la mouvance des voix dont il transcrit les paroles pleines en les commentant sous les dehors illusoires de l'objectivité. Manifestement, cette façon de faire lui permet de masquer les marges du faux dont elles sont issues et d'en authentifier la teneur et l'importance dans le contexte, pourtant fictif, dans lequel elles s'intriquent alors de manière naturelle, comme lors d'une conversation entre intimes. Paradoxalement, cette façon de simuler la vérité lui permet justement de dire vrai.

On l'a vu, les différentes narratrices confient leurs doutes et leurs certitudes d'un même souffle. Ce faisant, elles contribuent à accentuer cette idée que la fiction dit vrai, qu'elle est porteuse de la seule vérité qui importe : celle qui ne peut se dire ailleurs et autrement, celle qui concerne la part intime de l'être. Et, à n'en pas douter, elles ont

raison : la fiction constitue un cadre – LE cadre ? – où les entraves de la réalité n'ont aucune prise, aucun poids, si ce n'est ceux que lui accordent le lecteur dont le regard n'a de cesse de chercher un point de repère tangible – familier ? – dans un horizon dont la ligne de démarcation s'éloigne à mesure qu'il tente de s'en rapprocher.

La fiction s'avère le lieu où le sujet peut explorer toutes les avenues que lui permettent de parcourir le langage. Il en exploite les diverses composantes lexicales, sémantiques, morphologiques et sonores grâce à une grande connaissance des pièges qu'il recèle, ainsi qu'à celle des règles et limites qui en contraignent l'usage. Et, jusqu'à maintenant, ce que le recul permet d'affirmer sur son extraordinaire parcours dans et entre les interstices de la parole, c'est qu'il témoigne d'un incontournable désir de l'Autre.

III-1. L'abnégation, un appel à la voix et au regard de l'Autre

C'est dans le voilement de ce qui se passe réellement que le processus de structuration du sujet a donc lieu, comme le sous-entendait la narratrice en se confiant à Lou : *Vers toi, je devais, tremblante, avancer dans mes voiles*⁵²⁷. Toute la force d'engendrement de cette métaphore est là, voilée par l'écran de l'anecdote qui masque la vraie nature du don de la narratrice qui, pour venir vers Lou, a abandonné *pas mal de choses. Et d'êtres*. Il s'agit toutefois là d'une forme d'opposition en ce que ce don est une sorte d'appel à l'Autre figuré par Lou et intériorisé par la narratrice. Plus précisément, il s'agit d'un appel à la voix de l'Autre qui est métaphorisé par Lou qui, en se disant devenue l'Autre, s'identifie comme celle qui *porte* cette parole. Qu'on ne se méprenne pas cependant, ce n'est pas un appel à la parole comme telle, mais bien un appel à entrer dans la voie de ce désir, quel qu'il puisse être, d'une façon quasi inconditionnelle.

⁵²⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 140.

L'appel de la narratrice est alors à interpréter comme une manifestation voilée du sujet. De cette manière, toujours accroché aux propos de la scriptrice, il fait en quelque sorte dépendre son désir de reconnaissance de la figure de Lou. Et, cette dernière acquiesce et répond sans équivoque en lui accordant le privilège de partager une sorte de secret dont la découverte est tributaire de la relecture :

« De mon vivant, pendant vingt-cinq ans, j'ai cherché mon manuscrit. Et tous mes écrits fictifs.

« J'ai laissé derrière moi une correspondance et des textes. Si je relis avec toi, aujourd'hui, Magdalena (elle m'appelle ainsi, comme l'une de son peuple et je souris), je décèle un motif central, il faudrait d'ailleurs regrouper tous mes textes autour de celui-ci : la libido et la pulsion de vie⁵²⁸.

Comme l'a aussi fait la narratrice, Lou dit avoir laissé derrière elle des choses, *une correspondance et des textes*. Mais, ce n'est manifestement pas pour les mêmes raisons, c'est-à-dire que ce n'est pas un abandon pour favoriser la rencontre, puis l'échange avec l'autre. En fait, cela semble plutôt un moyen de consolider les assises spatiotemporelles de cette rencontre et de cet échange inédits. Cela favorise efficacement la conjonction d'identité dans le seul lieu où peut être transgressé l'interdit : dans « l'inter-dit » même de la fiction.

Sur le plan factuel, cela s'inscrit dans l'anecdote et scelle l'amitié entre les deux personnes-personnages qui auront alors la possibilité de partager une même quête, soit retrouver les *manuscrits fictifs* que Lou avait égarés dès sa rencontre avec le Maître, en 1912⁵²⁹, afin de pouvoir les lire et relire. Sur le plan discursif, c'est une étape très importante : elle permet de consolider, dans le symbolique, le parcours signifiant du sujet,

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 132.

puisque la conjonction d'identité est marquée par la nomination. Autrement dit, l'appel est structurant pour le sujet du fait que Lou y répond en nommant son interlocutrice. Or, la narratrice avait déjà affirmé que *les choses avaient une âme juste à les nommer*⁵³⁰ et elle a démontré qu'elle y croyait vraiment lorsqu'elle a énuméré tous les prénoms et noms de Lou – *Vous, Élisabeth Salomé, Frau Friedrich Carl Andreas dite Lou*⁵³¹. Celle-ci lui attribue donc une marque de référence propre et, par le fait même, lui accorde à son tour une forme de reconnaissance qui passe par le regard et la voix de la figure de l'Autre – phénomène qui avait d'abord été implicitement suggéré une première fois par la narratrice qui a reconnu Lou Salomé citant Shakespeare, puis par le passage où Freud actualisait aussi le regard et la voix en faisant à Lou *la lecture des Tables de la Loi*⁵³².

De plus, le fait de désigner la narratrice par un prénom dont la sonorité est porteuse de connotations socioculturelles a une double portée. D'une part, Lou exprime ainsi sa propre subjectivité, puisqu'elle opte pour la forme et la consonance juives et allemandes du prénom Madeleine et, d'autre part, cela assure à la narratrice une identité personnelle qui éveille chez elle le sentiment d'appartenir à une lignée, à une tribu qui lui léguerait les mots dont elle aurait ensuite la jouissance⁵³³. Ils lui permettront une prise sur le réel qui, on le sait, constitue une menace constante pour l'intégrité du sujet. La narratrice rajoute d'ailleurs, entre parenthèses, une réflexion qui ne laisse aucun doute sur l'effet que cette nomination a sur elle : *(elle m'appelle ainsi, comme l'une de son peuple et je souris)*. La

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*, p. 136.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Ce qui n'est pas sans faire écho à la phrase d'*explicit* du « Poème parfait, le non-poème » : « redonnez-moi encore ce plaisir, cette grâce de nommer pleinement, avec les seuls mots hérités de ma tribu [*Le Deuil du soleil*, p. 179]. »

teneur de cette parenthèse souligne le fait qu'elle est, de toute évidence, dans le ravissement narcissique. Cette marque de tendresse lui vaut même un privilège : participer à la relecture de la correspondance et des textes laissés derrière par Lou, ceux rédigés dans le cadre de sa correspondance et de ses travaux avec Freud qui, on le sait, l'a initiée au concept de la Loi dont l'Autre à la fois porte le signifiant et dont il est à la fois le gardien. Qui plus est, la narratrice reprend à son compte cette nomination au moment où elle raconte à Lou le rêve dans lequel elle assistait aux obsèques de son père :

L'autre nuit, Lou, vous dansiez dans vos voiles – oh ! que vous étiez séduisante et belle ! – et vous demandiez à votre père le roi Hérode la tête du mien sur un plateau d'argent. Vous l'obteniez.

J'assistai seule aux obsèques de mon père Jean-Baptiste. Mais dès sa mort, il fut sanctifié et devint le patron de mon peuple.

Ce patronyme de mon père fit tout le rêve, car on n'a pas de patrie de ce côté-ci de la terre⁵³⁴.

D'abord, ce qui retient l'attention, c'est l'intertexte biblique : un épisode des Évangiles de Matthieu et Marc⁵³⁵. Cela n'est pas sans faire écho aux *séances de racontages de l'Ursuline savante* au cours desquelles l'enfant que fut la narratrice des *Mémoires d'enfance* récrivait les histoires saintes dans sa tête pour qu'elles aient une fin heureuse⁵³⁶. Ce qui est différent ici, c'est que l'histoire est « re-crée » dans le monde onirique et la fin n'a pas été modifiée, elle est conforme à celle de la Bible – Jean-Baptiste

⁵³⁴ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 135-136.

⁵³⁵ Dans ces récits bibliques, Salomé danse devant son beau-père, le roi Hérode Antipas dont c'est alors l'anniversaire. Ce dernier, comme tous les convives présents, est sous le charme et promet à Salomé de lui accorder le présent de son choix pour la récompenser. Hérodiade, sa mère, à qui elle demande conseil, lui recommande de réclamer la tête de Jean le Baptiste. Hérode Antipas, attristé mais fidèle à la parole donnée, la lui fit donc apporter sur un plat.

⁵³⁶ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 66-67 : « Les contes de l'Histoire sainte furent donc les bandes dessinées de mon enfance, avec des histoires qui me firent voyager loin des dessins que je forgeais dans ma tête. Ils créèrent en moi un espace de rêve, [...], premières leçons d'invention de lieux et d'actions, de personnages construits en soi et augmentés si l'on voulait, héros que l'on pouvait suivre à travers les infinies péripéties et recréer autrement, y ajoutant d'autres dessins, d'autres finalités, [...] ».

meurt décapité, et n'est donc pas sauvé par l'écriture de fiction. En fait, ce que la narratrice a recréé, c'est le contexte narratif et les personnages. Cela n'a rien d'étonnant en soi, compte tenu du fait que dans la fiction, tout comme dans le rêve, sont à l'œuvre les mécanismes de la condensation et du déplacement. Ainsi, Lou qui, comme la Salomé de la Bible, *danse dans [ses] voiles*, s'avère une métonymie de celle qui a dansé pour Hérode ; quant au père de la narratrice, il porte le même prénom et subit le même sort que le personnage biblique – il est une métonymie de Jean le Baptiste. Toutefois, ce qui pourrait ressembler à un meurtre symbolique se révèle plutôt une façon trouvée par le sujet pour « honorer le nom du père » – *ce patronyme de mon père fit tout le rêve*. En effet, le père reçoit ici un hommage suprême : il est *sanctifié*, ce qui laisse entendre que son nom est et sera honoré. Doublement honoré en fait : d'une part, il l'est dans l'espace et le temps de la fiction par l'écriture ; d'autre part, il le sera dans le temps et l'espace de la réalité, par la lecture. Or, n'est-ce pas précisément la responsabilité que le père de la réalité a confiée à sa fille ? De plus, la sanctification permet à l'homme de passer d'un état à un autre : celui de père à *patron* ; littéralement, un patron c'est le saint protecteur d'un groupe particulier. Et, pourquoi ne serait-il pas ici, dans cette fiction de rêve, le patron des écrivains ; le groupe dont fait partie la narratrice, soit [c]elle *qui fut enfant et qui se serait métamorphosée, le temps d'un livre, en une espèce de prophète de l'écriture ?*

Le temps d'un livre. Le temps d'un rêve dans un livre. D'autant plus que le prénom du père est fortement connoté pour les catholiques et les orthodoxes, entre autres. En effet, pour eux, c'est celui du patron des catéchistes, lesquels enseignent les principes de la foi. On le sait, l'enseignement de ces principes a joué un rôle décisif dans

l'imaginaire, l'avenir et le devenir de la narratrice. Le fait que ce rêve s'élabore autour de la mort du père et que ce soit dans ce contexte de fiction dans la fiction qu'elle soit nommée par Lou – à la fois un double d'elle-même et une figure de l'Autre – permet d'affirmer que la narratrice assume désormais son nom et qu'elle est bel et bien en mesure de l'honorer. Mais, il semble que cet hommage soit rendu possible parce qu'il y a eu *métamorphose*. Or, cette *métamorphose* est tributaire de la mort du père. Cette mort est d'autant plus déterminante pour la narratrice – et, par voie de conséquence, pour le sujet – qu'il s'agit d'une mort imaginée et reconstituée dans une fiction de rêve narré. C'est donc une mort annoncée – ici et maintenant – par la parole d'écriture, immortalisée – rendue éternelle – par le livre-monument et sanctionnée – là-bas et plus tard – par la lecture.

Dans ce rêve, elle voyait Lou abandonner ses amis Rilke et Nietzsche, lesquels s'étaient alors mis à pleurer, *comme deux petits garçons sans mère* :

Moi, Magdalena, voulus tout inventer pour les consoler. Des mots parlés, des mots écrits, des mots bercés, je fis tout, y compris créer deux autres petits garçons, pour jouer avec eux et les consoler. Je mis au monde deux fils qui eux, ne pleuraient pas sans cesse, qui riaient même le plus souvent et purent, si tendre, guérir vos petits frères largués dans la peine des plumes⁵³⁷.

D'abord, la mise en apposition du prénom crée un effet d'insistance sur l'identité du *Moi* ; ensuite, il s'agit là d'une identification au cours de laquelle le *Moi* tend à être ce que Lou lui a dit qu'il était : Magdalena, *l'une de son peuple*. La narratrice assume ainsi son nom. D'une part, elle peut le faire parce qu'elle a auparavant assumé son image dans le miroir des mots qui lui renvoyait d'elle-même une image plus constituante – parce qu'en devenir – que constituée ; d'autre part, parce que, dans la fiction de rêve narré, son père est

⁵³⁷ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 136.

devenu un saint patron. C'est donc dans la parole d'écriture et grâce à cette parole que se sont produites ces étapes importantes pour la structuration du *Je*.

De plus, l'empathie qu'elle manifeste à l'égard des figures que sont Rilke et Nietzsche constitue une autre forme d'identification : elle est capable de ressentir ce qu'ils éprouvent parce qu'elle peut s'imaginer à leur place et comprendre ce qu'ils éprouvent en tant qu'orphelins de mère. L'écriture lui permet de leur offrir un substitut de ce qu'ils ont perdu, de ce qui leur manque : une mère aimante, une mère de mots – *écrits, parlés et bercés*. Dans ce contexte narratif, le fait qu'elle leur offre quelque chose qui relève du symbolique n'est pas anodin : cela signifie qu'elle s'approprie ce qui jusqu'alors relevait du père. Le fait que ce dernier soit mort, sanctifié, honoré et, désormais, gardien silencieux du groupe auquel appartient sa fille autorise cette dernière à se substituer à lui.

Et, comme si cela ne pouvait suffire, elle offre à ces écrivains des doubles d'eux-mêmes, issus de son propre corps : elle *mi[t] au monde deux fils*. À ces doubles inversés – ils *ne pleuraient pas sans cesse* –, elle a attribué des rôles précis – *jouer et consoler* – et délégué un pouvoir – *guérir*. Ce pouvoir singulier, c'est celui que lui avait en quelque sorte annoncé son père lorsqu'il avait sanctionné son désir d'*écrire des livres, un jour*. Il lui avait alors répondu sur un ton autoritaire : *Eh bien, tu seras docteur en écriture*⁵³⁸. La parole prophétique du père s'est réalisée, la narratrice a obtenu un doctorat, mais dans le contexte où elle résonne ici, cette parole n'est pas sans susciter l'image de la guérison. Par ailleurs, à ce moment du récit, la teneur du rêve a une double portée : dans un premier temps, elle renforce l'image du manque à être que provoque la perte – l'abandon – de

⁵³⁸ *Ibid.*, Première partie « Voyage au bout d'un mot » : « Histoire vraie », p. 27.

quelque chose d'irrécupérable, marqué de manière indélébile par la nomination ; dans un second temps, elle était l'idée que l'écriture peut consoler – guérir – de la perte en offrant des substituts satisfaisants parce qu'elle est capable de produire une vraie histoire, une histoire vraie. Enfin, ce rêve fait écho à un autre passage des *Mémoires d'enfance* où la narratrice, après avoir inventé une fin différente et heureuse à la femme de Loth – elle avait auparavant [tiré] *délicatement sur son voile* –, avait reçu une marque de reconnaissance similaire à celle accordée par Lou – qui « dansait dans ses voiles » :

[...], je m'enivrais avec les enfants de la tribu, nous chantions et dansions, la femme de Loth nous regardait, émerveillée, elle me faisait un petit signe qui me disait – j'étais la seule à le saisir – « tu m'as sauvé la vie, Madeleine, merci » – elle m'avait adoptée...⁵³⁹

Ce qui donne véritablement du poids à ces récurrences, c'est d'abord le fait qu'elles soulignent l'importance et l'effet de la nomination pour le sujet et ensuite que le fait d'avoir un nom l'inscrive dans une lignée – une tribu. Le lien entre ces tribus, c'est l'écriture et la lecture qui l'établissent. Dans le cas de la petite Madeleine – qui a été regardée puis nommée (par une héroïne biblique) –, c'est l'écriture imaginaire⁵⁴⁰ qui permet de conjurer le mauvais sort décrit dans la Bible et ainsi de faire mentir ces traces écrites de la Vérité que le grand livre est sensé proclamer ; dans le cas de Magdalena (nommée par une *savante dame dont l'ancêtre homonyme n'est nulle autre que la grande princesse juive Salomé*⁵⁴¹), c'est le fait de pouvoir lire des écrits susceptibles de porter la vérité. Grâce aux possibles infinis de la fiction, la narratrice métaphorise donc, dans la vie adulte, l'une des premières étapes de structuration du sujet, celle où il se reconnaît un corps

⁵³⁹ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 57, 61-62 et 63.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 61 : « [...] la femme de Loth, ah celle-là, elle m'en a fait écrire des rebondissements dans ma tête ! ».

⁵⁴¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 135.

propre auquel il peut s'identifier ; celle où il assume son image et son moi – *Moi, Magdalena*⁵⁴².

La narratrice peut intérioriser cette part d'elle-même parce que Lou lui fait une place dans le grand Autre : elle y devient objet du regard et sujet de l'énoncé. Partant, le verbe de la phrase *Si je les relis avec toi, Magdalena* pourrait s'entendre « relie » et ainsi conférer à la *correspondance* et [aux] *textes*, laissés derrière, un caractère autographique tributaire de *la pulsion de vie*, cette poussée intérieure qui incite le sujet à faire acte de création. Cet acte, outre le fait qu'il actualise la quête du sujet vers la perfection qui lui vaudrait la reconnaissance absolue, permet en quelque sorte, grâce au processus de métaphorisation qui y est inhérent, le rétablissement tant recherché de l'état antérieur qu'il aurait dû – et doit constamment – abandonner sous l'influence de forces extérieures. La façon dont Lou perçoit la thématique de ses écrits en témoigne sans conteste. Et, dans l'un des passages présentés plus tôt, elle est fort explicite sur ce point :

[...], il faudrait d'ailleurs regrouper tous mes textes autour de celui-ci : la libido et la pulsion de vie.

« Pulsion de vie. Je ne parlerais pas d'une obsession. Non. Il s'agit d'un motif finement ramené à chaque tournant de pensée. J'étais patiente et je ne croyais pas à la Mort. La preuve, c'est cette solution finale que j'ai pressentie et évitée⁵⁴³.

C'est l'anadiplose, dont l'effet d'insistance est accentué par l'alinéa et le point placé immédiatement après cette nouvelle ellipse, qui souligne ici l'importance accordée à *la pulsion de vie*. Elle fait l'objet d'une réflexion au cours de laquelle Lou peut parler de son œuvre de création qui est à ses yeux une conséquence de l'actualisation de cette

⁵⁴² *Ibid.*, p. 133.

⁵⁴³ *Ibid.*

pulsion et, on peut le prétendre, c'est aussi le cas des œuvres conjointes de la narratrice et du sujet. En fait, la démarche de Lou est déterminante. Contrairement à la femme de Loth qui ne devait pas se retourner pour regarder en arrière, Lou retourne sur les traces écrites de son passé. Elle a alors la possibilité de poser sur ces traces un regard neuf. Le recul et le fait de relire sa *correspondance et ses textes* avec la narratrice lui donnent effectivement l'occasion d'en découvrir la configuration thématique, le *motif central*. Et cela n'a rien de banal, car elle comprend que ce *motif* est un élément qui se répète de manuscrit en manuscrit ; ce qui est aussi le cas pour la narratrice et le sujet. Ce motif les relierait les uns aux autres – *comme une sorte de guide invisible*⁵⁴⁴ – permettant de contourner, de déjouer la mort – *cette solution finale qu'elle a pressentie et évitée* – pour revenir, dans la fiction, au point de départ, aux origines mêmes du sujet. Cela correspond à la période précédant la perte qui a fait de lui un sujet, soit à ce temps qui précède l'entrée dans le symbolique et où l'illusion de faire Un lui permettait d'éprouver la jouissance que procure la perfection.

Si l'on accepte cette idée, et compte tenu de ce que l'analyse a permis de dégager jusqu'à maintenant, cela suppose que le sujet est mû par le souvenir refoulé de cet état intérieur dont subsiste une trace immarcescible, celle laissée par la sensation de la plénitude de l'Être. C'est ce qui donne lieu à une forme de recherche de perfection, à une quête dont la finalité serait de répondre à l'état de tension intérieure suscité par la perte, en l'occurrence ici, la production d'un texte parfait. Le fait, pour le sujet, d'avoir trouvé un objet transitionnel adéquat – l'écriture – lui permet de supprimer temporairement cet état de tension. La pratique de l'écriture et l'acte de lecture constituent donc pour lui une

⁵⁴⁴ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177.

réponse à la demande de satisfaction inhérente à sa quête pour retrouver la perfection ; c'est d'ailleurs aussi pour cette raison que pour lui les deux sont indissociables et nécessaires, elles lui *permet[tent] davantage de dépister, de suivre, de s'insérer dans le frayage du désir*⁵⁴⁵ dont l'objet est l'a/Autre. En somme, chaque manuscrit, chaque œuvre publiée témoigne – de manière explicite ou implicite – du fait que la création artistique est un exutoire qui assure la pérennité du sujet de l'écriture. Elle permet de faire acte de sublimation et ainsi de répondre sans refoulement aux exigences intériorisées des interdits qui empêchent la pleine et entière satisfaction de ce désir. Autrement dit, elles sont des manifestations – dans tous les sens du terme – du sujet qui a un immense besoin de s'extérioriser, de s'offrir au regard sous forme de représentation ; car se représenter, c'est la seule façon d'être reconnu comme sujet par un autre sujet. De toute évidence, la narratrice du premier chapitre des *Cathédrales sauvages* le sait :

Porter trop longtemps la vie en son ventre seul, fût-elle la plus belle et grande, se mue en son contraire. L'être meurt de ne pas se livrer, descendre au monde et s'exposer⁵⁴⁶.

Lou est également au fait de cette nécessité de sublimer, de *se livrer* :

Lou s'éclipse, revient, trébuche, se ressaisit et dit, comme un chant psalmodié, en russe, puis en allemand, puis enfin en hébreu (j'entends tout, comme au-delà des langues) :

« Il était beaucoup trop tôt. Il fallait descendre dans les replis de la fiction. Puis remonter dans les strates d'abîmes jusqu'au sol où ça se perd dans l'oreille de l'autre⁵⁴⁷.

Sur le plan discursif, la description des actions de Lou est à lire en fonction du sujet qui, de livre en livre, se voile, disparaît momentanément, *revient*, se leurre, se reprend et se

⁵⁴⁵ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La tentation autobiographique », p. 171.

⁵⁴⁶ *Les Cathédrales sauvages* : Deuxième partie, « L'après-livre » : « Le Livre rêvé », p. 124.

⁵⁴⁷ *Ibid.* : « Qui ? », p. 142.

raccroche à une nouvelle trame fictive qui lui permet de se faire voir et entendre sans jamais révéler la teneur exacte de son énigme. Le fait que sa parole soit *comme un chant psalmodié* en plusieurs langues souligne le caractère à la fois sacré, universel et unique du signifié que porte et supporte cet incomparable signifiant qu'est l'écriture ; cela n'est pas sans faire écho aux propos de la narratrice du « Poème parfait, le non-poème » :

Repensant aux mots sur la page-écran, même s'ils furent irrémédiablement oubliés, j'en saisis toutefois une ambiance lexicale [...], il me paraissait certain qu'elle était facilement traduisible en toutes langues tout en étant, et je me réjouissais du paradoxe, de chaque langue l'incommutable⁵⁴⁸.

III-2. La parole de l'autre, une réponse incomplète aux exigences du désir

On l'a démontré, Lou est incontestablement une figure déterminante dotée d'un savoir qu'elle ne livre toutefois pas à sa vis-à-vis, à l'autre de soi – comme s'il était toujours trop tôt. Elle s'avère malgré tout un signifiant extraordinaire pour le sujet : elle est *l'égérie d'une parole pleine*. Quant à la narratrice, elle s'est bel et bien *métamorphosée, le temps d'un livre, en une espèce de prophète de l'écriture*⁵⁴⁹. Chacune à sa façon est celle qui est en mesure de lever le voile faisant obstruction à la vérité – ou qui, à tout le moins, peut le soulever légèrement. L'échange, dans les pensées du rêve, peut donc être « re-produit » et se poursuivre dans la fiction, cette métaphore du rêvé. Partant, *sans calque ni détours*, la narratrice et Lou se revêtiront tour à tour d'un invisible voile derrière lequel leurs voix se feront entendre sur le mode des oscillations métonymiques : elles se feront tantôt sujet de l'énoncé – *Lou, je te parle, entends !*⁵⁵⁰ –, celui qui assume la parole pleine, soit ce qui se dit en s'écrivant en plein vide [p]arce que là, *l'Écriture se fond*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁴⁹ *Ibid.* : « Le Livre rêvé », p.121.

⁵⁵⁰ *Ibid.* : « Qui ? », p. 137.

à son absence⁵⁵¹ ; tantôt sujet de l'énonciation – *Et comment pourrais-tu, toi, m'entendre sans me voir ?* –, celui qui est porté par le dire.

Entre elles, l'échange se produit donc de la seule manière possible : d'abord en actualisant la voix et le regard, puis en métaphorisant le procès signifiant de la demande qui, on le sait, est toujours demande d'amour et repose sur un sentiment de vide impossible à combler, si ce n'est dans le leurre de l'amour dans lequel est toujours intriqué le désir et qui, on l'a souligné, crée l'illusion qu'il est possible – selon le déguisement qu'adopte le désir d'accomplissement – de retrouver l'objet irréductiblement perdu et interdit.

Faut-il alors s'étonner du fait qu'à deux reprises, dans ce récit de rêve, Lou dise *Je t'aime* ? Une première fois, lorsqu'il fut question de ses manuscrits et de ses textes qu'elle relit avec Magdalena et qu'alors elle lui confie avoir contré la mort – *cette solution finale que j'ai pressentie et évitée*⁵⁵² – parce qu'elle n'y croyait pas et se soumettait plutôt aux exigences de la pulsion de vie, ayant deviné qu'il aurait été tragique de ne pas le faire. La seconde fois qu'elle prononce les mots *Je t'aime*, c'est au moment où – après avoir expliqué que ce *qui a voulu être détruit avec la solution finale* – elle conforte le pouvoir du lien les unissant la narratrice et elle-même, en mentionnant *qu'en [elle] aussi, il y a une petite fille qui s'est donnée dans le livre-tombeau*⁵⁵³ et soulignant, par le fait même que ce *livre-tombeau* permet à cette petite fille de revenir, pour se donner – redonner – à voir sous un autre jour, celui que seule peut éclairer la fiction qui s'élabore sur la trame mouvante des résurgences.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 134.

Mais, ces mots d'amour sont-ils réellement destinés à la narratrice en tant qu'interlocutrice ? Qui est vraiment l'aimée désignée – représentée – par ce *t'*, ce pronom de la deuxième personne ? Se pourrait-il que ce soit en réalité cette petite fille intérieure, celle qui vient tout juste d'être évoquée et qui, de ce fait, peut occuper une place dans la fiction ? Lu et interprété sur le plan du contenu latent, ce passage permet d'affirmer que c'est tout à fait le cas. D'autant plus que, si l'on accepte l'idée que Lou est à la fois un double de la narratrice et une figure du grand Autre, cette petite fille se situe à la fois *dehors-dedans*, c'est-à-dire dans une sorte d'espace indéfini. Dans cet espace, mis en place par la voix – la parole d'écriture – et sanctionné par le regard – associé à la lecture –, s'opère un clivage du *Je* qui occupe encore une fois tous les pôles actantiels : il est en même temps l'aimant et l'aimé. En d'autres mots, il est à la fois sujet et objet de cette voix aimante et de ce regard amoureux. Ainsi, c'est toujours du sujet qu'il s'agit et ce qu'il aime en l'autre, c'est lui-même.

Or, cela confirme l'hypothèse selon laquelle le texte littéraire, et particulièrement les récits en prose poétique de Madeleine Gagnon, rend compte du transfert et de la manière dont il opère dans l'écriture. En effet, ce que métaphorise ce passage des *Cathédrales sauvages*, c'est une étape déterminante de l'élaboration et de la structuration du sujet, soit celle au cours de laquelle son identité se constitue en fonction du regard de reconnaissance de l'autre et de la figure du grand Autre. Le phénomène est corroboré par un redoublement, une sorte d'écho en miroir, en ce que le personnage de la narratrice donne aussi des preuves d'amour à celui de Lou :

Je t'ai prise dans mes bras, tu étais devenue une toute jeune fille et t'ai soufflé à l'oreille ceci (tu écoutas, flottante, toute la nuit).

(Elle me regardait, incrédule. Apeurée, même. Comment la rassurer quand, seule dans la nuit, je veux dire seule à parler, [...], comment prouver ce que j'étais en train d'avancer quand, marchant à l'aveuglette sur un chemin tout à la fois étrange et familier – ainsi va l'inconscient –, je n'étais absolument certaine de rien ? Comment expliquer, elle voulait, je le voyais à son regard seul, que j'explique et démontre, comment raisonner quand je n'avais pour seule garantie que le vide du grand chemin et d'autres petits chemins rassurants conduisant au plus grand et puis le vide encore ?)

Je pris sa main. Oh ! la main de Lou dans la mienne et ses larmes, enfin, baignant ma joue collée à la sienne ! Mais, étaient-ce ses larmes ou les miennes ? Nous ne savions plus. Je l'entendis penser. Ça disait : « Enfin, nous ne savons plus. » Je pensai qu'elle était prête à danser, sentis de légers mouvements du corps en musique. Mais il était trop tôt. Trop tôt⁵⁵⁴.

L'étreinte de la narratrice, qui jubile littéralement, transforme Lou : dans le présent de la narration, elle devient quelqu'un d'autre – *une toute jeune fille* –, et ce quelqu'un d'autre a vraisemblablement tout à voir avec celle qu'elle fut dans un autre temps et un autre lieu. Comme tout ce qui relève de l'inédit, cela produit chez elle de la stupéfaction et de la peur. Le temps est pour ainsi dire aboli : le passé se fond dans le présent. Cela n'est pas sans causer tout un émoi chez la narratrice : exaltation du ton – marquée par les points de suspension et d'exclamation – ; confusion sensorielle – elle ne fait plus la distinction entre soi et l'autre – ; expérience de communication extrasensorielle – *Je l'entendis penser* – ; impression de percevoir et d'éprouver la part intime de l'autre – comme si elles ne formaient qu'une seule et même personne, n'avaient qu'un seul esprit, un seul corps. Il y a ici confirmation qu'encore une fois, grâce à l'espace et au temps de la fiction de rêve, la conjonction d'identité entre la narratrice et Lou est effective. Autrement dit, dans le corps des signifiants peuvent se confondre le sujet – représenté par la narratrice – et son

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

objet – représenté par Lou, une image favorable de lui à laquelle il s'identifie et que, de surcroît, il peut aimer. L'échange singulier entre la narratrice et la personne-personnage de Lou métaphorise donc une situation bien particulière : par la voie/voix des personnages est reproduit un épisode narcissique, ayant eu lieu lors de l'identification primordiale, soit quand le sujet a réalisé sur lui-même un investissement pulsionnel désirant et amoureux.

Partant, ce qui est mis en fiction ici, à travers les jeux d'identification introjective et projective propres au transfert, n'est pas sans illustrer ce qui se produit dans la relation entre l'analyste et l'analysant, soit l'amour de transfert qui joue un rôle très important dans la cure analytique. En effet, dans la cure analytique, l'amour de transfert concerne les pensées, les fantasmes, les émotions liées à l'histoire personnelle de l'analysant qui, dans ses rapports avec l'analyste, répète des scénarios dont les assises trouvent leurs origines dans l'enfance. L'analyste est donc une sorte d'intermédiaire, soit celui qui facilite et favorise la répétition de ces scénarios, afin que ce qu'ils comportent d'affects refoulés puisse s'intégrer à la vie de l'analysant et y être compris, puis assumé en tant qu'épisodes appartenant à son passé.

Relus à la lumière de ce qui précède, les deux premiers chapitres du « Livre rêvé » corroborent donc l'assertion selon laquelle le texte littéraire peut rendre compte du transfert. En effet, sur le plan discursif, la relation qu'entretiennent entre elles l'écriture et la lecture et, sur le plan à la fois discursif et factuel, celle des personnages – en particulier la narratrice et les personnes-personnages qu'elle convoque et avec qui elle interagit directement ou par personne interposée – peuvent être corrélées à la relation existant entre

l'analyste et l'analysant. Et de toute évidence, la narratrice le sait, car elle aborde explicitement ce phénomène :

Il y eut dans l'obscur, ce théorème simple (c'était toujours l'obscur et toujours le passé) : Théorie et écoute du Maître s'équivalent *et* s'opposent à pratique et parole de l'artiste. En même temps, et c'était tout limpide : artiste et analysant s'équivalaient. Devant ces quatre termes en chicane – on pouvait voir luire entre eux les éclats d'armes –, nous nous vîmes, pensive⁵⁵⁵.

Ce passage pour le moins complexe s'éclaire des assertions de l'une des narratrices de *Toute écriture est amour, Autographie 2* :

En fait, ce que Lacan nomme « parole de la scéance [*sic*] devrait se dire écriture, même si elle est parlée, malgré le paradoxe. La parole de l'analysant ne faisant alors que re-produire, le plus fidèlement possible, les diverses *inscriptions* du désir mais aussi les *inscriptions* de symptômes par voie (et voix) d'associations libres de fantasmes imprimés. La distance entre cette reproduction (parlée) et les inscriptions (écriture) réside dans les émotions et affections inhérentes au transfert qui supportent les sujets de l'analyse. Pour le travail d'écriture de fiction, la distance est analogue : elle se situe entre deux sujets, de l'énoncé et de l'énonciation⁵⁵⁶.

La parole d'écriture est donc une pratique qui nécessite l'écoute de ce qui ne peut être entendu que dans le bruissement du silence. Cette parole d'écriture « re-produit », alors dans le lieu de la fiction – sur le divan-tombeau du livre –, les pétroglyphes invisibles inscrits sur le corps-monument, cette mémoire intangible de ce qui fut puis s'est en allé au moment de l'assomption de l'image. Ces pétroglyphes, témoins de l'immarcescible, émergent de l'obscurité, cette métaphore du passé, au gré des associations que favorise et

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁵⁶ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? », p. 127-128. Ce texte fut publié une première fois vingt et un an avant la parution des *Cathédrales sauvages*, soit en 1975, dans la *Revue Chroniques*, vol. I, n^{os} 6-7, p. 47-60 ; comme quoi les références à la psychanalyse et les réflexions critiques qu'elle suscite chez différentes narratrices ne sont pas un phénomène isolé et propre à un seul texte ou récit. En fait, chez Madeleine Gagnon, les questions que soulève la psychanalyse sont récurrentes et participent à la configuration thématique générale de la grande mosaïque que constitue l'ensemble de son œuvre.

autorise la prose poétique. En d'autres mots, l'écriture permet que soit « re-produit » ce qui fut et ne peut plus être. La fiction, cette parole d'écriture, est donc ce qui, sous les dehors séduisants d'un mensonge, dit plus vrai que tout ce qui s'affirme et se présente d'emblée comme une vérité. Cette vérité, vêtue des oripeaux dont la pare l'imagination, est éternelle et universelle. Partant, elle se réfléchit dans le regard-miroir du lecteur et trouve un écho dans l'oreille du dedans. Le lecteur voit et entend simultanément ce qui est *facilement traduisible en toutes langues tout en étant, [...], de chaque langue l'incommutable*⁵⁵⁷. Il « re-produit » ainsi pour lui-même en tant que sujet, une part, un pan de ce qui ne peut se révéler que dans l'espace essentiel qui unit deux actes : parole et écoute.

Reformulées dans un autre contexte d'énonciation, et grâce aux artifices savants du rêve et de la fiction, les motivations qui sous-tendent l'acte d'énonciation de la narratrice du « Livre rêvé » deviennent celles-là même qui auraient animé la vie de Lou :

Lou cherchait ses papiers, disait-elle ; égarés depuis 1912. Entre cette année-là et celle de sa mort, elle les avait cherchés partout et la quête s'était poursuivie après 1937 jusque dans l'Au-delà. Elle disait : « J'avais conçu un projet de livre, il y a si longtemps. Il s'est dissous [sic] à mesure dans les marges d'un essai inachevé que je voulais pourtant parfait. » Je traduais comme ça venait, de son allemand teinté d'hébreu⁵⁵⁸.

La répétition peut à nouveau être appréhendée comme une sorte de « re-jet »⁵⁵⁹ qui s'avère pour le sujet une façon d'actualiser son désir à travers la parole de Lou. Ce qui retient alors l'attention, c'est que cette parole pleine est rapportée – voire « re-portée », dans un lieu et un temps autres, ceux de l'écriture – par la narratrice qui la *traduisait*

⁵⁵⁷ *Le Deuil du soleil*, « Poème-parfait, le non-poème », p. 178.

⁵⁵⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 131.

⁵⁵⁹ Cette fois encore, le terme employé dans son acception kristevienne, soit le lieu d'un renouvellement, plutôt qu'une simple répétition.

comme ça venait. De là à affirmer que cette traduction est une interprétation qui témoigne du fait qu'elle reçoit, sous une forme inversée – car provenant de son interlocutrice –, son propre message et que celui-ci porte l'empreinte de son propre désir, il n'y a qu'un pas ; d'autant plus que Lou est non seulement une figure de l'Autre mais, comme on l'a vu, un double de la narratrice. Ainsi, peut se produire un nouveau redoublement qui s'amorce cette fois sur le désarroi qui perce *les marges* [dissoutes de l']*essai inachevé* qui, comme le poème rêvé, demeure irréductible :

« Je suis partie avant la solution finale. Juste avant. On dirait que je l'avais pressentie. Comme les poètes, je l'avais pressentie. J'aurais pu vivre plus longtemps, c'est entendu, je suis morte à 76 ans.

« De mon vivant, pendant vingt-cinq ans, j'ai cherché mon manuscrit. Et tous mes papiers d'écrits fictifs⁵⁶⁰.

L'attention porte ici sur l'épithète *fictifs* qui, littéralement, signifie « créés par imagination ; qui n'existent qu'en apparence ; qui n'a de valeur qu'en vertu d'une convention, d'une fiction ». Puisque ces papiers égarés – des *écrits fictifs* – sont sans conteste porteurs d'un savoir, d'un fragment de cette vérité qui ne se révèle qu'entre les plis et replis des signifiants à l'œuvre dans la fiction, il semble évident que, pour Lou et la narratrice, qui n'ont de cesse de les retrouver, ils auraient recelé des éléments contribuant à résoudre l'énigme qui les meut et les anime et dont la solution leur échappe toujours. Au demeurant, retrouver ces papiers, les relire et les faire lire permettrait d'obtenir un double bénéfice : d'abord, cela réitérerait sous une autre forme, tout en la consolidant, l'unification en ce que cela permettrait de partager ce savoir avec un autre sujet, un lecteur – lui aussi doté, généralement à son insu, d'un savoir qui se conjuguerait alors à celui du

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

sujet de l'écriture ; ensuite, la relecture permettrait au sujet de l'écriture une nouvelle actualisation. Or, le rôle de lecteur, la narratrice l'assume également et obligatoirement. Partant, elle se livre aux permutations et aux translations des pôles actantiels, de telle sorte qu'à l'instar des poètes, elle sait qu'elle est à la fois *Je et l'Autre* et, manifestement, *Je et l'autre*.

III-3. L'absence de papiers, une métaphore du silence de l'Autre

Lou est également soumise à ce phénomène d'oscillations métonymiques particulièrement prégnant dans cette partie des *Cathédrales sauvages* et, comme on le verra, dans « Post-scriptum ». Ces oscillations sont produites par la parole et se produisent dans le lieu où est actualisée cette parole, la fiction. Ainsi, chacune des personnes-personnages investit le lieu de l'autre – l'écriture ou l'outre-vie – et passe par la voix de l'autre et la voie de l'Autre, en ce que le silence de ce dernier, à qui est supposé un savoir, est parlant. Cela se passe comme dans une sorte de jeu où l'illusion et la mouvance abolissent les règles de la chronologie et de la linéarité : jeu de regards, d'abord – *comme dans les miroirs*⁵⁶¹ –, puis de voix – *au-delà des insondables voies de la fiction, ma voix serait devenue l'Autre*⁵⁶², en ce qu'elle métaphoriserait le lieu où, supposément, se terre – est gardée – la vérité, celle qui donnerait un nom au désir, c'est-à-dire qui permettrait de le

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 131, ce syntagme concerne la narratrice qui « devin[t], agent double à l'infini ».

⁵⁶² *Ibid.*, p. 133. Ces paroles sont dites par Lou à la narratrice. Or, cela s'avère des plus intéressants dans ce contexte d'énonciation et pourrait encore une fois relever des jeux d'identification auxquels se livre l'instance d'énonciation car, dans une lettre qu'il lui a écrite le 25 mai 1916, Freud disait à Lou Andreas-Salomé :

« Vous êtes une « compreneuse » par excellence, à quoi s'ajoute que vous comprenez plus et mieux que ce que l'on vous soumet. [...] Alors, vous arrivez et ajoutez ce qui manque, bâtissez là-dessus, remplacez ce qui est demeuré isolé dans son contexte ». Dans une autre lettre, datée du 14 juillet de la même année, il ajoutait : « Ne soyez pas fâchée que je vous traite de « compreneuse » ; je sais, certes, que vous faites plus, mais avant toute chose, le fondement de votre nature, c'est une profonde compréhension – comprendre plus que l'on ne dit ou n'écrit [Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec Freud*, suivie du *Journal d'une année*, p. 59 et 63] ».

nommer. Cette forme d'interaction illustre la manière dont se réalisent les procès signifiants du sujet qui, entre autres, s'accroche aux propos des personnes-personnages et revêt leur *Je*, voire se l'approprie et en assume les particularités.

Mais, si les détails inventés permettent que tienne la trame complexe sur laquelle s'élabore et se structure ce *Je* pluriel, sa logique repose sur le discernement et n'autorise pas de conformer son propre désir à la demande de l'autre ; les deux doivent obligatoirement demeurer distincts. Le refus catégorique de la narratrice d'*inventer un monument* à Lou – soit l'équivalent textuel du contenu des manuscrits fictifs égarés – indique qu'elle le sait ou, à tout le moins, qu'elle a l'intuition du danger que cela comporte et représente :

– Où sont passés tes écrits ?

J'eus beau tenter d'ouvrir le coffre, il m'a semblé scellé pour l'éternité. Je suis entrée alors dans le tombeau des dictionnaires et tu n'y étais pas. J'ai scruté les monuments. Tes noms n'y étaient pas.

Je n'ai pas voulu t'inventer un monument dans ce tombeau rêvé – divan, coffre, lit, livre – je n'ai pas voulu⁵⁶³.

La détermination de la narratrice à ne pas céder à la facilité pour les besoins de l'intrigue est marquée par la répétition du syntagme *Je n'ai pas voulu* ; lequel est par ailleurs placé de manière à encadrer les lieux mêmes où aurait pu être *inventé ce monument*, soit dans le *rêvé*, là où toute invention peut avoir sa place et trouver à se justifier. Son insistance suggère l'idée qu'en fait elle ne pouvait pas, car elle était confrontée à la limitation de son savoir.

⁵⁶³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p.137-138.

D'une part, parce que Lou est un double d'elle-même et comme elle ne peut nommer son propre désir, elle ne peut avoir recours à une invention satisfaisante. Cette solution l'aurait obligée à remplacer ces prétendus « écrits fictifs égarés » par ses propres écrits fictifs qu'elle aurait vraisemblablement dû alors interpréter et considérer comme équivalents à ceux de Lou, puisqu'ils auraient eu pour fonction de les remplacer. Partant, elle aurait en quelque sorte renoncé à son désir : elle lui en aurait substitué un qu'elle aurait créé ; cela aurait été néfaste, car le désir se constitue de ce qui est caché, ce qui est tu, non formulé, dans le lieu de l'Autre.

D'autre part, Lou est une figure de l'Autre, ce qui signifie qu'elle métaphorise en quelque sorte le lieu où insiste l'irréductible. Pas étonnant alors qu'elle ne puisse répondre à la demande de la narratrice.

Sur le plan discursif, *inventer un monument* aurait pu modifier complètement la quête de perfection et de reconnaissance du sujet qui l'a entreprise et la poursuit, mû par les exigences de son désir. Cela aurait même pu mettre un terme abrupt à cette quête car, rappelons-le une fois de plus, il est accroché aux propos de cette scriptrice et aurait donc dû renoncer à son propre désir pour se conformer à celui dont les inscriptions auraient été gravées dans le monument inventé pour Lou.

Or, malgré le renouvellement que favorise la parole d'écriture, les tenants et aboutissants de la quête du sujet ne varient pas d'un *iota* et ne semble pas pouvoir se terminer. Au contraire, elle est toujours à recommencer parce qu'une fois qu'il semble enfin toucher à son but – avoir sous les yeux le texte parfait – il est constamment soumis au même phénomène irréversible :

Elle s'évanouit. J'ouvre.
 Il n'y a rien. Dans le coffre, plus rien.
 Il est encore trop tôt.
 Mais Lou le savait. Quand j'ai lu ses romans, après le journal et la correspondance avec Freud, mais longtemps avant le rêve final, c'était en toutes lettres, écrit⁵⁶⁴.

Compte tenu de ce qui précède, faut-il s'étonner que le coffre du rêve fût vide et que Lou l'eût su ? Absolument pas, si l'on accepte l'idée qu'il en subsiste malgré tout un représentant, puisque le contenu disparu est en fait métaphorisé par le texte du rêve qui se fait support de cette absence de papiers. Que l'ultime vérité se soit évanouie avec Lou ne fait alors que renforcer son caractère insupportable et, de fait, irréductible. Le phénomène est également présent dans « Poème parfait, le non-poème » :

Ainsi mon poème retourna à sa nuit.

Au matin, je ne m'en souvenais plus et savais qu'il en serait ainsi pour toujours⁵⁶⁵.

Partant, cela accentue l'impression de danger qui menace le sujet – retourner définitivement à la nuit, dans les bras de l'oubli – ; et particulièrement, s'il accédait à l'entière vérité de ce qu'il est comme sujet. Des fragments de cette vérité parsèment toutefois tous les textes qui ne sont en réalité que des représentants partiels, des métonymies qui rendent indéfectiblement compte d'une soif inassouissable, inextinguible.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁶⁵ *Le Deuil du soleil*, « Poème parfait, le non-poème », p. 177

Chapitre IV

Les réminiscences fictives...

...une métaphore filée de l'immarcescible

Le désir me conduit vers l'autre et cela se
passe dans le dehors-dedans de moi.

Dans ce mouvement du désir, l'autre en
moi m'attire comme un aimant.

[*L'Infante immémoriale*, p. 44.]

Nombreuses sont les narratrices qui se retrouvent seules à la fin de leur récit, délaissées par les interlocuteurs avec qui elles interagissaient et échangeaient et qui se sont subrepticement évanouis dans les méandres des lieux mêmes qu'elles avaient empruntés pour arriver jusqu'à elle : ceux des images hétéroclites gravées, tatouées sur leur corps-monument. Certaines, comme celle du « Poème parfait, le non-poème », s'adressant à un destinataire invisible mais présumé, se retrouvent suspendues aux sens des mots qu'engloutissent les profondeurs de l'énigme qui les meut et les incite à revenir à nouveau parcourir les voies de l'écriture pour y retrouver, dans l'acte de lecture, ce qui d'elles parlait.

Mais, peu importe comment se termine leur prise de parole, chaque fois, les narratrices sont enveloppées d'une opacité silencieuse et pleine, réfléchie par le bruissement de la dernière page qui se referme, scellant et sanctionnant ainsi la fin d'un itinéraire dont la commune mesure ne se donne pas autrement que dans la métaphore qui bruit de non-sens et de non-dits.

La deuxième partie du « Livre rêvé » n'est en cela point différente. Dans cette partie qui s'est écrite en « *Elle* » – *pour autrefois. Celle qui fut petite. Celle qui fut enfant et qui [s'est] métamorphosée, le temps d'un livre, en une espèce de prophète de l'écriture* –, la narratrice se retrouve soudainement seule avec les questions irrésolues qui l'habitaient alors et la hantent encore. « Le livre rêvé » n'est toutefois pas encore terminé : reste la troisième partie, celle *écrite en l'« Autre »*. Intitulée « Post-scriptum », elle s'amorce, tout comme les deux précédentes, sur une épigraphe – de Lawrence Durrell cette

fois : *Je voudrais un livre qui rêve*⁵⁶⁶. Le récit trouve donc son point d'ancrage dans une nouvelle figure de l'Autre, soit chez un autre écrivain britannique. Par analogie, le lecteur peut présumer qu'elle reprend à son compte, voire s'approprie les mots d'un auteur reconnu et prolifique, comme elle l'avait fait avec ceux de Shakespeare.

Partant, cela signifie qu'elle se soumet et s'abandonne de nouveau aux lois de l'« inter-dit » et que la seule façon d'entendre résonner le silence – et d'avoir accès à un pan de la vérité – est de suivre la voie que lui indiquent les voix d'un passé fondu dans le présent éternel de l'écriture, en l'occurrence ici, celle de Durrel qui *voudrai[t] un livre qui rêve*. Dans cet ordre d'idées, comment ne pas voir cette épigraphe comme un appel formulé dans un autre temps par un écrivain né l'année même où Lou Salomé rencontrait le Maître, soit en 1912 ? Et, comment ne pas concevoir ce « Livre rêvé », comme une réponse apportée là-bas, dans un autre livre ? À dire vrai, difficilement. Par conséquent, en prenant appui sur la parole de Durrel, qui a manifestement trouvé une résonance chez elle et, peut-être, influencé l'écriture de cette partie de « L'après-livre », la narratrice devient la voix qui permet au désir de trouver l'élan nécessaire pour se manifester et s'inscrire dans de nouveaux signifiants.

IV-1. L'intrication voix et regard, tain du désir

Les Cathédrales sauvages se terminent donc sur cet « encore », ce « Post-scriptum » qui avait été annoncé par le titre de la deuxième partie – « L'après-livre » –, comme pour en souligner les particularités en lui ajoutant un complément d'informations. Il s'élabore en dehors des cadres du rêve qui ont balisé le parcours peu banal de la narratrice de

⁵⁶⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 147.

« Qui ? » ; il en conserve toutefois l'atmosphère étrange et intimiste. Le sujet – c'est encore et toujours de lui dont il s'agit – y développe un nouveau mode de représentation et amorce un parcours signifiant des plus sophistiqués ; celui-ci témoigne encore une fois d'une pénétrante compréhension des vertus de l'écriture qui porte en ses graphes les mystères mêmes de la vie et de la mort :

Cela faisait plusieurs personnages pour une même personne, jusqu'à créer des marges inaccessibles au sein même du rêve, voilà pourquoi l'écriture « tous les matins du monde » et pourquoi chaque livre « doit finir en mourant »⁵⁶⁷.

Cet *incipit* n'est pas à prendre à la légère : elle a une double portée. Sur le plan factuel, elle se révèle une sorte de condensé des différents chapitres des *Cathédrales sauvages* dans lesquels sont actualisées des tranches de vie de gens ayant, chacun à leur façon, laissé une empreinte sur le corps-monument de la narratrice. Partant, sur le plan discursif, ils s'avèrent de fragiles fragments qui participent, de près ou de loin, au procès constitutif du sujet. Le ciment de l'écriture les essaime sur la trame de la fiction, puis les emmaille dans la mosaïque du livre rêvé qui les diffuse en les dispersant, tout en les retenant ; cette particularité renforce une fois de plus le caractère paradoxal et équivoque du sujet.

Or, si à l'instar de la narratrice de la première partie des *Cathédrales sauvages*, on adhère à l'idée que *les récits de rêve ont presque toujours quelque chose de faux*⁵⁶⁸, ne faut-il pas poursuivre en présumant que les récits de vie – même et, surtout, celui d'un *Je* qui, de

⁵⁶⁷ *Ibid.* À titre de rappel, « [L]'écriture tous les matins du monde », c'est une promesse que s'était faite la narratrice dans la première partie de ces *Cathédrales* : « Le plus souvent, je parlais seule, après mes quatre pages matinales d'écriture – c'est ce que je m'étais imposée [*sic*] pour le roman qui lentement prenait forme [« L'écriture, c'est ma mère », p. 95].

⁵⁶⁸ *Ibid.*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot », « Le manuscrit », p. 53.

surcroît, « prétend écrire la sienne » – ont aussi ce caractère, puisque tout autant tributaires des tribulations de la mémoire qui *recolle artificiellement des tas de morceaux disparates* ? Sans doute. Mais, ce *quelque chose de faux* porte malgré tout – et, manifestement, malgré lui – son paradoxe : le vrai et, par extension, la vérité, soit celle que le sujet ne peut affronter parce qu'interdite, défendue par la Loi qui, on le sait entre autres de Lacan, se fonde de cette interdiction même. De sorte que, même si le texte du « Post-scriptum » s'appuie sur la vraisemblance que lui confère la reconstitution d'une scène fictive du quotidien – un moment de grande et merveilleuse complicité entre la narratrice et sa mère –, il se révèle une puissante métaphore de l'irréductible vérité de l'Être, en ce qu'il dissimule, derrière le paravent de la vraisemblance, l'inavouable. Actualisé à la lueur de cette affirmation, le « Post-scriptum » est donc le lieu d'une prise de parole commémorative dont le cérémonial est motivé et justifié par les coordonnées ineffables de la jouissance que l'écriture permet de retrouver en utilisant le pouvoir réflexif des mots, contournant ainsi une réalité des plus contraignantes : l'incapacité de la langue à exprimer le caractère unique du lien qui a uni l'enfant et la mère.

Dans cet épisode de vie, la narratrice et sa mère se retrouvent donc au bord de la mer, qui a retourné l'étal de son miroir et déploie violemment, bruyamment, sa puissance. Leur maison, qu'elles devront fermer et quitter le lendemain, s'avère alors pour elles un lieu d'intimité privilégié, un cocon où elles forment une sorte de chrysalide dont les souvenirs pulsent et se conjuguent pour donner naissance aux confidences :

Nous sommes restées ensemble à nous souvenir des naissances, entendant cette furie marine venant mourir à notre seuil protégé.

Ensemble, nous rêvions tous ces corps sortis de nos ventres, leurs bouches avides tournées comme des yeux vers nos regards. Nous avions donné tant de vies que la gueule du monstre liquide ne nous effrayait plus.

N'entre pas qui veut dans les demeures sacrées !

J'eus le goût d'une dernière confidence. Après nous devions repartir toutes deux, la vie est si courte.

Mais je ne savais plus qui d'elle ou de moi parlait.

« C'est pareil, me dit-elle, on ne sait plus très bien dans ces cas-là ⁵⁶⁹ ».

Dans ce passage, et à plusieurs reprises ensuite dans ce tout dernier texte, est réitérée la problématique du dédoublement sur laquelle repose le récit du rêve narré où la narratrice est à la fois l'autre et l'Autre. Mais, si dans « Qui ? » cela se produisait dans une sorte de jeu où l'illusion et la mouvance abolissaient les règles de la chronologie et de la linéarité, ici cela se produit dans une sorte de confusion que l'intervention paisible de la mère sanctionne, abolissant de ce fait toute inquiétude possible. Tout le texte de ce « Post-scriptum » est singularisé par le jeu des translations et permutations des rôles mère/fille et autre/Autre.

Ce qui se passe sur le plan factuel est redoublé par la forme narrative : la confusion de la narratrice n'est pas révélée dans un dialogue rapporté – à l'intérieur duquel la réponse de la mère serait alors légitimée par la structure sur laquelle repose l'échange –, elle est plutôt dévoilée sur le mode de l'introspection à laquelle seuls la narratrice et le narrataire devraient logiquement avoir accès. Pourtant, les guillemets qui encadrent l'assertion de la

⁵⁶⁹ *Ibid.*, « Post-scriptum », p. 148 ; ce *goût* de se confier encore survient, dans un premier temps de manière explicite, après que toutes deux se soient rappelé les êtres à qui elles avaient donné naissance, puis de façon implicite, lorsque l'ambiance protectrice et chaleureuse de leur maison – ici, métaphore du sein maternel – les ramène vers ce qui les unit au-delà de leur chair : l'écriture – « Nous sommes au chaud, bien installées dans les fauteuils, ma mère est enroulée dans son châle d'automne et la mémoire s'ouvre par ses portes et ses fenêtres [*Ibid.*] ». C'est à partir de ce moment qu'elles partagent le contenu de leurs lettres.

mère, de même que la précision *me dit-elle*, donnent l'impression qu'il s'agit bien d'un dialogue dans lequel l'une et l'autre deviennent alternativement *Je* et l'autre. De sorte que, dans ce leurre institué dans le lieu de l'Autre, la mère peut rassurer sa fille en lui renvoyant son propre message sous forme inversée. L'illusion est d'autant plus forte que, cette fois, elle ne semble plus le seul fait de la narratrice, mais également celui de la mère. Ni l'une ni l'autre ne paraît donc faire la distinction entre ce qui est elle et ce qui est l'autre, entre le dedans et le dehors – le néologisme *dehorsdedans*, rencontré à maintes reprises dans les récits du corpus, trouve ici son illustration la plus juste. Ainsi, dans le lieu et l'inédit de la parole d'écriture, mère et fille / fille et mère font à nouveau Un.

L'amour indiscutable et la complicité qui les unit « ré-instaurant » ici et maintenant, dans le cadre sécurisant et séduisant de la fiction, l'état originaire qui suscite une extrême confiance et surtout un très grand sentiment de plénitude. C'est un cadre privilégié où aucune menace extérieure n'a d'importance ou de prise quelconque – *[c]ntre nous, l'intimité n'était ni inquiète ni étrange*⁵⁷⁰. Et, cet extraordinaire rapprochement sera scellé par l'échange de confidences à venir :

[...]. L'écho de nos voix se répercutait, devint plus fort que les rugissements de la louve liquide au-dehors, l'écho de nos voix doubles, comme des miroirs d'oreilles quand on descend à l'infini les marches, traversant sans cesse des couloirs de mots, quand la maison se peuple, devient plus vaste que la terre avec ses océans.

« Quelle destinée ! dit ma mère – ou bien était-ce moi ? – Rien d'autre pour la résoudre, de toi à moi – ou le contraire ; pour que se place l'univers, tout l'univers, de l'insecte à l'étoile, de la poussière à l'astre⁵⁷¹.

Ce sont les voix confondues de la narratrice et de sa mère – qui sont englouties dans la démesure de l'amour qui les lie – qui abolissent ici les courbes distinctives du particulier.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁷¹ *Ibid.*

De plus, supportée et renforcée par l'indistinct et la violence dans lesquels se fait entendre la voix du désir – elle rugit –, la comparaison – *l'écho de nos voix doubles, comme des miroirs d'oreilles* – est fort judicieuse : elle réfléchit, dans la puissance d'évocation du mot *miroirs*, l'image de l'échange spéculaire entre la fille et la mère ; ce type d'échange, on le sait, constitue une identification imaginaire, car elle donne au sujet la forme intuitive de son corps.

Par conséquent, dans ce contexte d'énonciation, quelque chose se joue de l'ambiguïté provoquée par les effets du signifiant : les miroirs ne renvoient pas l'image du corps d'un sujet en devenir, ils réfléchissent des mots – alors à appréhender comme les corps de la lettre qui préfigure la trace maintenue de l'objet perdu et du manque, cause du désir chez le sujet. Partant, on peut associer ces corps de mots à des représentants d'une représentation, soit à des signifiants à travers lesquels se fait perceptible et s'offre au regard le sujet qui s'élabore alors sur la base même d'un leurre, puisque les *miroirs d'oreilles* le réfléchissent sans le voir ; de surcroît, ce qui est réfléchi, c'est une image inversée d'une partie – laquelle, considérée dans la vaste fresque que constitue l'ensemble de l'œuvre de Madeleine Gagnon, n'est en fait qu'un minuscule fragment. Pourtant, cette partie est et sera incessamment prise pour le tout – *Quelle destinée !*

Ainsi, ce qu'il est possible de déceler dans cette scène fictive d'un passé commun à la fille et à la mère, c'est le retour du refoulé. Grâce à la fiction, il franchit habilement la barrière invisible de la censure. Mais encore, dans cette nouvelle mise en fiction, est démultipliée l'équivoque qui entoure le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé ; du coup, l'unification fictive entre les deux femmes se trouve confortée, concevable et donc

recevable par le lecteur. Ce dernier participe également d'un nouveau redoublement, en ce que, dans l'acte de lecture, son regard métaphorise à son tour les *miroirs d'oreilles*. Autrement dit, ce que lui réfléchissent et lui renvoient du sujet les *miroirs d'oreilles*, c'est une image fragmentée dont les éclats se déposent et se reposent – ils se « re-posent » aussi – sur les parois opaques *des couloirs de mots*. Cette image d'éclats, sans cesse convoquée au cours du procès signifiant auquel se livre le sujet dans ce « Post-scriptum », est celle qui le présentifie et à laquelle il s'identifie pour un temps, jusqu'à ce qu'elle s'estompe et s'évanouisse ; voilà sans doute aussi *pourquoi chaque livre « doit finir en mourant »*.

La métaphore des *miroirs d'oreilles* est sans conteste très importante. Elle ponctue par ailleurs – tantôt implicitement, tantôt explicitement – tout ce chapitre dont la trame narrative repose sur deux textes de lettres : l'écriture de la première est attribuée à la mère qui dit avoir *gardé le brouillon* de celle qu'elle a envoyée à Freud⁵⁷² ; la seconde, dont la narratrice est l'auteure, est une lettre posthume destinée à Juliette Favez-Boutonnier⁵⁷³, que la narratrice appelle madame Fa. Ce que ces deux lettres ont en commun, c'est qu'elles n'obtinrent jamais de réponse. Sur le plan discursif, ce qui les singularise d'emblée, c'est qu'elles ont un double rôle actantiel : premièrement, elles reprennent l'un des motifs élaborés dans « Qui ? », à savoir la correspondance et les textes que Lou a laissés derrière elle et qu'elle a relus avec Magdalena⁵⁷⁴ ; deuxièmement, elles sont l'équivalent du manuscrit et des écrits fictifs de Lou – « *De mon vivant, pendant vingt-cinq ans, j'ai*

⁵⁷² Les passages où il est question de ces deux lettres seront présentés et traités plus avant.

⁵⁷³ Juliette Favez-Boutonnier (1903-1994) fut une psychanalyste reconnue pour son travail sur les dimensions phénoménologiques de l'entretien en psychologie clinique. Madeleine Gagnon l'a par ailleurs personnellement rencontrée lors d'un séjour à Paris. Madame Fa s'avère donc une personne-personnage.

⁵⁷⁴ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Qui ? », p. 133.

*cherché mon manuscrit. Et tous mes papiers d'écrits fictifs*⁵⁷⁵. Et compte tenu du fait que, par définition, ce qui est fictif n'existe qu'en apparence et n'a de valeur qu'en vertu de la convention tacite qui lie ici scripteur et lecteur, elles peuvent vraisemblablement être considérées comme une nouvelle tentative du sujet pour écrire le texte parfait. De plus, le fait que les deux destinataires soient décédés au moment de la lecture fait de ce brouillon de lettre à Freud un écrit dont le contenu est également posthume ; *l'hic et nunc* de l'écriture-lecture est déplacé là-bas et plus tard dans un autre *hic et nunc*, celui de la lecture-écriture. Ce phénomène démultiplie les possibles sémantiques du « Post-scriptum » en attribuant à ces lettres les caractères d'un *post-scriptum* à la vie.

Par ailleurs, la narratrice exerce son autorité narrative de manière très évidente. En effet, le contenu de la première dont l'existence n'avait jamais été révélée à quiconque auparavant, n'est pas livré – délivré – dans sa totalité ; le lecteur n'a alors qu'une connaissance partielle de ce qui avait été confié à Freud par la mère. Les propos de cette dernière sont même banalisés par cette phrase qui met fin à ce premier moment de lecture à haute voix : *Puis elle poursuivait, racontait son enfance, sa vie de jeune femme et signait*⁵⁷⁶. Nous pourrions en rester là, s'il n'y avait immédiatement après cette conclusion rapide de la narratrice, cette remarque stupéfiante de la mère que la narratrice rapporte sur le ton de celle qui y accorde plus ou moins d'importance :

« Personne ne m'a répondu avant cette nuit d'hier et ce jour d'aujourd'hui, dit ma mère, personne⁵⁷⁷ ».

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.* : « Post-scriptum », p. 150.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

Que s'est-il donc passé ? Qui a répondu ? Qu'est-ce qui a soudainement fait office de réponse ? Qui s'est substitué au destinataire initial ? Toutes ces questions convergent vers une seule et même évidence : le regard et la voix de la narratrice ont meublé le silence. Ainsi, au vide, s'est substitué le plein. Partant, la mère a l'impression qu'elle a enfin obtenu une réponse. La demande que symbolise sa lettre semble donc en partie comblée par ce qui, dans ce contexte narratif, fait figure de grand Autre : le couple lecture-écriture.

La narratrice poursuit son récit :

On parla encore un petit peu, mais surtout, on écoutait la mer qui se retirait, retournait dans sa coque d'algues, de chaînes d'ancres et de naufrages, le danger reculait.

Rassurées, on sentit la faim venir. Ma mère partit à la cuisine préparer le repas. J'avais beau être une femme d'un demi-siècle bien sonnant, elle tenait à cette tâche, était née pour me nourrir, c'est ce que je lui entendis penser dans son grand tablier⁵⁷⁸.

D'abord, l'échange qui suit la réplique satisfaite de la mère indique que, peu importe la manière et le lieu où elles se produisent, la parole et l'écoute ont l'heur d'éloigner le danger qui menace constamment l'existence du sujet et, cela est des plus rassurants, comme en témoignent les propos de la narratrice. En outre, ce qu'il faut noter dans ces propos, c'est que la lecture des deux lettres n'est pas simultanée : la seconde est retardée par une description dont la conclusion renforce l'image de la grande complicité unissant la mère et la fille, tout en soulignant l'enjeu véritable de toute cette scène, soit la satisfaction d'un besoin primaire : manger. Ce n'est qu'une fois le repas terminé et les deux femmes confortablement installées que la lecture est reprise. Ce moment est initié par une forme de préliminaire narratif au cours duquel l'accent est d'abord mis sur l'attitude de

⁵⁷⁸ *Ibid.* Ce passage sera repris et commenté plus loin, en IV-2.

la mère qui n'est pas sans évoquer celle d'un analyste – caractérisée, c'est connu, par l'expression « attention flottante » :

[...]. Elle était attentive, silencieuse – ce silence me parlait avec tant d'éloquence ! – et acquiesçait parfois avec des petits « oui », des petits « Mmm... » ou bien me demandait de relire une phrase, un paragraphe quand son esprit revenait de ses ailleurs folâtres⁵⁷⁹.

Ce qui retient l'attention ici, c'est le syntagme placé entre tirets, lesquels soulignent le fait qu'il s'agit d'un commentaire en apparence hors propos, mais suffisamment important pour qu'il suspende momentanément la description. Le paradoxe sur lequel repose ce commentaire crée une forme de redoublement métaphorique et, de fait, insiste sur ce qui se dit entre les tirets et entre les lignes et les marges de l'écrit. Ce qu'il faut donc comprendre, c'est que la mère est à la fois l'autre et l'Autre, soit à la fois cause et objet du désir. De plus, le contexte de l'échange singulier entre la mère et la fille comporte des similitudes avec celui dans lequel s'est déroulé la conversation père/fille qui fut déterminante pour l'avenir de l'enfant que fut la narratrice des *Mémoires d'enfance*⁵⁸⁰. En effet, comme le silence du père, le silence de la mère « parle avec éloquence ». Sur le plan discursif est ainsi renforcée l'idée que du silence émerge quelque chose du sujet, quelque chose qui parle de lui, le dit. Par conséquent, dans les deux cas, ce silence est à considérer

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁸⁰ *Mémoires d'enfance*, « Honore ta signature ou le Nom-du-père », p. 89 et 90. Voici un rappel de l'extrait dont la forme comporte des similitudes avec celui des *Cathédrales sauvages*, présenté ci-haut :

« Suivit à ce simple propos un silence encore plus dense et plus lent que celui dont nous venions à peine de sortir. Silence éloquent dans lequel je le vis débattre avec lui-même, se parler et se convaincre en son for intérieur du reste de la conversation, affûter les mots à venir, n'en dire pas trop mais dire les mots justes. À son air dubitatif, je sentais bien que ma réponse, pour moi d'une évidence totale, le conduisait vers des territoires qu'il n'avait jamais arpentés, je le voyais imaginer pour lui ce domaine, ce métier, cette profession dont on n'avait jamais entendu parler dans sa famille – ou dans les familles environnantes –, du moins parler pour soi, [...] – je l'entendais penser, connaissant déjà son haut respect, sa profonde estime pour la culture et les valeurs transmises par les livres –, [...] ».

comme un signifiant qui a le pouvoir de porter un sens que le sujet ne saisit pas encore, mais qui aura un impact sur ce qu'il sera. Cette affirmation se soutient du fait que le contexte d'énonciation dans lequel il est « éloquent » ravit la narratrice – ce dont témoigne notamment le point d'exclamation.

Par ailleurs, après avoir commenté l'attitude généreuse de la mère, la narratrice reprend son récit en insistant sur l'atmosphère feutrée dans laquelle se déroule la seconde séance de lecture. Celle-ci repose sur un rituel relevé par l'adverbe *toujours*. De plus, la fréquence de sa répétition est illustrée par l'allusion à la marée :

Allongée sur le divan, ainsi que je m'installe toujours pour lire, j'entendais la marée revenir – plus calme, cette fois, elle montait normalement –, je lus ma lettre, ajustant mes phrases au rythme de ses vagues qui venaient mourir au ras de notre jardin sans toutefois disparaître⁵⁸¹.

Si le moment a tout d'un rituel sacré, c'est qu'il donne à nouveau lieu à la célébration de l'union d'un inséparable couple d'amoureux : écriture-lecture ou lecture-écriture, c'est selon. Dans ce préliminaire narratif, tout est effectivement mis en place pour étayer le caractère solennel de l'acte de la lecture ; d'ailleurs, n'est-ce pas sur un divan qu'est délivrée « la parole de séance », celle qui, notamment ici, actualisera la teneur d'un écrit qui était jusqu'alors demeuré secret et dont le contenu sera, cette fois, entièrement partagé par les deux femmes ? Et, ayant pour trame sonore la marée, les précisions de la narratrice concernant la manière dont elle se plie à l'exercice renforcent l'intimité et la complicité qui imprègnent l'atmosphère. Le rythme qu'adopte la narratrice-lectrice est celui d'une berceuse ; ce qui n'est pas sans conférer à ce moment d'intimité partagée un

⁵⁸¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 151. Je souligne.

caractère ambigu, en ce que les rôles se trouvent inversés : la fille prend la place d'une mère dont la voix aimante endort son enfant ; ce faisant, elle franchit la frontière de la réalité pour entrer, avec l'enfant endormi, dans la dimension du rêve, là où tout est permis, là où tout est possible, et donc, là où tout peut advenir. Cette allégation se soutient de cette remarque que fait la narratrice à la fin de sa lecture : *Ma mère s'était assoupie. Elle m'entendait maintenant dans ses rêves*⁵⁸². L'assoupissement de la mère est à associer à la disparition soudaine de Lou – *Elle s'évanouit* – ou encore à l'oubli qui ponctue la fin du poème parfait – *mon poème retourna à sa nuit*. Le procès signifiant, déjà à l'œuvre dans les premières scènes d'intimité entre la narratrice et sa mère, trouve finalement une forme de cohésion discursive qui repose sur la cohérence des procès antérieurement amorcés.

En outre, le phénomène d'interversion des rôles mère/fille n'est pas un élément nouveau chez Madeleine Gagnon. En effet, dans *Le Deuil du soleil*, paru quelques années après *Les Cathédrales sauvages*, le motif est repris dans les dernières lignes d'un chapitre dédié à la mère endormie dans les bras de l'éternité :

Dans les pensées floues du rêve, entre sommeil et réveil, je sus que le deuil m'avait conduite dans une autre contrée. Là, tu n'étais ni mourante ni morte. Là, j'étais passée de fille à mère. Là, je t'avais donné naissance. Et je pourrais assister à ton éveil, à ta croissance. Te regarder grandir en moi, dans mes rêves et dans ma vie inqualifiable, sur l'autre versant de la mort où, encore et encore, je pourrais t'entendre et encore te parler⁵⁸³.

Ici, le motif de la fille qui se substitue à la mère et attribue à celle-ci la place qui était auparavant la sienne est présenté de manière beaucoup plus explicite – *Là, j'étais passé de fille à mère*. Cette permutation des rôles se produit dans l'entre-deux, *entre*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 157.

⁵⁸³ *Le Deuil du soleil*, « La vie est une étoile », p. 131-132. Je souligne.

sommeil et réveil, lesquels, sur le plan discursif, métaphorisent deux des registres lacaniens – imaginaire et symbolique. On le sait, ceux-ci ne peuvent être pensés que dans leur rapport avec le réel, soit ce qui échappe toujours à la prise totale du symbolique qui l'a pourtant mis en place et qui, à la fois, l'a muselé. Ce que le réel comporte de fascination et d'horreur relève de *l'inqualifiable* et ne peut de ce fait qu'être abordé, frôlé. Et c'est précisément ce qu'évoquent les assertions de la narratrice du « Post-scriptum » : ses mots abordent, frôlent, cernent les pourtours invisibles, mais néanmoins perceptibles, du réel où rien ne manque. Les mots de la narratrices, en effleurant ainsi les frontières du réel, deviennent le signifiant qui désigne le manque sur la base duquel s'est amorcé le processus d'élaboration et de structuration du sujet.

Par conséquent, cette nouvelle scène fictive d'unification mère/fille est à lire et à comprendre en fonction de ce qu'elle sous-tend et met en jeu : le retour du refoulé. Autrement dit, la répétition permet de se rapprocher un peu plus du sens qui est à l'origine même de ce qu'elle souligne, soit ce qui est refoulé parce que le conscient n'a pu et ne peut toujours pas le traiter ouvertement ; c'est entre autres ce qui explique qu'il fasse constamment retour. Les mots de la fiction sont donc les signifiants qui recouvrent d'images *l'autre versant de la mort*, le réel, soit ce qui, du sujet, est indicible et qui concerne la castration fondamentale que constitue la perte de la mère. Ainsi, grâce à l'objet substitut qu'est l'écriture, s'élabore la fiction qui permet au sujet de contourner la castration et alors de retrouver la mère. Dans le fantasme, au cours duquel est célébrée l'union d'un inséparable couple d'amoureux, est célébrée l'union d'un autre couple que la fiction – *cette*

*invention nécessaire*⁵⁸⁴ – rend temporairement inséparable : le couple mère-fille. Voilà donc pourquoi [l']*écriture est une conjuration des sorts de l'amour perdu et la promesse répétitive de son éternel retour*⁵⁸⁵.

Ce qu'il faut retenir c'est que, dans le leurre de la fiction, sont mis en place tous les éléments qui témoignent de la quête d'idéal du sujet. Mais, nouveau paradoxe, la voix et le regard – deux objets du désir – sont entremêlés de manière tellement étroite qu'ils forment une sorte d'écran, de tain qui, à la fois, réfléchit et repousse la ligne d'horizon sur laquelle se tient, insaisissable, la vérité comme signifiant de la perfection. Sur le plan discursif, ce tain a une double fonction : il permet la réflexion de la voix et du regard ; il empêche d'accéder à ce qu'il y a au-delà de l'amalgame de mots et d'images qui le constitue et le préserve de ce qui ne peut être appréhendé dans la réalité – le réel.

IV-2. Les couloirs de mots, voie du transfert

Par ailleurs, ces lettres partagées sont également à concevoir comme *des couloirs de mots*, puisqu'à l'instar de la narratrice, les parcourir dans l'acte de lecture permet de découvrir qu'elles s'avèrent déterminantes et essentielles dans l'histoire fictive des deux femmes et, par effet de redoublement, pour le sujet ; c'est le pouvoir de condensation de la métaphore, élaborée par la mère, qui autorise cette assertion :

« Parfois, on vit le temps d'une lettre qui se colle aux parois et adhère, totale. On ne parle presque plus. Le temps peut pleuvoir et rugir des océans chavirés dans les blancs vents d'été ou d'hiver, on capte cette lettre, puis on la décachette, chaque phrase nous porte. Entre les lignes, elle dit : je m'occupe de tout⁵⁸⁶ ».

⁵⁸⁴ *Toute écriture est amour, Autographie 2*, « La Tentation autobiographique », p. 170-171.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, « Écrire l'amour », p.23.

⁵⁸⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 148.

Dans ce contexte d'énonciation, le signifiant a manifestement prégnance sur le signifié. Partant, le rapport de substitution signifiante permet d'interpréter ce passage comme révélateur du rôle de la lettre – tel que l'a défini Lacan – dans la constitution du sujet. Ainsi, sur le plan discursif, c'est le non-sens qui fait sens, en ce qu'il convoque à la production de liens entre le dit et le non-dit, l'apparent et le non-apparent. Il en résulte alors une évidence : « ça parle de lui⁵⁸⁷ », du sujet, quand *on ne parle presque plus*, soit dans l'intervalle, dans le silence. Autrement dit, il faut déchiffrer les véritables lettres que cachent, recèlent les textes que la narratrice a lues à haute voix. C'est entre les lignes qu'il se dit quelque chose du sujet, c'est entre les lignes que le sujet dit quelque chose de lui.

Ainsi, parce que la mère et la fille partagent les contenus des lettres qu'elles avaient secrètement préservées du temps et de l'oubli, elles peuvent, d'une part, renouer avec les émotions qui les habitaient lors de leur rédaction et, d'autre part, entendre et appréhender – même si cela ne relève pas d'un savoir-pouvoir-faire – une forme d'inédit dont le texte porte la trace et que le recul leur permet, d'une certaine façon, d'éprouver. Mais, parce que ce partage se produit dans un autre contexte spatiotemporel – celui de la reconstitution dans l'acte de lecture à voix haute –, le *quantum* d'affect à l'origine de leurs gestes d'écriture subit une forme de déplacement. En fait, il y a double déplacement parce que lire tout haut ces textes d'une autre époque permet de s'imprégner de la musique et du rythme des mots saisis par le regard et portés par la voix. Et, si ce *quantum* d'affect dont les lettres ont conservé l'empreinte peut être actualisé, l'angoisse – provoquée par la castration – qu'il dissimule peut trouver une forme d'apaisement dans le sentiment de plénitude qui découle

⁵⁸⁷ Le syntagme n'est pas exploité ici au sens lacanien. Il sera toutefois repris un peu plus loin et, dans cet autre contexte d'énonciation, il aura alors une portée lacanienne.

de l'illusion de l'unification retrouvée et de la générosité d'écoute de l'autre qui fait alors figure de grand Autre.

Qui plus est, cette forme d'unicité reconstituée dans le tissu narratif de la fiction favorise et autorise le surgissement des *mots d'avant naissance*. Dès lors, grâce aux processus de condensation et de déplacement à l'œuvre dans la fiction, ce qui, dans le rêve narré du précédent chapitre, était – à quelques variantes près – le fait de Lou et de la narratrice, devient ici une expérience mère/fille :

J'allume le feu et prépare une infusion au tilleul, c'est ce qu'elle aime et moi aussi.

Elle dit : « J'ai gardé le brouillon d'une lettre envoyée au professeur Freud, juste avant ta naissance. C'était en 1934. Dis-moi ce que tu en penses. »

Je bois mon tilleul, rêve le feu et lis, les larmes coulent toutes seules. Il est des mots d'avant naissance qui vous ont mis au monde, mais on ne savait pas [...].

[...]

« Je suis née de cela⁵⁸⁸ ».

Si l'on accepte l'idée que l'écriture permet au sujet de se connaître et de « connaître » par et dans les signifiants qu'elle met en œuvre dans l'interaction qu'elle engendre entre la voix et le regard, le syntagme *des mots d'avant naissance qui vous ont mis au monde* est absolument remarquable, surtout à ce moment-ci de « L'après-livre », où il y a une confusion entre le dedans et le dehors, qui renvoie à cette période particulière où l'*infans* – celui qui ne parle pas encore – est dans le signifiant pur et qu'il ne comprend donc pas le sens de ce qu'il entend⁵⁸⁹. De plus, considéré au regard du sujet, il donne du poids à l'affirmation qui clôt ce passage – « *Je suis née de cela.* » –, en évoquant l'idée que la naissance du sujet est tributaire du symbolique. Ainsi, c'est dans la métaphore et la

⁵⁸⁸ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 149-150.

⁵⁸⁹ Lacan a désigné ce moment par l'expression « ça parle de lui ».

métonymie – que constituent les trois textes de la deuxième partie des *Cathédrales sauvages* – que le sujet réitère ce moment de son histoire et de sa constitution. Le contenu factuel de ces trois textes est porteur d'un contenu latent qui, juxtaposé par la condensation, réapparaît sur le plan discursif, là où peuvent être repérés les déplacements de sens⁵⁹⁰. Ces assertions se trouvent, entre autres, soutenues par ce passage abordé précédemment :

Rassurées, on sentit la faim venir. Ma mère partit à la cuisine préparer le repas. J'avais beau être une femme d'un demi-siècle bien sonnant, elle tenait à cette tâche, était née pour me nourrir, c'est ce que je lui entendis penser dans son grand tablier.

[...]

Nous avons mangé, bu tout le vin qui restait, avons parlé de choses et d'autres, mais surtout d'écriture, livrant autour d'elles nos secrets les plus chers ; la soirée était douce⁵⁹¹.

L'actualisation de ces instants s'inscrit dans la logique factuelle des événements reconstitués et ne semble avoir d'autre intérêt que d'insister sur la complicité entre la narratrice et sa mère. Mais, sur le plan discursif, la réitération du premier geste capable de procurer une forme de satisfaction, qui supprime temporairement le besoin, est fort intéressante. En effet, malgré l'illusoire symbiose des corps – par et dans la voix –, les rôles sont pourtant bien définis. Ils sont délimités par l'émergence du besoin proprement dit, celui qui se fait impérieux et non refouable parce qu'il part d'une nécessité – l'autoconservation – et est, de ce fait, impossible à ignorer. La mère se positionne alors en grand Autre, puisqu'elle répond au signe avec la nourriture – [elle] *partit à la cuisine préparer le repas* –, puis avec ses mots – [nous] *avons parlé de choses et d'autres* – ; la mise en place du système signifiant est métaphorisée et sanctionnée par le sujet même de la

⁵⁹⁰ Dans « Qui ? », à la page 140, la narratrice exécute à peu de chose près les mêmes gestes avec Lou – *On a mangé et lu à petites bouchées ton journal et ta correspondance avec Freud* – ; ce qui renforce l'image du désir qui insiste et persiste dans la répétition et qui, ce faisant, crée du neuf, non pas du même.

⁵⁹¹ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie, « L'après-livre » : « Post-scriptum », p. 150.

discussion qu'il favorise ensuite : l'écriture. Ainsi, sur la trame de la remémoration d'un moment de bien-être qui n'est pas sans faire écho à la sensation de plénitude de la jouissance originaire – *la soirée était douce* –, la narratrice « re-produit » le parcours du sujet vers les sentes où se manifestent les demandes qui se muent inéluctablement en demandes d'amour et exploitent inévitablement le langage du besoin.

Comme on l'a mentionné plus tôt, la narratrice – à la manière de tous les narrateurs, exerce son autorité narratoriale – ne retient et ne rapporte que certains passages de la lecture de la lettre de sa mère ou commente, autant pour elle-même que pour sa mère, certaines parties de sa propre lettre. Ce faisant, elle établit entre les deux derniers chapitres – « Qui ? » et « Post-scriptum » – une forme de cohérence narrative qui repose sur un triangle factuel, soit sur l'extrait de la lettre de Lou à Freud, la lettre de la mère à Freud, puis celle de la narratrice à madame Fa. Le triangle factuel se double d'un triangle discursif qui repose sur la particularité de l'inconscient d'abolir toutes les frontières spatiotemporelles, peu importe leur nature. Ainsi, tant dans le temps de la fiction que dans celui de la narration, la limite physique des corps se trouve occultée. La fusion originaire est recrée et sanctionnée par la métaphore des *miroirs d'oreilles* : là-bas, dans un autre lieu d'écriture – en l'occurrence, le *Post-scriptum* –, et plus tard dans la démesure temporelle propre à la narration. Par conséquent, dans « Qui ? », l'étonnement de Lou et de la narratrice⁵⁹² peut avoir une double portée : d'une part, il métaphorise, de manière inversée, ce moment où la dimension de la perte est instaurée et, d'autre part, ce qui sort de la *bouche bée* de Lou, c'est le silence, celui qui bruit d'un trop plein de signifiés, représenté par

⁵⁹² *Ibid.*, « Qui ? », p. 137 : « Lou, vous étiez bouche bée, moi aussi [...] ».

l'image même de la béance de la bouche qui, en fait, parle, alors qu'elle a plutôt l'air de se taire. Ainsi donc, étouffé par le trop plein, quelque chose se fraie un chemin dans cette ouverture, ce *couloir de mots*. La main qui, comme l'avait souligné la narratrice de « Qui ? », est le prolongement de la bouche, en dépose ensuite la trace dans les filigranes des signifiants de papier du *livre-tombeau*.

La lettre à madame Fa évoque ce phénomène en renforçant les effets de signifiant produits par la métaphore les *miroirs d'oreilles*. Elle les actualise de trois manières différentes dans un syntagme dont la teneur réitère l'importance du regard dans le procès structurant du sujet – « Vous écoutiez comme je n'avais jamais encore *vu* écouter⁵⁹³ ». D'abord sur le papier – qui agit comme un miroir qui reflète sans voir ce qu'il reflète. Dans un deuxième temps, dans le choix des caractères typographiques : le mot *vu* est en italique, ce qui constitue un encodage évoquant la mouvance, l'ondoiement. Enfin, comme on l'a relevé plus tôt, l'image produite par le syntagme ces *miroirs d'oreilles* souligne le rôle du regard et de la voix de la narratrice. Partant, elle donne encore plus de poids aux précieuses révélations qui déferlent du silence. Cela se produit une première fois devant le regard de madame Fa, puis une deuxième fois devant sa mère *attentive, silencieuse*, dont le *silence* lui *parlait avec tant d'éloquence*, et une troisième fois, dans celui du lecteur qui fait figure d'interlocuteur ; bien qu'il soit absent, ce dernier n'en est pas moins présent et déterminant dans le procès signifiant du sujet – son absence, telle le silence qui bruit, est présence.

Par ailleurs, les derniers mots de cette lettre, formulés comme un post-scriptum, redoublent le caractère autographique de cette troisième partie de « L'après-livre » :

⁵⁹³ *Ibid.*, « Post-scriptum », p.156-157.

« Je vous salue, madame Fa, et c'est un adieu puisque vous n'êtes plus. Avant la fin, j'aimerais ajouter ceci :

Plus tard, beaucoup plus tard, à Montréal, je rencontraï le Dieu des rêves avec qui j'entrepris deux extraordinaires voyages au pays des énigmes. À lui, je n'écris pas, il est toujours vivant – puisse-t-il le demeurer très longtemps ; le destin de ces lettres n'est-il pas toujours outre-tombe ?

« Chacune d'elle ne doit-elle pas finir en mourant⁵⁹⁴ ? »

Ce qui se dégage de ces dernières lignes de la lettre, c'est d'abord le ton. Marqué par les points d'interrogation, il suggère une forme de dialogue, d'interaction entre la narratrice et madame Fa qui, à l'instar des revenants et de Lou, fait alors figure d'interlocutrice dont la parole silencieuse ne peut être entendue que dans l'écoute flottante. Par conséquent, madame Fa se révèle également une figure du grand Autre et permet de substituer au vide le plein. Voilà sans doute ce qui explique pourquoi les deux lettres n'obtinrent jamais de réponse de leur destinataire ; la véritable destinataire étant vraisemblablement la narratrice, celle qui, dans la deuxième partie de « L'après-livre », *étai[t] à la fois suspecte et agent secret*⁵⁹⁵ ; bref, celle qui se révèle ici agent double, soit narratrice-lectrice, une figure produite par deux signifiants réunis en un seul : autre-Autre. Est ainsi marqué le lien indéfectible entre deux sujets : celui de l'écriture et celui de l'inconscient. On l'a vu, les deux allient et conjuguent leurs forces et leurs pouvoirs dans les lacs d'une fiction ayant pour finalité la résolution d'une fascinante énigme dont le symbolique ne parvient jamais à nouer les fils évanescents des possibles réponses pour en faire un énoncé clair.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, « Qui ? », p. 129.

IV-3. Le fin mot de la fiction, lieu de l'ineffable

L'énigme demeure donc entière. C'est un constat – une heureuse fatalité ? – que fait chacune des narratrices, sans pour autant perdre la foi dans les possibles de l'écriture, même lorsqu'elle leur permet de *s'approcher au plus près de l'intelligence ultime de l'acte poétique*⁵⁹⁶ sans parvenir à en saisir le sens parce qu'il s'évanouit à mesure qu'il se livre :

L'anéantissement. J'acquiesce donc à cette énigme-là qui, somme toute, n'est pas une non-croyance, puisque je parle ou me tais selon l'aimable ou le détestable.

Comme j'avais accepté celle qui a clos notre dernière conversation – je m'exprimais alors avec des mots et toi, avec l'éloquence de tes yeux interrogateurs et des petits signes que tes lèvres dessinaient –, [...]. Énigme en effet qui me poursuivra jusqu'à ma propre fin et c'est bien qu'il en soit ainsi d'une mère à son enfant, qu'une insondable question demeure suspendue au-dessus de l'abîme que constitue toute vie, qu'il n'y ait aucune réponse possible donnée par celle qui a donné la vie et qui offre maintenant comme seul don la mort en personne⁵⁹⁷.

Ce *don* de la mère, l'écriture le fait également, si l'on en juge par la conviction de l'une des narratrices qui affirmait tantôt que *chaque lettre*, tantôt que *chaque livre doit finir en mourant*. Cette fin, la narratrice de *Lueur, roman archéologique* l'avait anticipée et attribuée au fait que la solution de l'énigme se trouve dans un ordre supérieur inconnu et inconnaissable :

Et bouche bée je clos le livre, un terme à sa fiction, comme la formule du début le laissait entrevoir. Car je me suis rendue jusqu'à l'île de Pâques pour l'y déposer dans son dernier songe. [...] Dans les histoires futures, comme des dinosaures [sic] blanches qui chantent en accords dièses, antérieures, cette archéologie se donnera, se donnera à lire, sans que des pics et des mains fouillent le sol où je t'avais enfoui, sans respir [sic]. Oui, ma véritable énigme est la suivante :

*tu n'as pu ressusciter ton enfant mort, l'analyse
ne touchant pas le corps c'est l'inceste et seule
en ce lieu elle doit mourir pour qu'enfin l'écriture
vienne nommer cet écriteau d'absence.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁹⁷ *Le Deuil du soleil*, « La vie est une étoile », p. 127.

Alors seulement tu peux signer quand moi dans ma pierre imprégnée tu sais bien que la meus⁵⁹⁸.

Cet extrait – en italique dans le texte original – conclut les deux pages et demie qui constituent une sorte de *post-scriptum* au dernier chapitre du roman, soit « Second mouvement ». Il est à concevoir comme une apostille, parce qu’il ne comporte pas de titre, même s’il est séparé du dernier chapitre par une page noire derrière laquelle figure, comme c’est le cas pour tous les chapitres de ce *roman archéologique*, un pétroglyphe algonquin de Petersborough ; lequel est par ailleurs identique à celui figurant sur la page de couverture du roman et intitulé « Personnage solaire ». Or, cela n’est pas sans suggérer qu’il y a retour au point de départ qui, suite à la lecture et à la forme d’écriture que celle-ci constitue, est le même tout en étant autre. Mais encore, c’est comme si était représenté, par et dans le symbolique, un phénomène inhérent à toute l’œuvre de Madeleine Gagnon, soit la manière dont insiste le désir du sujet. Cette manière d’insister est métaphorisée dans la fiction par le personnage de la femme de Loth qui, grâce au pouvoir illimité de l’imaginaire, est délivrée de l’interdiction de regarder en arrière et peut, de ce fait, tenir compte de ce qu’elle y voit pour regarder en avant. L’insistance du sujet est également métaphorisée par une figure de style des plus particulières, l’anadiplose ; laquelle, on le sait, est une variété de répétition caractérisée par la reprise des mêmes mots ou des mêmes groupes de mots à la fin et au début de deux phrases, de deux syntagmes ou, comme on l’a vu, d’un ou de deux paragraphes, d’un ou de deux chapitres. Entre chacune de ces répétitions s’élabore un nouveau fragment du sujet que l’anadiplose suture en quelque sorte à un autre fragment.

⁵⁹⁸ Lueur, *roman archéologique*, p. 165.

Pourtant, malgré les savantes mises en fiction et les merveilleuses combinaisons d'images engendrées par les tropes et les figures microstructurales comme l'anadiplose, le savoir que recèle l'écrit demeure toujours énigmatique. Finalement, le désir ne se trouve jamais tout à fait là où on le pressent, ni jamais tout à fait là où l'on croit l'avoir trouvé. Les signifiants portent bel et bien la trace de son passage mais, quand en sont repérés les pourtours évanescents, il est déjà ailleurs, prêt à s'exposer à nouveau, sous une autre forme dans une sorte de chassé-croisé où s'enlacent amoureusement le rêve et la fiction pour donner naissance à une nouvelle représentation d'un sujet doté d'un savoir qu'il ne partage qu'avec parcimonie et selon son bon vouloir :

[...] Lors donc que j'eus parcouru tout le cahier, je recueillis en moi des pensées qui n'avaient jamais jusque là effleuré ma conscience et je vis bien qu'en moi, elles n'avaient pas encore d'assises, mais elles venaient se greffer à tout ce qu'il y avait de flou dans mon propre entendement, elles devinrent flottantes, s'accrochant à toutes les sensations, images ou idées qui n'étaient jamais parvenues à se fixer, se souder au reste, dans la débordante vasque de ma propre mémoire.

C'est donc par fidélité à moi-même que je ne révèle pas ce qui se dissout dès son apparition⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ *Les Cathédrales sauvages*, Première partie, « Voyage au bout d'un mot » : « Le manuscrit », p. 52.

CONCLUSION

Le sujet de l'écriture...

...poussière poussières d'étoile

Mon livre de ma mère, je sais que je l'écrirai.
Quand ? Comment ? On ne sait jamais trop
ces choses-là avant de commencer.

[*Le Deuil du soleil* « L'original et la muse »,
p. 102.]

Sans cesse je me dis que toi, maintenant
mémoire, rien que mémoire et toute mémoire,
toi, mémoire, tu vis.

[...] Mémoire bénie de la terre quittée.
Mémoire, seule terre dont on n'est jamais
sevrée. Mémoire, source des rêves dont on ne
revient pas. Mémoire d'origine vers laquelle
on ne meurt jamais. Toujours, il y a des
deuils d'avant. Mais vers elle, jamais.

[*Le Deuil du soleil* « La vie est une étoile »,
p. 109.]

Le parcours analytique dans l'univers intérieur des différentes narratrices de Madeleine Gagnon s'est effectué sur une trame des plus denses où les voies multiples du familier se sont révélées tissées à même celles intangibles, mais non moins réelles et puissantes, de la mémoire puisant dans l'univers de l'étrange et de l'inconnu ; lesquels se sont avérés sources inépuisables de ravissement pour chacune des narratrices. Amorcé sur la base de nombreuses questions suscitées par la forme et la teneur de chacun des textes du corpus, ce parcours témoigne du pouvoir qu'exercent sur tous les plans – factuel et discursif, interne et externe à l'œuvre – l'écriture et la lecture. Celles-ci sont d'abord et avant tout des pratiques signifiantes qui favorisent et autorisent les procès métaphoriques et métonymiques au cours desquels s'élabore et se structure le sujet. Dans ce faire, celui-ci use de tous les artifices langagiers dont il dispose et exploite différents modes de représentation qui lui permettent d'investir le plan factuel de telle sorte que son procès signifiant est masqué par l'anecdote.

Partant, le sujet a tout d'une fiction et plus encore, il se constitue des atouts mêmes de la fiction. Celle-ci, parce qu'elle repose sur une énigme dont les dehors sont ceux de la vraisemblance et les dessous ceux du leurre, s'esquisse sur un paradoxe : le même est différent. Autrement dit, *Je* n'est jamais tout à fait, ni absolument, *Je*. Chaque fois qu'il apparaît dans le récit des narratrices, il est à la fois elles toutes et non elles : d'une part, il les représente et, d'autre part, il représente un autre – une sorte d'invisible vis-à-vis – qui se greffe insidieusement à leur voix et à toutes celles des personnages avec lesquels interagissent les narratrices. Et, comme cet autre occupe ainsi tous les pôles d'énonciation, il est tour à tour chacune d'elles et une synthèse de tout ce qui d'emblée les différencie,

mais qui, en réalité et fondamentalement, les indifférencie du fait qu'elles sont représentées par un signifiant qui a les atours d'une simple personne grammaticale : *Je*. Qui plus est, l'autorité narratoriale de cette instance n'est jamais remise en question. Partant, sa parole a la crédibilité d'une parole vraie, ou mieux, d'une parole porteuse de vérité, et ce, malgré le fait avéré que la fiction soit principalement une invention.

Une autre instance connaît un sort similaire et jouit d'une totale liberté : le lecteur. Tantôt une figure de l'autre, tantôt du grand Autre, parfois une sorte d'invité de marque, il est toujours convoqué à prendre part aux pérégrinations du sujet de l'écriture dans l'archéologie intérieure. Cette convocation lui est parfois adressée de manière très évidente, parfois plutôt désinvolte, voire sous les dehors de l'indifférence narrative. Comme il arrive que l'écriture de Madeleine Gagnon transgresse les règles de la syntaxe – et, à l'occasion, celles de la grammaire et de l'orthographe –, s'il accepte l'invitation, le lecteur doit adopter un mode de lecture différent et réapprendre à établir les liens entre signifiant et signifié. Il en est ainsi parce que, sur le plan discursif, le signifiant a prégnance sur le signifié, de sorte que les rapports de significations entre les deux composantes du signe ne sont plus ceux appris, mais ceux produits par un sujet en devenir qui, de surcroît, ne se laisse pas facilement démasquer.

Le contrat de lecture tacitement établi, le lecteur endosse alors les données fictives d'un personnage. Partant, à son insu ou pas et selon le contexte narratif, il se fait *chaman*, *sorcier*, *enquêteur* ou *agent double*, pour ne nommer que ces exemples. Il peut aussi avoir les caractéristiques d'une personne-personnage parce qu'explicitement interpellé dans sa double particularité, soit celle de lecteur et de scripteur. À première vue actant présumé

et extrinsèque, il est en réalité une composante intrinsèque essentielle du monument-livre. Sur un mode dialectique, il est à la fois regard et voix, silence et parole. Sa double fonctionnalité l'autorise – voire l'oblige – à participer à la production d'un double sens : d'abord, celui de l'anecdote, ensuite – ou simultanément, c'est selon –, celui de l'être du sujet. En d'autres mots, parce qu'il œuvre au déchiffrement d'un sens encodé dans des signifiants essaimés dans les lacs factuels et discursifs de la fiction, le lecteur prend part à une union inédite, celle de tous les Uns concentrés en un même signifiant, *Je*.

Une histoire intriquée dans les lacs des apparences

Ainsi, sur fond de paradoxe, s'esquisse à même le regard et la voix, un sujet qui est, pour ce lecteur, à fois étranger et familier. Étranger parce qu'il est un autre, tantôt sujet, tantôt objet d'une quête vers un idéal qui n'a de substance réelle que dans le vaste univers de l'éphémère, notamment celui du monde onirique. Familier parce qu'il a les allures du connu, en ce qu'il évolue sur et dans la chaîne du sens produit par les figures d'insistance que sont la répétition et l'énumération ou encore par les combinaisons inédites d'images créées par les tropes.

Guidé en cela par les narratrices, le lecteur se prête aux jeux d'identification du transfert et suit à la trace un sujet qui advient en parcourant à rebours les étapes qui ont fait de lui ce qu'il est : un effet de langage, comme l'a précisé Lacan. Condamné à évoluer entre les frontières que lui érigent les limites de la langue, il « re-produit » constamment le scénario de ses origines. Caractérisés par la justesse de la prose poétique qui leur donne chair et substance, les récits sont pour lui des atouts majeurs, en ce qu'ils autorisent la création et l'exploitation de multiples modes de représentation qui occultent une intolérable

réalité : le retour en arrière est, dans l'absolu, impossible. Pourtant, le sujet insiste. C'est comme si, de cette façon et malgré toute la lucidité qui le définit, il espérait trouver une faille, aussi minuscule soit-elle, dans laquelle il pourrait se glisser pour enfin accéder à ce que sa mémoire ne peut annihiler dans les limbes d'un refoulement définitif.

Dans sa quête utopique, le sujet crée des personnages à son image ou à celle de personnes significatives pour lui – qu'on pense à l'Ursuline savante, à la mère, au père ou à Lou, par exemple. La prise de parole de ces personnages est crédible, elle repose ouvertement sur la mouvance de ce qui est présenté comme étant de l'ordre des souvenirs ; lesquels sont pour le sujet un matériau incomparable qu'il investit subrepticement – dans tous les sens du verbe. Il va même jusqu'à travestir la parole : la maquillant des fards de la vraisemblance de manière à masquer le fait qu'elle est doublée par une autre parole, la sienne. Par conséquent, les personnages n'ont pas de vie propre, ils ne pensent pas, ne parlent pas vraiment, ils sont des médiateurs d'une seule et même parole : celle d'un sujet qui tente de se poser comme tel, d'être reconnu comme tel et, enfin, de ne plus disparaître avec les derniers mots d'une histoire dont il a envahi les composantes essentielles.

Ces composantes, ce sont celles de l'espace – celui de la page blanche d'abord, celui de l'imagination ensuite – et du temps – celui de la narration, puis de la fiction. Factuelles et discursives, elles sont indissociables parce que tributaires des mêmes procédés énonciatifs et, surtout, ourdies à même les fils ténus de multiples signifiants qu'il faut déliter dans les actes de répétition que constituent en elles-mêmes l'écriture et la lecture. Séparées, émiettées et reconsidérées fragment par fragment, les particules constitutives de la mosaïque du sujet ne se donnent donc pas à contempler d'un seul regard.

En effet, le leurre fait la loi. Partant, l'image de lui-même à laquelle s'identifie le sujet est fabriquée de toutes pièces par les mots qui, comme des miroirs, la réfléchissent et la lui offrent, inversée soit, mais reconnaissable et aimable. Et, comme le pouvoir évocateur du langage le fascine, il assume pleinement cette image. Dès lors, identifié à un corps propre – en l'occurrence un corps d'encre et de signifiants –, il est en mesure de se qualifier pour parcourir, dans le silence et l'obscurité, les sentes et les sillons gravés sur un corps-monument dont la pierre pulse des battements de l'immarcescible, la mémoire.

L'existence effective de ce sujet, voué à un inexorable et éternel recommencement, est absolument dépendante d'un inséparable couple d'amoureux qui n'a de substance que par, dans et sur la trame de la fiction : l'écriture et la lecture. Corrélée à la parole d'écriture, la parole de lecture est pour ce sujet constituante et déterminante : elle sanctionne les différents modes de représentance qu'il élabore et déploie devant son propre regard d'abord, puis sous celui espéré et attendu d'un autre qui, idéalement, lui renverra une image de lui-même qu'il pourra apprécier, aimer. Enfin, peu importe qui sera l'autre et comment s'effectuera sa lecture, ou encore ce que sera la réponse silencieuse de son regard, les procès signifiants du sujet seront tous invariablement tributaires de l'Autre ; plus précisément, des figures qui représenteront cet Autre. Garant de l'ordre du langage, celui-ci est tantôt représenté par les propos d'écrivains reconnus par l'institution littéraire – Shakespeare, Mallarmé, Claudel, Char ou Brault, pour ne nommer que ceux-ci –, tantôt par des personnes ayant contribué à l'avancement de l'histoire de la psychanalyse – Freud, Lacan ou Lou Andreas Salomé, par exemple – ou encore par des figures parentales dont la parole rapportée et les gestes remémorés furent significatifs et déterminants dans le procès

signifiant du sujet – Dieu, l’Ursuline savante, la mère, le père. Chaque fois que ces figures de l’Autre paraissent dans un récit, elles ont un double rôle : sur le plan factuel, elles participent à l’histoire racontée et, sur le plan discursif, elles contribuent à l’élaboration et à la structuration du sujet en devenir dont la représentation s’avère une habile conjugaison de *Uns*.

Voilà pourquoi celui qui advient entre les pages du corps-livre est des plus équivoques : il n’est pas le *Je* qu’il dit être, soit une narratrice qui raconte une histoire, il EST cette histoire maintes fois racontée. Une histoire qui, toujours, se raconte à même les oscillations éloquentes du regard et les modulations silencieuses de la voix qui l’actualisent et lui confèrent ainsi une substance encrée dans l’éternité. Cette éternité en apparence fictive est bien réelle, les institutions littéraires en sont le signe tangible et incontestable.

La fiction, substrat du désir dans l’écriture

Ainsi, ayant trouvé un point d’ancrage dans l’éternité, le sujet de l’écriture s’assure d’une pérennité lui donnant la possibilité de croiser un autre sujet, également éternel, auquel il conjugue son savoir : celui de l’inconscient. En interaction constante et emmaillant leurs particularités subjectives, tous deux constituent une nouvelle métonymie de ce qui *a priori* n’a point d’être comme tel : le sujet du désir. Ce sujet omniprésent s’ancre dans les mailles de la trame fictive. Ainsi se trouve-t-il enchâssé dans les réseaux entrelacés des plans factuels et discursifs, enté à la voix de chacune des narratrices – et bien sûr, à celle simulée des personnages – et actualisé par le regard d’un autre sujet, celui de la lecture. Figure de l’énigme, l’inconscient a une place prépondérante dans l’écriture de Madeleine Gagnon. Comme c’est le cas pour le sujet de l’écriture qui est représenté par

une personne grammaticale, il a, lui aussi son pronom, *Tu*. Par conséquent, tantôt autre de soi parlant, tantôt autre vis-à-vis muet, *Tu* évolue côte à côte – ou face à face, c’est selon – avec le sujet. Celui-ci est toujours voilé par la narratrice qui, on l’a vu, occupe les devants de la scène en se posant d’emblée comme principale instance d’énonciation, alors qu’on le sait, ce n’est pas le cas. Le sujet parle à ce mystérieux *Tu*, – et, par voie de conséquence, lui adresse des demandes –, il simule aussi des dialogues dans lesquels il formule les questions et les réponses. Ce faisant, il lui attribue, de manière on ne peut plus insidieuse, des pensées et des intentions. Or, quel que soit le contexte narratif dans lequel cela se produit, il ne s’en trouve jamais satisfait : il sait que *Tu* n’a pas réellement répondu et que, de ce fait, il devra continuer à l’interpeller, à le chercher, tempérant tant bien que mal son impatience. À titre d’illustration, qu’on se souvienne, entre autres, de *La Lettre infinie*, recueil de récits où ce procédé est à la base même de tout l’écrit – *Et dis-moi, où es-tu à la fin ?*⁶⁰⁰

Dans cette poursuite interminable, au cours de laquelle le sujet nie l’évidence même – *Tu* ne peut répondre –, le lecteur est pris à parti. De sa posture du dehors, il a le pouvoir – le devoir ? – de lier – « re-lier », en fait – ce qui est déjà là, essaimé, bruissant dans un silence qu’il a l’obligation d’écouter pour découvrir ce qui s’y dit : le désir inavouable de contourner la castration. Censuré, ce désir s’inscrit dans des signifiants que la fiction – notamment celle de rêve – maquille avec les fards aux multiples possibilités de la métaphore. Au sens véritable se substitue alors un sens apparent porteur d’un non-dit. Et, c’est dans ce non-dit que se trouve le véritable sens, celui qu’il faut lire pour reconstituer un

⁶⁰⁰ *La Lettre infinie*, « Le fils », p. 60.

pan de la seule histoire qui importe, celle des origines, alors que le sujet n'était pas encore sujet, qu'il baignait dans la félicité, jouissance pure et ineffable produite par le fait de faire Un avec l'autre :

Une lettre qui se rêve déjà quand elle aurait traversé,
c'est-à-dire abandonné sa structure de fiction.
Passée cette frontière, une vérité. Sauter le mur de la
fiction et découvrir des figurines conceptuelles,
dansantes, un théorème chanté de moi à toi, un opéra
pensé, un corps infini vers toi. À ton adresse et à ton
intention⁶⁰¹.

Autant que les mots, la disposition graphique de ce texte est éloquente. La véritable teneur des propos est renforcée par la forme privilégiée pour l'exprimer. Ainsi, ce que retient d'abord le regard, c'est la typographie du déterminant indéfini : doublement encré, il s'étire à la verticale sur deux lignes, envahissant l'espace blanc réservé aux interlignes et signale ainsi que l'Un a un genre : le féminin. Ce qui se dit vraiment ici, c'est que la fiction est porteuse de signifiants qui, à première vue, trompent parce qu'enrobés dans les apparences. Ce que représentent donc ces signifiants, c'est une abstraction dont la compréhension n'est pas de l'ordre du langage mais, nuance importante, de l'effet de langage. Là où, justement, peut avoir lieu la conjonction d'un dehors lumineux et d'un dedans obscur. Dans cette rencontre de deux lieux unis par le lien ténu d'une association fictive se constitue un nouveau signifiant qui a tout d'un néologisme, *dehorsdedans*, et dont le signifié correspond aux frontières invisibles propres à l'intériorité. Arbitraire et tributaire de rapports de signification non linéaires, parce qu'établis sur le plan discursif où permutations et translations ont force de loi, *dehorsdedans* est le signe inédit d'un état

⁶⁰¹ *Ibid.*, « L'infante immémoriale », p. 104.

originaire perdu et impossible à évoquer ailleurs que dans les mots, ceux mêmes qui soulignent, en tentant d'en exprimer l'ampleur tragique, cette perte inéluctable :

Caressant les mots, j'entrevois déjà la faille : les images sans pensées, les pensées sans vocables.

J'entre dans les tonalités de la naissance, de l'expulsion de vie après la mort dedans. Il. [*sic*] Il le fallait bien. Il ne pouvait en être autrement⁶⁰².

Encore une fois, c'est le plan formel qui retient l'attention et illustre ce qui se produit sur le plan discursif. Il faut donc retourner en arrière et relire pour déceler – « desceller » – ce qui a été laissé là, en suspens, dans le silence, relevé par le point – là où la phrase respire, reprend son souffle avant de signaler – de révéler ? – quelque chose : un doublon. À première vue, le pronom personnel neutre, *Il*, est ici plutôt intrigant de par sa position inusitée : il se présente comme une phrase, isolée du reste des autres par la ponctuation qui indique, généralement, qu'en elle-même une phrase est complète. Appréhendé selon cette évidente réalité syntaxique, ce pronom est dès lors éloquent. Tout comme l'ellipse – dont il s'avère le procédé inverse, le revers –, il relève du non-dit duquel naît le sens caché mais véritable, car c'est le seul qui importe au regard du sujet. Partant, si à première vue, ce doublon se présente comme une simple faute typographique, il est plutôt le signifiant d'une interférence, *d'une faille* dans laquelle s'immisce l'inconscient. Ce faisant, il indique que la censure a été contournée. Quelque chose est manifestement en train de se dire, de se montrer. Autrement dit, une troisième personne s'est immiscée dans l'écrit et insiste pour signaler sa présence dans l'acte même d'énonciation : un sujet supposément absent – et dont on parle de manière détournée, sans avoir l'air de le faire – a

⁶⁰² *Ibid.*, « Le fils », p. 60.

trouvé une manière de figurer dans l'écrit en investissant un signifiant, en apparence incorrect, sur lequel il attire le regard. Ce faisant, il joue gros : il pourrait être biffé, effacé et alors ne plus être représenté dans l'espace et le temps de sa propre fiction ; l'écriture en a toutefois décidé autrement, elle a conjuré ce mauvais sort.

Ainsi démasqué, la nature réelle du pronom *Il* n'a plus rien d'impersonnel. Sur le plan discursif, il devient le signifiant d'une rencontre accidentelle, mais nécessaire : celle de l'autre avec l'Autre. L'assertion se soutient par ailleurs d'un procédé anaphorique : le même pronom revient au début des phrases suivantes, lesquelles insistent sur le caractère inévitable de la perte d'où origine le sujet du désir.

Cette forme de redoublement métaphorise la « caresse des mots » chère au sujet qui se maintient ainsi au bord du vide même qu'il tente de combler par l'écriture de nombreuses fictions, c'est-à-dire par *la création du monde avec l'architecture des mots seuls, histoires histoires*⁶⁰³, comme l'avait exprimée, à son insu et sur le même mode que la narratrice de *La Lettre infinie*, celle des *Mémoires d'enfance*. Le monde que le sujet crée ici, c'est le sien, celui dans lequel il peut raconter l'histoire énigmatique de sa vie secrète. Au fil de cette narration, il retrace de multiples fragments qu'il réunit à sa guise, usant sans excès de l'ellipse et du doublon, lesquels s'avèrent pour lui de fabuleux modes de représentation. Conjugué à d'autres figures d'insistance, le doublon lui permet de constituer de nouvelles métonymies de lui-même qu'il peut alors contempler dans le ravissement pur, comme on le fait d'une œuvre inédite, unique.

⁶⁰³ *Mémoires d'enfance*, « L'Histoire sainte », p. 67.

La fresque scintillante du *Je*

Bien qu'inachevée et inachevable, parce que tributaire d'éternels recommencements au cours desquels il est impossible de « re-produire », ailleurs que dans la fiction, ce qui fut et ne peut plus être, cette œuvre magistrale dont le sujet est le véritable héros comporte un motif central : une sorte d'étoilement que le regard ne peut saisir d'emblée, mais que le recul et la relecture permettent de découvrir et d'appréhender dans ses diverses et possibles ramifications. Le cœur de cet étoilement, c'est la mère ; la mère en tant qu'objet perdu auquel s'est substituée l'écriture. L'association entre la mère et l'étoile est par ailleurs explicite dans *Le Deuil du soleil* : dans la première partie de cette forme de *requiem*, le chapitre qui lui est dédié s'intitule « La vie est une étoile ». Quant à l'association entre la mère et l'écriture, ce sont, entre autres, *Les Cathédrales sauvages* qui l'ont relevée avec le chapitre dont le titre est « L'écriture, c'est ma mère ». Et, faut-il s'en étonner, la narratrice de *Lueur, roman archéologique* avait, à son insu ou non, annoncé et métaphorisé cet étoilement, au moment où elle reprenait en substance certains des éléments narratifs de *La Gradiva* de Jensen : *Dans ses bras chargés, en première page, c'était écrit, asphodèles*⁶⁰⁴.

Chez Madeleine Gagnon, ce motif floral est, d'une part, constitué par l'ensemble des œuvres parues à ce jour et, d'autre part, élaboré par les fragments épars recueillis dans un ou plusieurs récits. Sur le mode de l'intertextualité, l'écriture amalgame ces fragments. Elle les relie entre eux en les insérant dans de nouvelles trames narratives. Parties constitutives d'un nouvel énoncé, ils participent d'un nouveau corps-monument, un livre-tombeau, signifiant appelé à se faire signe du *Je* :

⁶⁰⁴ *Lueur, roman archéologique*, « Archéologie », p.113. L'asphodèle est une plante de l'ordre des *liliacées* dont la hampe florale nue se termine par une grappe de grandes fleurs étoilées très ornementales.

Des morphèmes au début, des formes sans paroles. Un corps qui coule, une écriture qui suit, s'écoulant avec lui, s'insinuant partout où celui-ci le porte. Corps matériel gravé de signes matériels, matériaux de ce geste qui les transcrit fidèlement⁶⁰⁵.

Le sujet s'élabore et se structure donc sur la base d'un dédoublement qui relève d'une dialectique en ce que le langage engendre le *Je* et que celui-ci nourrit le langage et, par le fait même, le texte de son être. Les deux sont interdépendants, ils interagissent en mettant en évidence le fait que *Je* n'est pas Un, mais bel et bien Uns. Il se constitue de tous les fragments disséminés sur la trame narrative dont il assume la narration et de toutes les métonymies d'êtres qu'il invite à intégrer cette trame en leur assurant une place et un semblant de parole dans la fiction.

Et, lorsque le lecteur en actualise les fragments en les reliant entre eux, il advient lui-même comme sujet : celui de la lecture, également constitué de fragments d'êtres et de fiction. À l'instar du sujet de l'écriture, il unit son *Je* à celui d'un autre sujet, celui de l'inconscient. Se produit alors la conjugaison des savoirs portés et actualisés par tous ces Uns réunis par les noces de papier.

Les corps-livres sont les témoins silencieux et les gardiens de ces procès signifiants tirant leurs origines de pratiques immémoriales au cours desquelles s'amalgament des fragments de mémoires individuelle et collective conférant au sujet un caractère d'éternité. Le sens véritable de ces procès signifiants oscille, insaisissable, aux frontières invisibles du dehors et du dedans, donnant ainsi l'illusion qu'il est intelligible, alors qu'en réalité, il ne peut être appréhendé que dans ses effets.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 61.

En fait, il appert que *Je* est **LE** signifiant par excellence. Celui qui se présente sous les dehors d'une simple personne grammaticale et dans lequel se reflètent indistinctement tous les fragments d'êtres qui, peu importe leurs origines et leur langue, l'assument en prenant ouvertement ou silencieusement la parole. Androgyne, il garantit au sujet que, peu importe le contexte d'énonciation, il a sa place dans le discours. Tout discours. Quelles qu'en soient la nature et la fonction. *Je* franchit toutes les frontières matérielles et immatérielles. Il occupe tous les espaces tangibles et intangibles. Plus précisément, il s'inscrit dans tous les temps qu'il conjugue invariablement sur le mode de l'éternité dans laquelle convergent le passé, le présent et l'avenir. Partant, il peut se prétendre éternel.

De métaphores en métonymies

Ce qui est paradoxal et équivoque dans les récits de Madeleine Gagnon, c'est que le sujet se présente toujours de la même manière, soit comme un personnage féminin sans corps et sans nom propre. De ce fait, il peut aisément, si l'on se laisse prendre au jeu des apparences, être associé à l'écrivaine. Mais, on l'a vu, ce personnage, venu raconter *des tas de détails-souvenirs (cousus de détails inventés pour que tienne la trame)*⁶⁰⁶ est une représentation du sujet qui exploite de la manière la plus habile qui soit l'endroit et l'envers de la trame narrative. La particularité de cette trame, c'est qu'elle métaphorise le mode opératoire des souvenirs et des rêves : elle ne tient aucunement compte de la linéarité. Celle-ci est abolie par la convergence temporelle produite par la condensation du passé et du futur dans un présent éternel où la mort n'a aucune prise. Comme si cela ne suffisait pas, la linéarité est aussi abolie par la convergence spatiale produite par l'écriture-lecture.

⁶⁰⁶ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie : « Le livre rêvé », « Qui ? », p. 134.

On le sait, ce couple inséparable tient ensemble les lieux de la fiction, dans lesquels advient le sujet, et ceux de la réalité dans laquelle il s'actualise. Il se gratifie alors d'un incomparable bénéfice : la possibilité d'aller et venir dans tous les sens, allant même jusqu'à se complaire dans ce va et vient : là-bas et plus tard, dans l'ici et maintenant de la lecture, il se regarde évoluer. Ce faisant, son regard capte des séquences de vie porteuses d'affects refoulés. La parole d'écriture-lecture lui offre alors la possibilité d'en faire des épisodes appartenant à un passé qu'il peut désormais comprendre et assumer en les intégrant à son présent.

Partant, il fait *le pari contraire de la fille [sic] de Loth*⁶⁰⁷ : il regarde en arrière et n'est pas pour autant figé en statue de sel. Contre vents et marées, il poursuit sa quête identitaire en se créant un présent constitué de bribes appartenant à la fois au familier et à l'inconnu, qui porte toujours en lui une part émergente d'étrangeté. Il est, de ce fait, à la fois même et autre, constitué de la forme et du sens latent des mots-objets qui le représentent et le déterminent invariablement :

Je me reconstitue, me recolle, sous ce soleil brûlant, entre une tempête et une autre.
Entre la nuit d'hier et celle de demain⁶⁰⁸.

Dans l'entre-deux, sous le feu de son propre regard puis, là-bas et plus tard, sous celui d'un lecteur, le sujet peut donc se saisir des mots-objets. Dès lors, tout est possible : il a l'heur de « s'approprier sa plus lointaine étrangeté » et de conjurer *les mauvais sorts de la mort*⁶⁰⁹. Cette mort est toutefois symbolique. Elle est d'abord survenue au moment où

⁶⁰⁷ Lueur, *roman archéologique*, « Fiction », p. 60.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ Expression empruntée aux différentes narratrices qui soulignent ainsi le pouvoir infini de l'écriture et de la lecture.

l'*infante* a été définitivement séparée de la mère, puis au moment où elle a réalisé qu'elle ne faisait plus partie du corps de la mère :

[L]a période d'avant sans réminiscence s'agonisait d'elle-même, l'espace minimal qu'il en resterait dans l'autre mémoire, la mienne d'ici, suffirait à lui donner encore d'infinis [*sic*] perspectives, l'impulsion d'une histoire vraie, prenant place parmi tant d'autres, aimées, racontées mille et une fois, cajolées une à une, semblables, mais toujours inédites, et je m'émeus de toutes ces images se chevauchant dans les rondeurs du temps, tendres enluminures sidérantes, haletantes vers ce texte à s'écrire d'elles, mais ne l'illustrant plus, se tenant toutes seules remplies de leurs sens⁶¹⁰.

Ce sont des extraits comme ceux-ci qui étayent l'idée que *Lueur*, roman *archéologique*, est une œuvre porteuse : épars, ses éléments factuels et discursifs sont repris par les narratrices de tous les récits subséquents, et ce, sans exception. Au fil des ans, manifestement à leur insu et à la manière d'un archéologue méticuleux, les narratrices y ont puisé et trouvé les *mots-objets* avec lesquels elles ont ponctué l'itinéraire sinueux de leur quête vers la perfection. Précieux, surgis de la mémoire immémoriale de la langue, ils sont les signifiants de l'objet perdu que l'écriture permet de retrouver. Partant, les narratrices et le sujet ont la possibilité de *se réconcilier* avec le sens latent dont ils sont porteurs :

Elle conserverait ces objets qu'elle épellerait jusqu'à la fin. Elle aimait se saisir des mots-objets, c'était là sa seule appropriation. Se réconcilier au sens qui se perdait à mesure qu'il se livrait⁶¹¹.

Considéré sur le plan discursif, le verbe « épeler » illustre la délitescence de l'unification fictive. C'est uniquement dans la succession des différentes étapes de son procès signifiant que, dans et par la fiction, le sujet parvient à réconcilier l'irréconciliable.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 105

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 113.

Les mots-objets sont donc des signifiants extraordinaires, ils ont le pouvoir de permettre au sujet de [s]*e réconcilier au sens* en lui permettant de « re-produire » dans la fiction l'unification avec la mère. L'unification d'avant-naissance, alors qu'il n'y avait aucune distinction entre les corps. Cette unification est notamment métaphorisée ici par le langage comme mode de représentance : le signifiant *mots-objets* est constitué de deux vocables réunis par un trait d'union.

Ainsi, écrire le texte parfait, ce serait faire en sorte que fiction et réalité se rejoignent, qu'écriture et lecture fassent Un et métaphorisent l'état recherché par le sujet ; autrement dit que les deux pratiques se retrouvent intriquées l'une dans l'autre de telle sorte qu'il serait impossible de savoir laquelle de l'une ou de l'autre raconte et lit. Elles seraient donc représentées par un seul et même signifiant – ce que suggère par ailleurs adroitement le trait d'union qui, à de nombreuses reprises dans les textes, relie l'écriture à la lecture. Mais, comme cela relève d'une adéquation impossible à réaliser, puisqu'il ne peut y avoir fusion effective entre ces deux pratiques, le sujet multiplie les effets de signifiants donnant l'illusion qu'il y est presque parvenu. Partant, il laisse croire que la prochaine tentative sera la bonne. Il recommence – recommencera – donc un nouveau parcours où les possibles de l'avant se conjuguent – se conjugueront – à ceux de l'après. L'anadiplose est la figure de style qui témoigne, dans l'écrit, de ce phénomène. Mieux que ne pourrait le faire toute autre figure, elle indique, comme l'a affirmé Lacan, que « l'inconscient est structuré comme un langage ». Il use invariablement des signes de la langue pour se frayer un passage dans l'entre-deux de la vie et de la mort, là d'où il tire sa vie propre.

L'immarcescible ineffable

En bout de ligne, lorsqu'il figure dans l'écriture, le sujet est toujours confronté à la fatalité qui l'a initié comme sujet : faire le deuil de lui-même, puisqu'il n'existe réellement que dans le livre-tombeau – *Dans les pensées floues du rêve, entre sommeil et réveil, je sus que le deuil m'avait conduite dans une autre contrée*⁶¹². Ce qu'il reste indéfectiblement de lui : un immense monument constitué de minuscules corps-monuments essaimés sur la terre meuble du cimetière de l'institution littéraire. Sous les dehors d'une quête vers l'absolu qui se concrétiserait par l'écriture du texte parfait et se solderait par une incomparable reconnaissance, le désir insiste et tente de lever le voile sur sa nature profonde. Mais, le langage étant impuissant à dire, il n'y arrive pas et de fait, comme l'a déclaré Lacan, il *ne cesse pas de s'écrire*. J'ajoute : il ne cesse de se parler et de se penser.

Voilà pourquoi, malgré cette fatalité à laquelle elles sont sans cesse confrontées, chacune des narratrices aborde et désigne ce sujet du désir comme composante fondamentale et essentielle de leur être de papier. Sur le mode d'une dialectique identitaire, elles lui adressent des demandes pressantes auxquelles, bien sûr, il ne répond jamais. Loin d'être rebutées par ce phénomène, elles persèverent et élaborent de nouveaux scénarios dans lesquels elles savent pouvoir le retracer. Cette entreprise est un acte de sublimation dont la finalité est de mettre en œuvre le pouvoir créateur de la pulsion de vie dont les forces se conjuguent à celles de la mort. La narratrice des *Cathédrales sauvages* en rend compte lorsqu'elle rapporte les paroles de Lou qui, on le sait, est une figure de l'autre et de l'Autre : « *Pulsion de vie. Je ne parlerais pas d'une obsession. Non. Il s'agit d'un motif*

⁶¹² *Le Deuil du soleil*, « La vie est une étoile », p. 132.

*finement ramené à chaque tournant de pensée*⁶¹³. L'écrit en témoigne donc incontestablement : l'écrit vit. Le sujet y vit « re-produit » par l'écriture, constitué d'écritures. Tous ces actes, tous ces gestes d'écriture reposent sur l'amour et en sont même pour les narratrices et, par conséquent, pour le sujet, l'essentielle métaphore :

[T]oute écriture est de l'amour, naît de l'amour [...], mais c'est toujours de l'amour, rencontre hasardeuse et déterminante des pulsions (des graphes, des inscriptions, des formules, des lettres) de vie avec celles, non moins accidentelles et nécessaires, de la mort⁶¹⁴.

Et, lorsque le lecteur actualise les fragments de cet acte d'amour en les reliant entre eux, il advient lui-même comme sujet : celui de la lecture, également constitué de fragments d'êtres et de fiction. À l'instar du sujet de l'écriture, il unit son *Je* à celui d'un autre sujet. Un sujet éternel : celui de l'inconscient. Se produit alors la conjugaison des savoirs portés et actualisés par tous ces Uns réunis par les noces de papier. Ensemble, ils contribuent à l'unification fictive et occultent, pour un temps, la réalité à laquelle ils sont constamment confrontés : l'inéluctable fin des choses et de la vie.

Bien qu'il soit représenté par un signifiant universel, le sujet de l'écriture est inédit parce que fruit d'un métissage remontant à la nuit des temps et se complexifiant dans son parcours sur les sentes de l'éternité. Ce sujet joue de l'illusion et de la langue comme certains jouent d'un instrument de musique : avec une virtuosité qui suscite à la fois l'étonnement et le ravissement. C'est un fait indéniable, il laisse une empreinte indélébile dans l'Histoire et dans chaque histoire lui permettant d'enrichir de graphes son corps de signifiants.

⁶¹³ *Les Cathédrales sauvages*, Deuxième partie : « L'après-livre » : « Qui ? », p. 133.

⁶¹⁴ *Toute écriture est amour*, *Autographie 2*, « Écrire l'amour », p. 23.

Vouloir cerner les pourtours de cette empreinte, vouloir en découvrir la profondeur réelle, tout en sachant qu'elle est mouvante, se révèle une quête dont les tenants et aboutissants sont constamment remis en question. En fait, il appert qu'il s'agit en réalité d'une poursuite vers un but dont l'atteinte est impossible en soi. Impossible parce que ce sujet est en constante élaboration et que, puisqu'il n'a pas d'être comme tel, rien ne permet – et, vraisemblablement, ne permettra – d'en dresser un portrait exact, vrai.

Une chose est sûre cependant : il donne lieu à des pratiques immémoriales au cours desquelles s'amalgament des fragments de mémoires individuelle et collective qui lui donnent un sens. Et, ce sens peut – pourra toujours – être appréhendé dans ses effets et faire l'objet d'une traduction par les sens : la voix et le regard. Partant, le sujet en retirera des bénéfices plus ou moins grands. Ce qui compte vraiment, l'essentiel, c'est qu'il soit d'abord et avant tout reconnu. Reconnu pour ce qu'il est : un sujet.

Tout bien considéré, ce que cette lecture plurielle des récits majeurs de Madeleine Gagnon a permis d'explorer, c'est un univers où un sujet a été reconnu grâce, entre autres, aux empreintes, petites et grandes, qu'il a laissées, semées, essaimées. Ce que cette lecture plurielle révèle, c'est que toute entreprise de ce genre est sujette à un éternel recommencement et que, de ce fait, à un moment ou un autre, il faut bien y mettre un terme.

Une lueur scintille dans l'encre noire du point final. C'est encore une question : si les bénéfices que retire de sa pratique le sujet de l'écriture sont ceux de la reconnaissance et de la pérennité de son *Je*, quelle est donc la véritable nature des bénéfices que retire de sa pratique le sujet de la lecture ? Plus précisément, est-ce que ces bénéfices auraient quelque chose à voir avec une certaine forme de pouvoir ? Le pouvoir que constituerait la prise qu'il a sur le sujet et l'emprise que celui-ci exerce sur lui ? Peut-être.

Mais encore. Est-ce que le sujet de la lecture pourrait – à son insu ou non –, avoir trouvé une façon – LA façon – de renouer, pour un temps, avec la part intime de son être, voire de tout être ? Serait-ce aussi simple ? Serait-ce donc là l'adéquation parfaite entre le sujet et son objet ? L'adéquation parfaite entre l'éphémère et l'éternel ? Qui sait.

Post-scriptum

Encore quelques mots à cette thèse où l'énigme du *Je* a été source de motivation et objet de fascination, des mots à lire et à entendre. À lire. Ils se donnent, dans le silence des blancs de l'élosion et du non-dit. À entendre. Ils bruissent d'éloquence dans l'opacité noire de leur corps d'encre. Encore, ils soulignent et surlignent le motif central de l'œuvre de Madeleine Gagnon : l'asphodèle. Et encore, ils en effleurent les pourtours évanescents sans jamais en franchir le seuil. Encore et encore. Des mots. Des mots aveugles. Des mots aveuglés par la poussière d'étoile que la fouille a soulevée. Des mots témoins du caractère irréductible du sujet auquel s'est, dans une sorte de lutte invisible, mesuré le lecteur, afin de soulever un pan du voile transparent derrière lequel oscille la vérité. Qu'a-t-il découvert ? Que la vérité s'est évanouie. L'énigme est réapparue : Qui est *Tu* ? Autour de l'énigme, la lueur des hiéroglyphes :

Malgré tous les chamans, exorciseurs, manitous, inciseurs et bâillonneurs qui
viendront encore tenter d'ex-ciser, d'ex-traire notre jeune puissance

notre jouissance aubale

ci-gît le livre mort aux cimetières de leurs académies

ici l'écrit⁶¹⁵

⁶¹⁵ *Lueur, roman archéologique*, « Second mouvement », p. 160.

INDEX

CORPUS

Fiction, Autographie 1 : 79

La Lettre infinie : 5, 21, 26, 31, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 63, 74, 83, 90, 96, 100, 104, 106, 111, 112, 124, 146, 154, 159, 175, 186, 189, 190, 206, 215, 228, 250, 251, 256, 257, 267, 269, 281, 294, 295, 319, 320, 321, 333, 399, 400, 401

La Terre est remplie de langage : 17, 96

Le Deuil du soleil : 35, 103, 104, 145, 148, 149, 210, 229, 234, 237, 251, 258, 272, 273, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 318, 345, 352, 360, 365, 379, 388, 391, 409

Les Cathédrales sauvages : 5, 7, 15, 26, 27, 31, 42, 48, 51, 53, 54, 57, 63, 65, 72, 73, 74, 81, 102, 120, 126, 131, 142, 147, 154, 158, 159, 166, 172, 175, 188, 213, 222, 226, 227, 230, 235, 238, 239, 240, 241, 261, 263, 264, 270, 274, 277, 292, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 357, 359, 361, 362, 363, 365, 368, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 405, 410

Les Femmes et la guerre : 267

Les Morts-vivants : 28, 77, 113, 156, 201, 212, 278

L'Infante immémoriale : 366

Lueur, roman archéologique : 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 37, 41, 45, 48, 49, 54, 79, 81, 82, 102, 105, 114, 120, 125, 131, 143, 159, 176, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 203, 226, 255, 261, 265, 294, 301, 307, 389, 403, 404, 406, 407, 412

Mémoires d'enfance : 35, 36, 119, 120, 122, 126, 128, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 175, 190, 191, 198, 201, 204, 211, 212, 213, 224, 226, 251, 253, 254, 278, 320, 346, 350, 377, 402

Toute écriture est amour, Autographie 2 : 7, 14, 16, 17, 26, 28, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 43, 47, 48, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 83, 84, 85, 87, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 142, 160, 161, 170, 171, 173, 178, 184, 187, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 200, 203, 208, 211, 212, 214, 221, 225, 226, 230, 231, 246, 247, 257, 259, 263, 277, 279, 289, 291, 296, 297, 303, 311, 315, 323, 325, 326, 332, 353, 359, 360, 381, 410

AUTEURS

ANDREAS-SALOMÉ (Lou), 258, 312,

AQUIEN (Michèle), 279

ASSOUN (Paul-Laurent), 92, 101, 265,

BENVENISTE (Émile), 90,

EIGUER (Alberto), 21,

FERRON (Catherine), 25,

FREUD (Sigmund), iv, 5, 22, 24 34, 39, 61, 62, 69, 76, 78, 80, 84, 86, 169, 191, 232, 271, 312, 362, 384,

KRISTEVA (Julia), 26, 63,

LACAN (Jacques), iv, 5, 6, 24, 25, 40, 56, 58, 61, 62, 68, 70, 78, 86, 99, 169, 185, 235, 259, 261, 265, 276, 340, 370, 380, 382, 383, 395, 397, 408, 409

MOLINIÉ (Georges), 279

OUELLET (François), 96,

REUTER (Yves), 20,

RICOEUR (Paul), 162,

ROYER (Jean), 33, 84, 260,

SÉGUIN (Richard), 294, 341,

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE ET POÉSIE

CORPUS À L'ÉTUDE

- GAGNON** (Madeleine), *Les morts-vivants*, Montréal, Éditions HMH, coll. L'Arbre, 1969.
- *Lueur, roman archéologique*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.
 - *Autographie, 1, Fictions*, Montréal, VLB Éditeur, 1982.
 - *La Lettre infinie*, Montréal, VLB Éditeur, 1984.
 - *L'Infante immémoriale*, Écrits des Forges et La Table rase, 1986.
 - *Autographie 2, Toute écriture est amour*, VLB Éditeur, 1989.
 - *La Terre est remplie de langage*, Montréal, VLB Éditeur, 1993.
 - *Les Cathédrales sauvages*, VLB Éditeur, 1994.
 - *Le Vent majeur*, Montréal, VLB Éditeur, 1995.
 - *Le Deuil du soleil*, Montréal, VLB Éditeur, 1998.
 - *Les Femmes et la guerre*, Montréal, VLB Éditeur, 2000.
 - *Mémoires d'enfance*, Montréal, VLB Éditeur, 2001.
 - *Je m'appelle Bosnia*, Montréal, VLB Éditeur, 2005.

ŒUVRES

- BAUCHAU** (Henry), *Cédipe sur la route*, France-Québec, Actes Sud, coll. Babel, 1992.
- *L'Écriture à l'écoute*, essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde, France-Québec, Actes Sud, coll. Babel, 2000.
- MALLARMÉ** (Stéphane), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, NRF / Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974 (1^{ère} éd. 1945).
- SÉGUIN** (Richard), *Au Pied des peupliers*, textes choisis (1972-2003), Québec, Éditions de La Roche Éclatée, 2003.

ANTHOLOGIE

- CHANÈL MALENFANT** (Paul), *Madeleine Gagnon, Le Chant de la terre*, Montréal, Éditions Typo, coll. Poésie, 2002.

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE

- AQUIEN** (Michèle), *Saint-John Perse, L'Être et le nom*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1985.
- BARTHES** (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1972 (1^{re} édition coll. Pierres vives, 1953).
 – *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1997.
 – *Le Grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Éditions du Seuil, 1981.
 – *Le Plaisir du texte*, précédé de Variations sur l'écriture, préface de Carlo Ossola, Éditions du Seuil, novembre 1994, pour Variations sur l'écriture, février 1973 pour *Le Plaisir du texte* et octobre 2000 pour la composition de ce volume.
- DÄLLENBACH** (Lucien), *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977.
- DION** (Robert), **FORTIER** (Frances) et **HAGHEBAERT** (Élisabeth, dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. Les Cahiers du CRELIQ, 2001.
- DUPRÉ** (Louise), *Stratégies du vertige*, Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Les Éditions du remue-ménage, 1989.
- ECO** (Umberto), *Lector in fabula*, Le rôle du lecteur, Paris, Grasset & Fasquelle, pour la traduction française, 1985, 315 p., coll. *Livre de poche*, Biblio essais 4098, n° 11, 1979.
- GENETTE** (Gérard), *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1966.
 – *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1969.
 – *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
 – *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil coll. Poétique 1982.
 – «Récit fictionnel, récit factuel», Chicoutimi, Protée, vol. 19, n° 1, (Hiver 1991), p. 9-18, (Cet article a d'abord paru dans *Poetics Today*, sous le titre *Fictional Narrative, Factual Narrative*. Il constitue le troisième chapitre de *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991).
- HAREL** (Simon), *Un Boîtier d'écriture*, Les lieux dits de Michel Leiris, Montréal, Éditions Trait d'union, coll. Spirale, 2002.
- HENTSCH** (Thierry), *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, France, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- MANNONI** (Octave), *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1969.
- REUTER** (Yves), *L'Analyse du récit*, Paris, Dunod, Coll. Les Topos, 1997.

RHÉTORIQUE, POÉTIQUE ET LINGUISTIQUE

- AQUIEN** (Michèle), *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1993.
- AQUIEN** (Michèle) et **MOLINIÉ** (Georges), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1999.
- BENVENISTE** (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, TEL Gallimard, t. 1, 1966; t. 2, 1974.
- JAKOBSON** (Roman), *Essais de linguistique générale*, 1- Les fondations du langage, traduit et préfacé par N. Ruwet, Paris, Éditions. De Minuit, Arguments, 1963.
- KRISTEVA** (Julia), *Le Langage cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2^e éd. 1981 (1^{ère} éd. SGPP, 1969).
- SAUSSURE** (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, édition de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1976 (1972).
- TODOROV** (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du seuil, coll. Poétique, 1977.

SÉMIOLOGIQUE

- FISSETTE** (Jean), *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- GREIMAS** (Algirdas Julien), *Maupassant, La Sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- GREIMAS** (Algirdas Julien) et **COURTÈS** (Joseph), *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette t. 1, 1979 et t. 2, 1986.
- KRISTEVA** (Julia), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

PHILOSOPHIE

- FERRET** (Stéphane), *L'Identité*, textes choisis & présentés par Stéphane Ferret, Paris, Flammarion, 1998.
- FOUCAULT** (Michel), *Histoire de la sexualité*, Paris, TEL Gallimard, t. 1, La volonté de savoir, 1976 ; t. 2, L'usage des plaisirs, 1984 ; t. 3, Le souci de soi, 1984.
- PLATON**, *Le Banquet/Phèdre*, Traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964.
- RICOEUR** (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1965.
 – *Temps et récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
 – *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2000.
- TAYLOR** (Charles), *Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998.
- WEIL** (Simone), *L'Enracinement*, Paris, NRF, Idées / Gallimard, 1949.

PSYCHANALYSE

- ANDREAS-SALOMÉ** (Lou), *Correspondance avec Sigmund Freud*, suivie du *Journal d'une année (1912-1913)*, Traduit de l'Allemand par Lily Jumel, NRF, Connaissance de l'inconscient, Éditions Gallimard, 1970 pour la traduction française.
- *L'Amour du narcissisme, textes psychanalytiques*, Traduit de l'Allemand par Isabelle Hildenbrand, NRF, Connaissance de l'inconscient, Éditions Gallimard, 1980 pour la traduction française.
- AQUIEN** (Michèle), *L'Autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.
- ASSOUN** (Paul-Laurent), *Freud et la femme*, Calmann-Lévy, 1983;1993; Petite Bibliothèque Payot, 1995.
- *Le Couple inconscient. Amour freudien et passion postcourtoise*, Anthropos/Economica, coll. Poche Psychanalyse), 1992.
 - *Leçons psychanalytiques sur Le Regard et la voix*, Anthropos/Economica, coll. Poche Psychanalyse t.1, Fondements ; t. 2, Figures, 1995.
 - *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses / Marketing, 1996.
 - *Leçons psychanalytiques sur Corps et symptôme*, Anthropos/Economica, coll. Poche Psychanalyse, t. 1, Clinique du corps ; t. 2, Corps et inconscient 1997.
 - *Psychanalyse*, PUF, coll. Premier cycle, Anthropos, 1997.
 - *Leçons psychanalytiques sur Le Transfert* ; Anthropos/Economica, coll. Poche Psychanalyse, 2006.
- BELLE-ISLE** (Francine), *Jean-Jacques Rousseau – Le Défi de la perversion*, Québec, Nota Bene, coll. Biffures, 2000.
- CLÉMENT** (Catherine), *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Grasset et Fasquelle, coll. Figures, 1981.
- CLÉROT** (Jean-Pierre), *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses / Marketing, 2002.
- DE CERTEAU** (Michel), *Histoire de la psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, coll. Folio / Histoire, 1987.
- DOR** (Joël) *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, coll. L'espace analytique, t. 1, L'inconscient structuré comme un langage ; t. 2, La structure du sujet, 2002.
- FREUD** (Sigmund), *Essais de psychanalyse appliquée*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marte, NRF, Idées / Gallimard, 1933.
- *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par Anne Berman, NRF, Idées / Gallimard, 1936.
 - *Métapsychologie*, Traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, NRF, Idées / Gallimard, 1940.
 - *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et précédé du texte de Jensen traduit par E. Zak et G. Sadoul, NRF, Idées / Gallimard, 1949.
 - *Ma Vie et la psychanalyse. Suivi de Psychanalyse et médecine*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, NRF, Idées / Gallimard, 1965.
 - *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 1968 (1^{ère} édition en allemand : 1901).

- *Introduction à la psychanalyse*, Traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
 - *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Traduit de l'allemand par Dr S. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 1971.
 - *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Traduit de l'allemand par B. Reverchon-Jouve, NRF, Idées / Gallimard, 1971 (1^{ère} édition en allemand, 1905, 1^{ère} traduction française, 1923).
 - *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par Marie Bonaparte et le D^r M. Nathan, Paris, NRF, Idées / Gallimard, 1974 (1^{ère} édition en allemand, 1905, 1^{ère} traduction française, 1930).
 - *Cinq psychanalyses*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Presses Universitaires de France, 1971.
 - *Névrose, psychose et perversion*, Traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1973.
 - *Journal d'une analyse*, Traduit de l'allemand par Elza Ribeiro Hawelka, avec la collaboration de Pierre Hawelka, Presses Universitaires de France, 1974.
 - *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Traduit de l'allemand par Bertrand Féron, *Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique* a été traduit par André Bourguignon, Alice Cherki et Pierre Cotet, Gallimard, coll. Folio / Essais, 1985.
 - *Sur le rêve*, Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Gallimard, coll. Folio / Essais, 1985.
 - *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay (*Cinq leçons*) et Serge Jankélévitch (*Contribution*), Petite Bibliothèque Payot, 1995.
 - *La Vie sexuelle*, traduit par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 6^e édition 1982 (1^{ère} édition 1969).
 - *Inhibition, symptôme et angoisse*, Traduit de l'allemand par Joël Dor et Roland Doron, préface de Jacques André, Quadrige, PUF, 1999.
 - *L'Interprétation des rêves. Œuvres complètes, Psychanalyse, Volume IV 1899-1900*, Traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert, Ouvrage traduit et publié avec le concours du Centre National du Livre, PUF, 2003.
- JACCARD** (Roland), *L'Homme aux loups*, Bordeaux, Éditions Universitaires, coll. Psychothèque, 1973.
- KAHN** (Laurence), *Sigmund Freud 1897-1904*, Paris, PUF, coll. Psychanalystes d'aujourd'hui, 2000.
- KLEIN** (Mélanie), *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, TEL Gallimard, 1968.
- *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, coll. Science de l'homme, 1974.
- KLEIN** (Mélanie) et **RIVIÈRE** (Joan), *L'amour et la haine. Le besoin de réparation*, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

- KRISTEVA** (Julia), *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. Folio / Essais, 1983.
 – *Au Commencement était l'amour*, Psychanalyse et foi, Paris, Hachette, 1985.
 – *Soleil noir*, Dépression et mélancolie, Paris, Denoël, coll. Folio / Essais, 1987.
- LACAN** (Jacques), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Le champ freudien, 1966.
 – *Le séminaire – Livre I : Les Écrits techniques de Freud* (1953-1954), Paris, Seuil, 1975.
 – *Le Séminaire*, Livre II : *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), Paris, Éditions du Seuil, 1978.
 – *Le Séminaire*, Livre III : *Les Psychoses* (1955-1956), Éditions du Seuil, 1975.
 – *Le Séminaire*, Livre IV : *La Relation d'objet* (1956-1957), Paris, Éditions du Seuil, 1994.
 – *Le Séminaire*, Livre V : *Les Formations de l'inconscient* (1957-1958), Paris, Éditions du Seuil, 1998.
 – *Le Séminaire*, Livre VII : *L'Éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris, Éditions du Seuil, 1986.
 – *Le Séminaire*, Livre VIII : *Le Transfert* (1960-1961), Éditions du Seuil, mars 1991, juin 2001.
 – *Le Séminaire*, Livre IX, *L'Identification* (1961-62), copie de transcription.
 – *Le séminaire Livre X : L'Angoisse* (1962-1963), Paris, Éditions du Seuil, mai 2004.
 – *Le séminaire Livre XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973.
 – *Le séminaire Livre XVII : L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), Paris, Éditions du Seuil, 1991.
 – *Le séminaire – Livre XX : Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
 – *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973.
 – *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Le champ freudien, 1975.
 – *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Le champ freudien, 2001.
 – *Des Noms-du-Père*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LAPLANCHE** (Jean), *Problématiques V. Le Baquet [sic] transcendance du transfert*, Quadrige / PUF, 1^{ère} édition : 1987, 1^{ère} édition Quadrige : 1998, septembre.
 – *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, Quadrige / PUF, 1999.
- LAPLANCHE** (Jean) et **PONTALIS** (Jean.-Baptiste), *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 7^e édition 1981 (1967).
- OUELLET** (François), *D'un Dieu L'autre. L'altérité subjective d'Emmanuel Bove*. Québec, Nota Bene, 1998.
 – *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota Bene, 2002.

- QUINIDOZ** (Jean-Michel), *Lire Freud*. Découverte chronologique de l'œuvre de Freud, Paris, PUF, 1^{ère} édition : 2004, avril, 2^e tirage : 2004, juin.
- RANK** (Otto), *Le Traumatisme de la naissance*, Traduit de l'allemand par le Dr Serge Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, coll. Étude psychanalytique, 1968.
- ROSSOLATO** (Guy), *La Relation d'inconnu*, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1978.
- ROUDINESCO** (Élisabeth), *Jacques Lacan, esquisse d'une vie. Histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.
- SAFOUAN** (Moustapha), *Études sur l'Œdipe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Le champ freudien, 1974.
- SMART** (Patricia), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.

REVUES, COLLOQUE ET OUVRAGES COLLECTIFS

- Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, sous la direction de Roland Chemama & Bernard Vandermersch.
- Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, Préface d'André Comte-Sponville, 2000.
- Dictionnaire international de la psychanalyse*, sous la direction d'Alain de Mijolla, Paris, Calmann-Lévy, 2002
- Éthique du désir*, École freudienne, Essai collectif, Belgique, Département De Boeck Université, 1999.
- Grand Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse-Bordas, 1999.
- Identité personnelle et personnalisation*, Sous la direction de Pier Tap, Production et affirmation de l'identité Colloque international Toulouse, Toulouse, Privat, septembre 1979.
- Lacan*, L'Arc n° 58, revue trimestrielle, Aix-En-Provence, 1974.
- Lacan et la littérature*, textes rassemblés et présentés par Éric Marty, Paris, Éditions Manucius, coll. Le Marteau sans maître, 2005.
- L'Apport freudien*, Larousse-Bordas, Références, 1993, in extenso 1998.



