

**L'épreuve de la France.**  
Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel  
Tremblay

Jacques Cardinal

Volume 31, Number 1, Summer 1995

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035970ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035970ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cardinal, J. (1995). L'épreuve de la France. Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay. *Études françaises*, 31(1), 109–128.  
<https://doi.org/10.7202/035970ar>

# L'épreuve de la France.

## Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay<sup>1</sup>

JACQUES CARDINAL

Ce roman de Tremblay occupe une place assez singulière dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* dans la mesure où, plutôt que de décrire le milieu social d'une famille ouvrière de Montréal entre 1942 et 1952, il raconte comment un sujet décide de passer la frontière de son quartier et de sa famille pour faire l'épreuve de l'étranger et du désir.

On pourrait le résumer ainsi : nous sommes en 1976, Hosanna et Cuirette lisent ensemble le journal d'Édouard, alias la duchesse de Langeais, dans lequel il raconte le voyage qu'il fit à Paris en 1947, voyage qui devait faire de lui une « véritable femme du monde ». La lecture de ce journal révèle cependant l'échec de cette quête puisque Édouard reviendra à Montréal se cacher honteusement dans un hôtel après avoir

1. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Michel Tremblay, *Des nouvelles D'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984. Je citerai ce roman sous cette forme : initiale (ND), suivi du numéro de page. Il en va de même pour le roman d'Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, Paris, GF-Flammarion, 1988.

passé seulement trente-six heures à Paris, terrorisé par la différence culturelle existant entre les deux villes. Cet échec, toutefois, Édouard voudra le transformer en victoire en affirmant, malgré cette douloureuse épreuve, la suprématie de l'imagination sur le réel, et en s'autorisant de ce voyage initiatique pour se donner un capital symbolique et régner sur la communauté des travestis homosexuels de la Main (le Boulevard Saint-Laurent). « Duchesse », il le sera devant ceux pour qui Paris demeure inentamé dans l'aura mythique d'une ville où la femme règne sur le désir. C'est ce secret (de polichinelle, pour Hosanna), ce mensonge et cette réappropriation qui seront dévoilés au fil de la lecture du journal légué à Hosanna par la duchesse. Mais ce secret, et ce supposé savoir de la jouissance féminine au nom duquel il a pu régner, Édouard va finalement le payer très cher. Le roman commence en effet par le récit de l'assassinat d'Édouard qui, devenu duchesse vieillissante, est rejeté comme une vieille mère par toutes ses filles-travestis.

Cette haine pour Édouard, la duchesse-mère, je voudrais justement l'analyser afin d'interroger ce qu'il en est de la transmission du désir dans ce roman. Je me propose ainsi d'explicitier la logique du désir qui détermine l'identification à l'idéal féminin qu'incarne la duchesse de Langeais et comment l'épreuve de la féminité devient épreuve de la France.

## L'ART DE LA COQUETTERIE ET DE LA MARQUE

J'ai quitté Montréal en hurlant que je reviendrais femme du monde jusqu'au trognon ; j'ai expliqué à Samarcette qui me regardait avec des yeux incrédules que je venais à Paris mériter une fois pour toutes mon titre de duchesse de Langeais... (ND, 208)

Telle est donc l'ambition d'Édouard à quarante ans, modeste vendeur de chaussures sur le Plateau Mont-Royal, lorsqu'il entreprend son voyage à Paris : devenir enfin une femme du monde comme a pu l'être l'héroïne du roman de Balzac dans le Paris mondain du 19<sup>e</sup> siècle. Le voyage s'annonce ainsi comme une quête initiatique de sa féminité, quête qui passe par Paris, et plus exactement par l'idéal féminin de la coquetterie dont la duchesse de Langeais est le symbole.

La coquetterie désigne un art bien particulier de séduction où, selon Balzac, la femme règne en maître : « Elle savait être à son gré affable, méprisante, ou impertinente, ou confiante. [...] Par moments, elle se montrait tour à tour sans défiances et rusée, tendre à émouvoir, puis dure et sèche à briser le cœur. Mais pour la bien peindre ne faudrait-il pas accumuler toutes les antithèses féminines ; en un mot, elle

était ce qu'elle voulait être ou paraître » (*DL*, 90). Cette description montre bien qu'il s'agit là d'un sujet qui n'est pas d'emblée assujéti au principe de contradiction comme loi du langage, mais qui, au contraire, déjoue continuellement cette loi pour se rendre insaisissable. Le sujet n'est donc jamais là où on l'attend puisqu'il ne cesse de se voiler, de se dévoiler et de se voiler encore jusqu'au vertige. Le sujet ne répond d'un nom ou d'une place que pour en changer à sa guise ; comme si l'affirmation d'une place ou d'un nom appelait, en écho et presque en même temps, son contraire. Il ne s'agit pas là d'une négation simple du principe de contradiction, mais plutôt de sa perversion par où se révèle cependant la logique du discours qui unit le désir, la loi et le sujet. C'est cette mascarade de l'imaginaire comme nouvelle loi du langage qui se nomme ici « coquetterie ».

La coquetterie de la duchesse de Langeais à l'égard de son prétendant, Armand de Montriveau consiste, notamment, à se refuser continuellement à lui (au nom de son mariage d'abord, puis de la religion) tout en lui donnant, de l'autre main et en même temps, des raisons d'espérer. Double langage qui fait les longueurs de ces chastes soirées où l'amant ne parvient pas à dénouer l'aporie de ce discours. Exaspéré, Montriveau voudra rompre enfin ce jeu infernal, au nom de la justice, dans une scène de violence qu'il veut symbolique : soit, l'enlèvement de la duchesse et le désir de la marquer au fer rouge d'une croix de Lorraine en plein front (*DL*, 147). Cette croix serait ainsi le sceau d'infamie qu'elle devrait alors porter à jamais comme une mise en garde à tous ceux qui pourraient être piégés par ce dangereux discours de séduction. Cette lettre est donc la marque d'un interdit envers quiconque porte atteinte à l'ordre du langage. Comme Dom Juan dans la pièce de Molière, qui porte atteinte à l'ordre en promettant le mariage à tort et à travers, on pourrait dire que la duchesse de Langeais serait ici coupable de jouer du oui et du non de manière inconséquente jusqu'à rendre l'autre à moitié fou d'exaspération et de souffrance<sup>2</sup>. Personne,

2. La statue du Commandeur apparaît dans la pièce comme l'incarnation de ce tiers symbolique garant de la Loi et de son inaccessibilité. En ne respectant pas ses promesses (de mariage), Dom Juan porte atteinte au fondement même du langage et de la société. C'est de cela qu'il est puni à la fin. Cf. Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 408). La coquetterie que décrit Balzac est analogue au donjuanisme dans la mesure où il s'agit d'un sujet qui a du mal à assumer, sous certains aspects, l'institution de la promesse (ou le désir). En cela, on peut dire également qu'il ne s'agit pas d'une structure de désir inhérente à une place de femme, d'homme ou relative à l'orientation sexuelle ; cela dépend plutôt de la symbolisation qu'un sujet particulier se fait du désir.

d'ailleurs, ne gagne à ce jeu. Le roman de Balzac montre plutôt comment deux sujets sont piégés dans cet ordre du discours amoureux de la séduction-coquetterie (*DL*, 122). Or, c'est dans cette scène du désir de la marque ou de la lettre que se dénoue enfin la tyrannie du discours de séduction ; la duchesse est en effet ravie d'être promise à ce châtiment qui la libère de son discours :

Vous aurez enfin sur le front la marque infamante appliquée sur l'épaule de vos frères les forçats. [...] Ah ! mon Armand, marque, marque vite ta créature comme une pauvre petite chose à toi ! Tu me demandais des gages à mon amour ; mais les voilà tous dans un seul. Ah ! je ne vois que clémence et pardon, que bonheur éternel en ta vengeance... Quand tu auras ainsi désigné une femme pour la tienne, quand tu auras une âme serve qui portera ton chiffre rouge, eh bien, tu ne pourras jamais l'abandonner, tu seras à jamais à moi. En m'isolant de la terre, tu seras chargé de mon bonheur, sous peine d'être un lâche, et je te sais noble, grand ! Mais la femme qui aime se marque toujours elle-même. Venez, messieurs entrez et marquez, marquez la duchesse de Langeais (*DL*, 147-148).

Le fondement symbolique de cette violence s'avère justement dans le fait qu'elle n'a pas besoin de s'incarner pour ainsi dire littéralement. Le réel de la marque est inutile parce que sa menace a déjà, dans cette scène, assigné le sujet à l'ordre symbolique de la lettre qui tranche dans le défilé imaginaire de ses identifications. Cela souligne aussi à quel point le sujet est assujéti à l'ordre du signifiant. Il est tout aussi remarquable de constater que cette scène d'assujétissement à l'ordre de la lettre, que cette marque de possession, est interprétée par la duchesse comme un signe double dans la mesure où sa sujétion est en même temps la sujétion de l'autre ; c'est cela qui est symbolisé dans cette scène : la maîtrise est aussi un esclavage de telle sorte qu'il n'y a maîtrise qu'à s'assujétir davantage à la demande absolue de reconnaissance envers l'autre. Or, cette scène du marquage parvient à opérer le dénouement parce qu'elle fonde du même coup le discours amoureux dans ce que l'on peut appeler ici « la noblesse du cœur ». La marque est l'alliance qui scelle cette mutuelle appartenance des sujets à l'ordre du langage sans qu'aucun des deux ne puisse prétendre en maîtriser le jeu. C'est ce qu'assume enfin la duchesse. Mais comment croire en cette ultime parole ? En cela, le roman montre bien que le fondement de la parole repose non pas sur le sujet de l'énoncé, mais sur le sujet de l'énonciation et que, conséquemment, ce fondement ne peut être que fragile étant lié aux aléas de la vie du sujet. Décontenancé par la demande de la duchesse qui se

rend aussi noble de cœur que lui, Montriveau lui ordonnera toutefois de partir car il n'ose plus croire en la parole de cette femme. La déclaration d'amour ne peut plus être entendue parce que ce qui fonde l'acte de parole, la promesse, a été ruiné par l'inconstance ou l'im-posture du sujet.

Cette mise en scène pour marquer le corps d'un signifiant (la croix de Lorraine) vise justement à soustraire le sujet au vertige hystérique du nom qui n'est jamais le bon, ou de la scène de séduction qui n'est jamais la bonne. À cet égard, la scène de marquage serait comme la donation d'une lettre visant à re-érotiser le corps, c'est-à-dire à faire du corps une surface faite de différences ou de lettres et ce, contre l'effacement du corps lisse où le sujet ne parvient pas à symboliser sa place quant à la transmission de son désir<sup>3</sup>. Cette scène, on peut donc la lire, comme l'appel d'une lettre par où un sujet répond de son nom comme sujet de désir à l'égard de l'autre. Elle serait le triomphe de la sincérité de Montriveau sur le discours de la coquetterie. En cela, on peut dire que la coquette a rencontré son homme. Ce pourrait être d'ailleurs une femme (ou un désir homosexuel) puisque la question n'est pas celle ici de l'identité sexuelle, mais de la place du sujet dans la parole en tant qu'elle est le lieu d'assomption d'un désir.

Or, la scène de la drague homosexuelle à l'urinoir du Quai des Grands-Augustins située vers la fin du roman répète le motif du désir inassouvi où, cette fois, c'est un homme qui ne se donne pas, drapé pour ainsi dire dans l'aura divine de l'objet élu du désir : « Des loques et un dieu. Les loques gravitaient autour du dieu qui se laissait contempler, appuyé contre le mur arrondi de la pissotière, à la fois encourageant et méprisant, agace-pissette et éteignoir » (*ND*, 280). On reconnaît donc là le jeu du oui et non de la coquetterie. Mais ce qui est remarquable, c'est cette absolue asymétrie des places qu'occupent les sujets à l'égard du désir ; entre la loque et le dieu la distance est infranchissable et seul un dieu peut en séduire un autre : « Un deuxième dieu est arrivé, s'est approché du premier, lui a parlé à l'oreille. Ils ont souri, tous les deux, ont esquissé quelques gestes. Je suis parti avant que le spectacle ne commence » (*ND*, 281). Dans cette quête de la féminité et du désir, cette scène a valeur de paradigme dans la

3. J'entends ici par lettre, ce que Serge Leclair a théorisé : « Métaphoriquement, on peut dire qu'un écart est fixé au lieu où s'est produite la différence, et le jeu du désir va pouvoir se dérouler, autour de ce manque cerné, dans la règle de ses leurres ». (*Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, coll. « Points/Sciences Humaines », 1968, p. 73).

mesure où elle explicite l'impasse du discours de la coquetterie, et l'impossible rencontre (pour une loque) avec ce dieu inaccessible (du désir). En s'identifiant aux loques (une loque peut être un ancien dieu vieillissant), Édouard ne fait que se reconnaître à cette place du désir inassouvi là où le jeu de la coquetterie est dominant.

## DÉFIGURATION ET HAINE DE LA DUCHESSE-MÈRE

L'appel à cette scène du marquage de la lettre sur le corps pour en faire un corps de désir assujéti à la rencontre de l'autre (et non simplement l'autre comme lieu de ce manque, l'Autre, qui ne saurait être comblé), est donc pour ainsi dire la scène qui est encryptée dans le roman comme une question encore irrésolue sur le désir. Or, dès les premières lignes du roman de Tremblay nous sommes interpellés par cette question du corps-écriture ou du corps porteur d'une lettre qui le fait sujet du désir. Pourtant, dans ce cas-ci, le marquage du corps relève davantage d'un fantasme de défiguration que de celui, on l'a vu, d'une stabilisation de la mascarade imaginaire du sujet :

La grande Paula-de-Joliette était formelle : la duchesse devait rester sur le trottoir, ce soir-là. Tout simplement. Ou alors elle, l'avaleuse de lames de rasoir, se servirait de ses accessoires pour taillader dans la peau des joues de la vieille loque des graffiti tellement obscènes que même la duchesse, pourtant vulgaire comme sept, en aurait honte et serait condamnée à se promener voilée pour le reste de ses jours (*ND*, 11).

D'entrée de jeu, on peut donc lire ce corps d'écriture promis à la défiguration et à l'obscénité de ses noms injurieux. Visage balafre porteur d'une honte qui suppose justement un sujet ayant perdu la face. Cette scène inaugurale est donc racontée comme l'envers de celle qui dénoue le drame de la duchesse de Langeais piégée dans le vertige hystérique de ses multiples visages, mais qui retrouve dans l'amour et la noblesse de cœur, le signifiant qui la rattache au désir de l'autre. Au visage lisse de l'héroïne balzacienne re-configuré autour d'une nouvelle lettre, blason du désir d'Armand de Montriveau, s'oppose ainsi la défiguration d'Édouard, la duchesse-mère de la Main. Défiguration qui la renomme au lieu d'un désir irréprésentable, sinon dans l'ordre d'une écriture codée dans l'illégalité (le graffiti étant ce qui s'écrit contre la parole publique) des noms de l'insulte pour anéantir le sujet. Le fantasme de défiguration portant atteinte à la duchesse-mère peut ainsi être lu comme le symptôme d'un ratage quant à ce qui peut se transmettre du désir d'un sujet à

un autre ; le visage défiguré de la duchesse-mère s'avérant, en tant que miroir des identifications de ses filles-travestis, le visage en souffrance de son désir (de son signifiant, de sa lettre). N'ayant pas trouvé ce désir, ce ratage confère à ce visage tous les traits de la monstruosité ; car comment s'expliquer autrement cette haine viscérale à l'égard de cette mère (symbolique) qu'en reconnaissant sa faillite à transmettre le désir entre sujets liés à l'ordre de la lettre ?

Mais peut-on attenter ainsi au visage de la duchesse-mère ? Le personnage (travesti) Jennifer Jones réplique à ce fantasme par un autre effet de coupure :

Jennifer Jones, perruque raide de spraynet et faux ongles rutilants, avait dit : « Tu sais même pas écrire ton nom, Paula ! Tu pourrais même pas signer ton œuvre ! » La grande Paula-de-Joliette avait répondu : « Peut-être, mais j'sais tailler en maudit, par exemple ! » Et c'était vrai. Jennifer Jones portait à la saignée du bras gauche une cicatrice étoilée qui en disait long sur l'art de la magicienne. Pendant un court instant Jennifer avait imaginé sa propre cicatrice au front ou à la joue de la duchesse. Elle avait souri : « Ça y décorerait peut-être un peu la face. Pauvre duchesse, a'l' a tellement pus l'air de rien ! » (ND, 11).

L'apostrophe de J. Jones vise le nom et la signature, point d'ancrage du sujet dans le Symbolique et la légalité, révélant ainsi un effet de castration là où le sujet est désigné comme inapte à en maîtriser la lettre et l'économie. Or, la réplique de Paula laisse entendre que cela est peut-être vrai, mais ce n'est que pour affirmer du même souffle un rapport au corps-écriture d'une plus grande maîtrise parce que d'une plus grande violence. L'écriture-taillade-cicatrice déplace l'ancrage nominal du sujet du côté de la marque-violence et de la blessure. L'opposition ici de l'analphabétisme et de l'écriture-tatouage structure en fait deux modalités de la représentation du sujet dont la première est celle qui s'élabore du Symbolique comme médiation, alors que l'autre montre un fléchissement de cette fonction dans un corps à corps pour appeler avec insistance la lettre garante du procès identitaire et différenciateur. En un sens, le corps est toujours de l'ordre de l'écriture bien que, dans le second cas, il semble que s'affirme un rapport plus archaïsant à cette représentation du corps-sujet où la rencontre de l'autre se dévoile dans sa violence originare. Tout se passe en effet comme si on se « rentrait » dans le corps parce qu'il y a une sorte de ratage des médiations symboliques.

C'est la taillade à la lame de rasoir qui supplante ici l'ordre de la signature comme s'il y avait là un ordre de la

lettre et du désir plus archaïque que celui de l'écriture, ou, comme si l'impuissance du sujet à écrire son nom comme repère de son inscription civile et légale le re-fixait dans les équivalents imaginaires de la symbolisation du corps par effets de coupures et de discernements, rejoignant ainsi, malgré tout, l'ordre de l'écriture et du nom. Le surnom place le sujet sur le réseau imaginaire de son désir pour montrer qu'il peut toujours aussi inventer un nom pour se libérer du nom légal. Mais elle ne l'efface jamais complètement, ne serait-ce que dans la monstration de la dissimulation déposée dans un surnom codé. L'économie du surnom de cette communauté des travestis montre donc, dans le supposé analphabétisme, quelque chose qui relève d'un certain ratage quant à la transmission de la culture du nom légal, c'est-à-dire du nom du père. C'est de ce côté que s'efface la lettre et ses médiations symboliques et que s'impose l'économie de l'écriture-taillade et du corps à corps mortifère avec la mère au visage irreprésentable.

L'écriture ou l'ordre de la lettre se montre comme corps d'écriture ou comme tatouage. La lame de rasoir tient lieu dans le texte de signifiant ambivalent : elle est à la fois l'objet de la castration maîtrisée (l'avalement), mais aussi ce qui revient dans le réel comme le signifiant d'une violence qui peut toujours se retourner contre le sujet qui voudrait maîtriser l'ordre des signes. On peut dire ainsi que cette lame de rasoir joue de ses effets de coupure sur plusieurs versants ; elle efface, d'abord, le signe de la masculinité (la barbe) afin de préparer le masque de la féminité ; mais le sujet peut aussi, par cette lame, défigurer ce masque.

Discours d'une rare violence où le sujet, fragile peut-être quant à ce qui le rattache à l'ordre de la lettre et à l'autre, éprouve le manque de médiation comme un corps à corps mortifère. On se « rentre » dans le corps, peut-on dire, parce que les sujets sont pris dans le corps de la mère symbolique. Le nom nomme autant que la cicatrice qui désigne le corps dans sa violence et sa souffrance. C'est à la saignée du bras que le sujet parvient ultimement à se marquer d'une limite entre la vie et la mort contre le corps lisse du manque d'inscription. Jennifer Jones est marquée-cicatrisée à la saignée du bras gauche et fantasme justement cette marque dans le front (on reconnaît là en filigrane le roman de Balzac) ou sur la joue de la duchesse-mère pour la sortir de l'effacement (du rien) qui est une autre forme de défiguration. Cette haine de la duchesse-mère est d'ailleurs un récit d'exclusion :

Elle avait mis le Coconut Inn au monde et le Coconut Inn ne voulait plus d'elle ! Elle les avait pourtant toutes mises au

monde, les vieilles comme Greta ou Miss Saydie Thompson, les jeunes comme Bambi, les « intermédiaires » aussi : Jennifer Jones, la sans talent, Paula-de-Joliette, la sans allure, Hosanna, la sans-cœur, répliques plus ou moins réussies d'elle-même, re-jetons sans gratitude qui n'avaient même pas eu le courage de faire leurs messages directement... (ND, 22)

Si chaque sujet a son nom, on constate ici cependant que la duchesse-mère ne nomme ses filles (les « intermédiaires ») que pour les arraisonner à une périphrase (la sans ceci, la sans cela, etc.) qui les désigne ou les identifie à un ratage ou à une privation ; le défilé de ces noms s'entend donc comme une litanie malheureuse et souligne, au-delà des sujets, la prédominance d'une structure de désir sur laquelle viennent buter les sujets de cette transmission. Cette exclusion concerne ainsi le reniement du désir qui se transmet de mère en fille dans cette communauté de travestis. La haine à l'égard de la duchesse-mère se fonde dans le ratage qui, dans le fantasme de défiguration, revient la nommer sous la forme d'une identification avec le monstrueux : « Puis il (Tooth Pick) avait dit avec douceur : "Depuis trente ans que t'attendais quand même pas à c'qu'y'en aye pas une couple pour se révolter ?" » (ND, 23) Défigurer la mère monstrueuse est bien le signe de la haine qui porte sur l'impasse symbolique d'un désir.

## LA LOI DU DERNIER MOT ET LE JEU DE LA SINCÉRITÉ

La duchesse de Langeais est en moi, dans mon imagination, et elle ne sera efficace que si je l'invente de toutes pièces. [...] Ce n'est pas l'expérience qui compte, c'est le mensonge bien organisé. Et je vais vous organiser les plus belles menteries... (ND, 302)

La loi ou le mot d'ordre qui, au moins dans le fantasme, règle le dialogue est également indiciel d'une structure où la question de la castration reste problématique : « "Aie, 'coudonc, on peut jamais avoir raison, avec toé !" Paula avait étiré le bras vers sa cigarette qui se consumait sur le bord de l'évier. "On est toutes des élèves de la duchesse, Jennifer ! On a été dressées à avoir le dernier mot !" » (ND, 12). Comment tous ces sujets peuvent-ils avoir tous le dernier mot en même temps ? Quelle est la condition de possibilité d'une telle communauté ? Ce qui est décrit est une économie de la parole comme guerre perpétuelle, le refus de ce qui s'élabore comme rapport à la reconnaissance de l'autre sous le nom de

castration<sup>4</sup>. La formulation de cette loi relève aussi d'une double contrainte (« toutes dressées à avoir le dernier mot ») puisque « être dressé » suppose une sujétion qui s'oppose à la souveraineté acquise par le triomphe du dernier mot. Cette loi de la parole et reconnaissance de l'autre imposée par la duchesse-mère est donc aussi la transmission de la haine comme détermination du lien communautaire.

Cela s'accorde d'ailleurs tout à fait à l'atmosphère générale du Coconut Inn que le narrateur nomme « Bitchland », où « se bitcher » consiste à se dire publiquement des vacheries. Le legs d'Édouard, la duchesse-mère, à ses filles-travestis est donc pour le moins de l'ordre de la haine. Cette loi plutôt terroriste qui règle l'économie du langage n'est d'ailleurs que l'élaboration, sur son versant « bitch », du discours de la coquetterie où le sujet maîtrise également le dernier mot par le jeu de sa mascarade imaginaire (leurre d'un imaginaire libéré de toute inscription symbolique). En fait, la quête du dernier mot serait peut-être à lire ici comme l'appel d'une loi capable de trancher dans le défilé imaginaire du sujet de manière à produire les effets de discernabilité du nom par où il reconnaît la finitude de son inscription dans la loi qu'il partage avec l'autre. L'appel du dernier mot serait donc appel véhément d'un repère pour le sujet dans le Symbolique, tout comme la menace de Montriveau a pu mettre un terme au vertige du jeu entre oui et non en faisant prévaloir l'authenticité et la promesse comme loi du langage. Mais on peut dire aussi que la logique paradoxale du dernier mot, au principe de cette communauté qui pourtant n'en tolère aucun, ne soulignerait que l'impossibilité de toute communauté, sauf celle fondée dans la haine. Suivant le fil de cette interprétation qui va de la

4. « C'est au moment où s'épuisent les identifications régressives que se découvre à l'analysée femme que si son être se pose dans la référence au phallus, il n'en reste pas moins qu'elle ne l'a pas ; comme il se découvre à l'analysé homme que s'il a le phallus, il ne l'est pas. La castration est cette alternative offerte au sujet quel que soit son sexe : ou bien il ne l'est pas ou bien il ne l'a pas. [...] Le propre de la névrose est que, faute d'une articulation suffisante du complexe de castration dans l'inconscient, le sujet joue constamment sur cette alternative » (M. Safouan, *Le Structuralisme en psychanalyse*, Paris, Seuil/Points, 1968, p. 68-69). Cette loi du dernier mot serait donc ici comme l'illusion persistante, et malgré tout véhémente, d'un sujet qui voudrait répondre une fois pour toute à la question (à jamais sans réponses) du manque. Pour le dire comme J. Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, Paris Seuil/Points, 1974, p. 22-49), le sujet est davantage attiré ici du côté de la chora sémiotique (de la mère archaïque) que du lieu du Symbolique (de la loi/de la castration) par où s'opèrent les effets de différence du sujet et qui correspond à la phase thétiqne (ou à la nomination). Toute la mise en scène du roman de Tremblay joue autour de ces effets de coupure et de lettres par où le sujet cherche à nommer son désir.

marque à la défiguration, on reconnaît un ratage symbolique quant au désir qui tient à un effacement de la fonction paternelle ordonnatrice du désir à l'intérieur de la différence sexuelle<sup>5</sup>. La toute-puissance de la filiation maternelle s'avérant ici discours de la transmission de la haine et du despotisme.

Pourtant, et malgré le mot d'ordre du dernier mot, le sujet reste arraisonné à celui de la sincérité. Cela est lisible, par exemple, dans le discours sur la performance de Jennifer Jones dans son spectacle de travesti au Coconut Inn : « [...] elle n'avait aucun talent, absolument aucun, mais elle fonçait avec une telle énergie, vous assassinait le répertoire avec une telle assurance qu'une espèce de miracle se produisait quand elle chantait; rien de ce qu'elle faisait n'était bon mais le tout avait une espèce de force envoûtante qui vous sapait toute résistance. » (*ND*, 20) Cette scène, placée au début, donne l'une des clés de la lecture du roman. On peut y lire, en effet, une logique de la transfiguration par le désir qui rompt l'opposition vérité-mensonge pour faire place au règne de l'authenticité du sujet par l'imagination. Ce « miracle » de l'imagination et de l'authenticité vient donc déjouer l'ordre culturel d'une certaine représentation pour faire triompher le désir. Ce triomphe de l'imagination, véritable négation de la réalité, scande d'ailleurs la narration du roman et souligne le triomphe du spectacle ou encore la théâtralisation permanente du réel.

Ce discours de la transfiguration joue de l'opposition vérité-mensonge sur le mode du paradoxe. Ainsi, lorsque Édouard décline son identité au Capitaine et à Antoinette Beaugrand, c'est pour s'affirmer acteur (puis essayiste rédigeant un livre ayant pour sujet l'influence du théâtre National sur la vie artistique montréalaise). Il ment, mais il dit aussi une certaine vérité sur lui-même puisqu'il ne cesse de penser sa vie comme une continuelle mise en scène de son désir secret. La traversée sera d'ailleurs l'occasion pour Édouard d'une prise de conscience des grandeurs et des misères d'un sujet pris dans le jeu du leurre; Édouard leurrant Antoinette Beaugrand d'Outremont sur son identité, mais sachant aussi qu'il se leurre lui-même sur sa demande de reconnaissance : « Je m'entendais pour la première fois de ma vie, moi qui ai

5. Cette absence du père ou du désir engendre, chez Tremblay, un discours de L'Immaculée Conception : voir, Catherine Mavrikakis, « La Transmission immaculée », *Protée. Théories et pratiques de la sémiotique*, vol. 20, n° 1, Hiver 1992, p. 38-42. André Brochu analyse également ces effets de captation du sujet dans la mère dans son article, « D'une Lune l'autre ou les avatars du rêve », *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de G. David et P. Lavoie, Montréal, Cahiers de théâtre jeu/Éditions Lansman, 1993, p. 261-273.

toujours été si franc, si direct, dire le contraire de ce que je pensais de peur de me faire mal juger. Ce jeu de tromperie commencé avec enthousiasme s'achevait dans une pitoyable trahison » (ND, 113). On constate ici qu'Édouard, qui se veut maître du travestissement, est malgré tout arraisonné au discours de la franchise et de la sincérité. Cet appel à la franchise comme vérité du sujet n'est pas en contradiction avec le travestissement puisque le désir du sujet ne s'atteint ou ne se montre qu'à faire parade ou représentation de son désir; l'identité sexuelle est d'abord de l'ordre de l'identification. L'opposition entre masque et sincérité n'est qu'apparente précisément parce qu'en tant que sujet de désir celui-ci est toujours sujet d'une image ou d'un effet de représentation; ce qui ne l'empêche pas d'assumer ce masque comme effet de vérité de son désir. La position peut cependant être perverse lorsque le sujet ne porte un masque que pour en changer et ne veut pas risquer d'être reconnu dans son désir par l'autre; dans ce cas, le sujet porte son masque comme un fétiche qui lui permet de nier la castration de la mère à qui il reste fidèle, la laissant intacte ou à jamais virgine.

À cette transfiguration par le désir s'ajoute une autre logique que l'on pourrait dire être celle déterminée par la figure de l'oxymore dans la mesure où le sublime de la théâtralisation tragique côtoie le ridicule et le burlesque du vaudeville. La scène du bal masqué à bord du bateau *Liberté* qui conduit Édouard en France est d'ailleurs révélatrice de cette structure: déguisé en « bécosses de première classe » (ND, 157) et déclamant et chantant tour à tour des vers du *Songe d'Athalie* de Racine et *C'est en revenant de Rigaud*, Édouard est ainsi cette tragédienne burlesque qui fait « royalement dur » (ND, 153). Toute cette performance traduit non seulement le conflit des identifications qui divise Édouard, mais se veut également une critique de la société cultivée qui voyage en première classe. La platitude froide des gens cultivés s'oppose au délire quasi dionysiaque et passionné d'Édouard travesti. Le bal masqué s'avérant, paradoxalement, une scène de dévoilement pour Édouard<sup>6</sup>.

Dans le rapport de force et de reconnaissance qui détermine l'échange entre la prétendue princesse Clavet-Daudun, Antoinette Beaugrand d'Outremont et Édouard, c'est l'accent de Paris qui s'impose comme le bon accent pour traduire la culture: «— Maudite niaiseuse! J'ai jamais été acteur ni

6. Pour ce qui concerne le jeu sur les niveaux de langue et le métissage des genres, sinon le carnavalesque de cet univers, je réfère le lecteur au texte de Lise Gauvin, « Le théâtre de la langue », *Le Monde de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p. 335-357.

écrivain de ma ciboire de vie! Vous croyez n'importe quoi d'abord qu'on vous le dit avec un accent qui vient d'ailleurs!» (ND, 135) L'accent de Paris est ainsi, pourrait-on dire, l'*accent de la vérité* (ou, on le verra, un schibboleth) par où un sujet nomme son désir (de reconnaissance). Ce que révèle cette scène c'est donc, on l'a vu, l'assujettissement symbolique du sujet à la France. De plus, Édouard dénonce dans cette scène l'imposture de l'Outremontaise devant la princesse : « Elle, tout ce qu'est capable de faire, c'est d'essayer de vous copier! Pis moé aussi, dans un sens, pis j'en ai ben honte! J'veux pas que vous pensiez que tout le monde parle comme elle, on est pas toutes des pognés, chez nous! C'est elle, l'actrice!» (ND, 135) Mais ce dévoilement ne sera senti que par Antoinette Beugrand puisque la princesse s'exclame, à la fin de la tirade d'Édouard : « Quel acteur! Mais quel acteur! Il peut changer d'accent, comme ça, à volonté?» (ND, 136) Paradoxe, encore une fois, où l'énoncé de la vérité est toujours déjà reconnu sur le mode de l'énonciation théâtrale. On n'y échappe jamais, semble-t-il, puisque parler c'est se mettre en représentation et jouer de ses représentations imaginaires. En cela aussi le bal masqué dévoile le désir du sujet plutôt qu'il ne le cache : « J'veux qu'on le sache que la grosse chanteuse d'opéra ou la pissante danseuse de ballet qui passe son temps à rentrer dans le mur en essayant de virevolter, c'est moi! À quoi ça sert de se déguiser si c'est pour passer inaperçu!» (ND, 156) Il y aurait donc pour Édouard une bonne et une mauvaise façon d'être acteur; la mauvaise où le masque cache le véritable désir du sujet, et la bonne où le masque le dévoile.

## SCHIBBOLETH OU LA CULTURE DE L'ACCENT

Ce qui m'étonnait le plus c'est que ça s'était fait automatiquement. Sans le vouloir, j'avais changé ma façon de parler juste parce qu'un Français me parlait! (ND, 75)

Le schibboleth réfère *grosso modo* à ce qui dans la prononciation de la langue relève d'un procès d'inclusion et d'exclusion<sup>7</sup>. Cela suppose que la langue est toujours aussi de

7. « Le schibboleth est une formule d'épreuve à l'énoncé de laquelle se classe le locuteur. Par exemple, aux "matines brugeoises", le peuple massacre les occupants, identifiés par leur prononciation des mots flamands *schild* en *vriend*» (B. Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union Générale D'Éditions, « 10/18, 1977, p. 179). Jacques Derrida a analysé ce fait de langage afin d'y reconnaître notamment une théorie de la traduction comme « droit de passage », *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1986.

l'ordre d'un idiome par lequel un sujet est reconnu dans sa différence. Ce qu'il y a d'idiomatique dans la langue produit donc des effets de frontière et de communauté. Dans ce cas-ci, on peut dire qu'Édouard a intériorisé l'idiome de l'autre comme effet de loi sur sa langue. Littéralement, *il se traduit devant l'autre* comme on dit d'un sujet qu'il est traduit devant un tribunal. Cela, justement, il ne peut se l'expliquer; il s'agit véritablement d'une sujétion qui ne se dénouera pas mais qui, au contraire, s'affirmera comme l'humiliation insurmontable (sauf à mentir) de son voyage à Paris. Comment expliquer cela? D'autant que nous sommes ici en présence d'un sujet qui ne cesse de jouer de l'apparence et du leurre avec toutes ses formes de travestissement. Qu'est-ce qui rate ici malgré tout dans ce jeu du semblant? Pourquoi est-ce là une expérience malheureuse plutôt qu'une nouvelle expérience euphorique au jeu du masque? En fait, tout se passe comme si Édouard concevait sa langue (son idiome) comme inapte à le traduire (sinon à le condamner...) comme sujet de désir. L'accent traduit le sujet dans son inadéquation à l'énonciation de son désir. La jouissance semble interdite. Tout se passe comme si le sujet était impuissant à faire de son inscription symbolique un équivalent pour l'échange; comme s'il s'agissait de défendre l'idiome de la mère vaille que vaille, coûte que coûte; comme si sa propre langue ne relevait pas en quelque manière du procès des équivalents symboliques.

Or, la langue est le lieu par où le Symbolique, la loi, est transmis. Ici, le complexe d'infériorité délirant d'Édouard est plutôt le symptôme d'un manque à symboliser sa propre langue comme porteuse du désir, du Symbolique, du père, en tant qu'il est un sujet de désir dans le regard de la mère. L'écart du français-québécois comparativement au français-parisien est vécu comme une catastrophe en raison du manque à symboliser l'autre dans sa propre langue. Ce rapport douloureux à la langue montre aussi la sujétion fantasmatique du sujet à l'ordre d'un désir qu'il suppose incarné dans la langue de l'autre. Comme si l'épreuve de l'étranger n'avait pas eu lieu pour amorcer une symbolisation du désir. Cela tient peut-être au jeu d'un écart au sein d'une même langue. En fait, l'épreuve est le lieu ou le théâtre d'un autre conflit: celui de la difficulté à reconnaître que le point d'ancrage de la différence sexuelle est aussi dans la reconnaissance de la fonction paternelle et du désir qui se supporte de cette place. C'est cette difficulté qui se rejoue dans le conflit culturel entre Montréal et Paris.

Ainsi ce qu'Édouard retrouve à Paris, ce n'est pas son désir tel qu'il peut s'incarner, mais encore la protection (domination) de la mère en la personne de Simone (de Beauvoir)

contre les petits méchants messieurs du Café (Jean-Paul et Albert...) qu'elle s'amuse à « boucher » (à castrer) sur la performance de la dernière pièce de Jean Genet (*Les Bonnes*) :

La femme, Simone, très belle, au visage tellement intelligent que ça en coupait le souffle, écoutait l'homme longtemps avant de lui répondre mais quand elle le faisait c'était très court et sans réplique. Elle avait même l'air d'avoir du fun à le boucher. Elle portait un turban, un peu comme Germaine Giroux, qui soulignait la ligne droite de son superbe front. C'est peut-être à elle que j'aimerais ressembler, en fin de compte, plutôt qu'à une greluche comme la Clavet-Daudun. Mais j'ai pas l'intelligence qu'il faut. Elle a pourtant mon âge. Mais elle a pas dû naître sur la rue Fabre, entre un père alcoolique et une mère morte d'ennui. Et puis, il me semble qu'on ne se déguise pas comme je le fais pour discuter littérature autour d'un verre de scotch, mais pour faire rire les autres et rire soi-même à s'en rendre malade (*ND*, 288-289).

Scène étrange et quasiment surréaliste, sinon tout à fait kitsch (qui suppose la référence à l'existentialisme de la Rive Gauche connue) où la femme a toujours le dernier mot. « La ligne droite de son superbe front » n'est pas sans rappeler aussi, par son absence, le jeu de la lettre frontale qui symbolise la quête ou le désir du sujet. Comme la duchesse de Langeais, et le mot d'ordre des filles-travestis du Coconut Inn, Simone est toujours, depuis sa place de femme, en position de dire le dernier mot et de maîtriser le rapport à l'autre et à la parole. C'est cette scène qui insiste dans tous les détours de la narration du roman comme le point de butée d'un sujet qui retombe continuellement sur l'impasse de son désir. Comme si le sujet ne parvenait pas à s'initier aux autres marques ou signes du désir. D'autre part, l'identification à Simone (à l'intelligence, à la culture) comme nouvel idéal féminin est dite impossible en raison même de l'échec du désir parental qui est justement impuissant à transmettre la culture comme incarnation du désir. Cette « mère morte d'ennui » la désigne à la place d'un sujet qui n'est pas traversé par le désir. C'est cette impasse du désir parental que porte Édouard et qui fait qu'il retrouve, partout où il va, non seulement l'amour bienveillant de sa mère, mais aussi la quête d'amour inassouvie de celle-ci. On pourrait dire tout autant que, parmi les scènes clés de cette sujétion persistante au désir de la mère, il y a toutes ces petites anecdotes de l'inadaptation d'Édouard à la vie parisienne qui tourne autour de ses activités premières du corps géré par la mère : se nourrir et déféquer. Or, ces deux activités se révèlent quasi impossibles ; vécues comme de véritables catastrophes narcissiques, elles sont l'une des raisons de

l'échec de cette quête de désir. Bien sûr, la chose n'est pas évoquée sans humour, mais le fait demeure qu'il ne s'agit pas là de simples détails dans le fil de la narration puisque ce sont également des scènes à répétition s'inscrivant dans le discours qui fait d'Édouard un sujet de désir. Enfin, Édouard se perçoit comme un comique, plutôt que comme un intellectuel; mais c'est un comique qui paie pour ainsi dire le gros prix puisque c'est à son corps défendant ou à ses dépens. Il y a là quelque chose qui relève du sacrifice qui fonde le lien du sujet à la communauté. En d'autres mots, on rit jaune là où ce comique ne désarmore pas sa propre terreur du désir; auto-destruction ou haine de soi qui revient à vouloir atteindre, à travers son propre corps, la mère, Victoire, toujours victorieuse.

L'extrême sensibilité du sujet à la langue est, ultimement, une question de vie ou de mort. Ainsi, lorsque Édouard se fait dire qu'on déteste son accent («Je déteste l'accent canadien») par l'un de ceux qui sont attablés au Flore avec Simone, Albert et Jean-Paul, il s'effondre et répond: «Les larmes me sont immédiatement montées aux yeux et je lui ai répondu, rien que sur une pinotte: "Me laissez-vous au moins le droit de vivre?"» (ND, 291). Ce droit à la vie est peut-être à lire comme un droit à la jouissance qui lui est inaccessible. C'est en effet en tant que sujet de la jouissance qu'Édouard est entravé et qu'il n'ose, au moins à Paris, se poser tel au regard de l'autre:

J'ai regardé autour de moi [...] et je me suis senti tellement, mais tellement... *déplacé!* Et Indigne! Pas même de faire partie de ce que je voyais mais juste d'être là! [...] Chus tanné d'être obligé de me servir un sermon chaque fois que quelque chose d'un peu exceptionnel se produit dans ma vie, mais j'y peux rien! La culpabilité est imprimée dans mon âme au fer rouge» (ND, 292).

On retrouve la scène de marquage; toutefois, la lettre n'est pas celle ici qui assujettit affirmativement le sujet à la reconnaissance d'un désir, mais elle est plutôt la trace d'un sentiment d'illégitimité à l'égard de ce désir. Cette demande de droit à l'existence ne concerne pas nécessairement celle d'un droit légal (celui de son homosexualité), mais davantage ce qui fait de lui pour lui-même et pour les autres un sujet de désir qui n'hésite pas à prendre sa place dans le monde en tant que tel. La marque de la culpabilité serait celle qui, sur la base d'un certain ratage de la transmission du désir, fait du sujet un exclu ou un étranger qui ne parvient pas notamment à surmonter l'arbitraire de toute langue pour l'offrir à l'échange et à la rencontre de l'autre. La question n'est pas

tant celle du droit d'affirmer son patrimoine culturel quel qu'il puisse être, que de l'assumer sur le mode du mauvais objet honteux et de vouloir s'en faire une gloire.

Ainsi, Édouard peut bien passer de la déclamation du *Songe d'Athalie* à la vulgarissime chanson *En revenant de Rigaud* (la scène du bal masqué où il s'est déguisé en « bécosse de première classe » pour scandaliser les bourgeois), il n'en demeure pas moins coupable et déprimé le lendemain : « Je suis trop convaincu que les autres passagers de la première classe me sont supérieurs pour vraiment jouir d'eux quand je les dérange ou que je m'en moque. Je suis comme un enfant qui pique une crise parce qu'il sait qu'il a tort : je braille, je morve, je donne des coups de pied où je peux et tout de suite après j'ai envie de demander pardon » (*ND*, 163). Ce qui est remarquable ici c'est qu'Édouard raconte son histoire sur le mode d'une double contrainte : d'une part, il dit qu'il a tort, et d'autre part, tout le roman cherche à montrer qu'il a raison de dénoncer la fatuité et la frigidité du monde bourgeois, et de la « Kulture » (*ND*, 84). Il se montre là comme un enfant faisant sa crise parce qu'impuissant à nommer le nœud de contradiction qui le retient au bord de la jouissance («...pour vraiment jouir d'eux...»). De même, on pourrait être tenté d'interpréter la scène du Bal masqué (et tout le roman d'ailleurs) comme un effet de carnavalisation où le mode majeur de la culture est parodié et renversé par le mode mineur. En fait, Édouard n'est pas, ce faisant, dans la maîtrise du discours de l'autre; il fait plutôt l'expérience de sa dépendance malheureuse à l'égard de cet autre qu'il suppose a priori dépositaire du désir.

## LE SALUT, L'IMPASSE, LE RÈGNE

Revenons, en terminant, sur la quête de la féminité où Édouard, en définitive, cherche son salut autant que son nom :

À l'époque où elle se cherchait un pseudonyme [...] elle venait de lire *La Duchesse de Langeais* qu'elle avait trouvée à la fois ridicule et bouleversante, et ce mélange de sublime et de risible, de fatale richesse et de pauvreté voulue et flamboyante, ce chemin parcouru des salons de Paris où tout était possible sauf le salut, jusqu'au couvent des Baléares où rien n'était possible sauf le salut, l'avait remuée parce qu'elle avait réalisé que le chemin qu'elle avait à faire, elle, était exactement à l'inverse : Montréal n'était peut-être pas Majorque mais rien n'y était possible hors le salut et Paris devenait ainsi un but à atteindre au lieu d'une case de départ; aussi avait-elle choisi le

nom de duchesse de Langeais dans l'espoir d'aboutir un jour là d'où la vraie duchesse de Langeais était partie (*ND*, 39-40).

L'interprétation du roman de Balzac par Édouard suppose donc, au départ, que le discours antithétique de la duchesse n'est pas une impasse du discours amoureux que la scène de marquage de Montriveau voudra dénouer. Ce « mélange de sublime et de risible » laisse plutôt entendre que, pour Édouard, ce drame est à la fois prenant et naïf. « Risible » de son point de vue, est sans doute l'inutile gravité de ce drame, que peut-être il anticipe sur un mode ironique où l'opposition du sérieux et du comique est neutralisée par une vision plutôt carnavalesque de l'histoire. Mais c'est sans doute méconnaître là la logique du désir où se sont piégés les deux sujets de ce drame. D'autre part, Édouard lit ce roman de l'impasse et du salut comme si, de Montréal à Paris, le sujet pouvait parcourir le chemin inverse sans que la logique du roman de Balzac ne soit altérée. Comme si ce roman pouvait se lire, tel un palindrome, de gauche à droite et de droite à gauche, sans que s'altère le sens du message ; or, de Paris à Majorque et de Montréal à Paris, ce n'est pas la même histoire qui se donne à lire. Car le salut de Montréal n'est en rien comparable à celui de Majorque où la duchesse a symbolisé l'impasse de son discours amoureux. Pour Édouard, le salut religieux qu'il pourrait trouver à Montréal suppose plutôt un sujet qui n'a pas encore fait l'expérience de son désir : devenir « femme du monde » à Paris. Édouard porte encore ainsi le corps de sa virginité, sinon de sa frigidité. Il rate donc complètement ce qui se donne à symboliser dans le roman de Balzac ; d'où la scène inaugurale où s'affirme la haine de la toute-puissance du discours maternel. Car c'est bien aussi ce qui est remarquable dans cette histoire où le désir d'Édouard s'accomplit aussi au nom de la mère d'Édouard, Victoire, dont le nom souligne avec emphase qu'elle règne en partie sur le désir de son fils.

C'est avec l'argent de l'héritage de la mère défunte que ce voyage est en effet possible, et qu'il se donne comme un véritable salut. Ce salut (devenir enfin une femme du monde) signifie aussi trouver son homme, et se pose là pour le fils comme étant l'accomplissement du désir de la mère. Ce qui implique par conséquent que le mari de Victoire, le père d'Édouard, n'a peut-être jamais été symbolisé à sa place comme sujet de désir. C'est donc aussi au nom de la mère que le sujet est en quête de son désir en ce qu'il est désir d'une femme cherchant sa marque, son corps, sa castration.

Le ratage de cette symbolisation du désir est d'ailleurs lisible dans ces propos d'Édouard : « C'est drôle, hein, être

aux hommes pis les haïr tant que ça! J'ai toujours eu de la misère à leur parler; je les trouve plates à mourir, pognés, fendants, égoïstes... Je me demande qu'est-ce qu'on peut bien leur trouver à part ce qui leur pend entre les jambes et qui pend d'ailleurs rarement autant qu'on le souhaiterait. Mais quand ils se mêlent d'être beaux... » (*ND*, 101). Le sujet masculin est ici complètement dévalorisé sur le plan de la parole; il est réduit à être son « corps ». Le « profil de chien sale de Maurice » (*ND*, 17) relève aussi de cette séduction sans regard. C'est là où la duchesse succombe pour ainsi dire au désir. Mais elle ne succombe pas à un effet de parole ou à une rencontre; au contraire, la place de l'homme est évoquée ici depuis le détour de sa position de profil. C'est dire que la parole masculine ne soutient pas, dans le fantasme d'Édouard, le discours du désir comme assomption d'une rencontre avec l'autre. De plus, Édouard reconnaît « qu'il n'aime pas Samarcette d'amour. [...] Il n'a toujours été qu'une commodité pour moi » (*ND*, 278). C'est cela qui, semble-t-il, n'est pas transmis dans cette histoire : une parole d'homme comme parole de désir. Cette haine des hommes (et de son propre sexe pour Édouard) tient à l'impuissance à se faire sujet du désir dans et par la parole, sinon à se faire femme. Roman de la haine de la mère qui règne sur la Main au nom d'un supposé savoir de Duchesse qui aurait connu son homme. Ce qu'on lui reproche, c'est son mépris, comme le lui dit Tooth Pick avant de la tuer : « Un semblant de paix va revenir sur la Main pis on va pouvoir recommencer à faire nos coups sans sentir ton mépris! C'est ton mépris pour nous autres qui te tue, Édouard! » (*ND*, 38) Ce mépris est lourd justement du supposé savoir quant au désir qui le fait femme par imposture de son expérience parisienne. Mais on pourrait dire aussi qu'il s'agit du mépris de la mé-prise en ce que le signifiant ou la marque qui inscrit le sujet dans le désir par la métaphore paternelle et de la différence sexuelle est oblitérée. La haine des travestis-filles pour la duchesse, ce serait peut-être aussi la haine pour cette mère, intouchable par un autre corps pouvant l'arracher à sa propre tyrannie de femme toute-puissante. Car le roman met cela aussi en scène : l'assassinat d'une mère, de la toute-puissance d'une mère qui n'a jamais été une épouse.

Le secret du règne d'Édouard sur la Main serait donc dans ce supposé savoir de la jouissance féminine qui, cependant, n'a pas eu lieu; c'est ce ratage qui revient dans cette communauté sur le mode de la haine et du meurtre. Le journal d'Édouard qui relate son voyage initiatique à Paris, et qui est le legs de la Duchesse-mère à Hosanna, serait le dévoilement de cette impuissance à symboliser la jouissance. Ce

dévoilement, qui s'accomplit comme acte de lecture, révèle enfin la logique du discours de fondation : Édouard trône sur la Main par le mensonge et, pour ainsi dire, par l'étrangeté de sa place (de l'incarnation de son désir) qu'il promet dans le fantasme comme lieu d'accomplissement du sujet. Même s'il a échoué quant à lui, c'est ce désir qu'il voudra promettre aux autres en incarnant, sur un seul versant de cet imaginaire du désir, cette femme du monde accomplie qu'est pour lui la duchesse de Langeais. L'imaginaire est certes ici malheureux et lourd de cette impasse, mais il permet malgré tout à Édouard de continuer à promettre la jouissance, même s'il se fait « folie ambulante » plutôt que « bouffon de basse-cour » (ND, 238). La « folie ambulante » est donc là comme l'ultime jeu d'un sujet qui se pense encore dans l'horizon de la jouissance de la mère (et donc aussi dans celle du père).

Or, le roman se termine en évoquant le tout jeune Marcel, dont les jeux imaginaires suscitent l'inquiétude de toute la famille : « À sa droite, dans la fenêtre qui avait longtemps été celle de la chambre de Victoire, sa mère, un petit garçon, yeux clos et la tête se balançant de gauche et de droite, faisait semblant qu'il jouait du piano sur le rebord étagé peint en blanc » (ND, 312). Entre le jeu du « semblant » d'Édouard et celui de Marcel, il y a ainsi comme le jeu de bascule du sujet dans la folie où celui-ci ne pense plus son rapport à l'imaginaire comme imaginaire (tel Édouard), mais comme réalité ou vérité de son désir. Marcel traverse ainsi la scène bruyante de l'héritage familial comme un musicien du silence (accompagné par un chat imaginaire de plus en plus troué) impuissant à dire son désir de l'autre. Le trou, dans ce cas, aura remplacé la marque (la lettre), n'étant plus que la marque du manque de marque là où le désir est mal transmis<sup>8</sup>.

8. Sur l'évolution de cette folie-phobie, et de ce morcellement schizoïde de Marcel, on se rappellera ce passage : « Sans même comprendre ce qu'il disait, sans surtout savoir d'où venait cette phrase qui sortait de la mauvaise bouche, l'enfant de la grosse femme se dit à lui-même avec la voix de Marcel, une contrefaçon de la voix de Marcel : "Les trous ont tout mangé Duplessis, j'vois juste ses yeux, à c'theure !" » (M. Tremblay, *Le Premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989, p. 52). Également ; M. Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac/Théâtre, 1992.