Document generated on 08/13/2025 6:28 a.m.

Québec français

Heide ou la représentation de la mère dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq

Ariane Gagné

Number 136, Winter 2005

Psychanalyse et littérature

URI: https://id.erudit.org/iderudit/55511ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagné, A. (2005). Heide ou la représentation de la mère dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq. *Québec français*, (136), 72–76.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2005

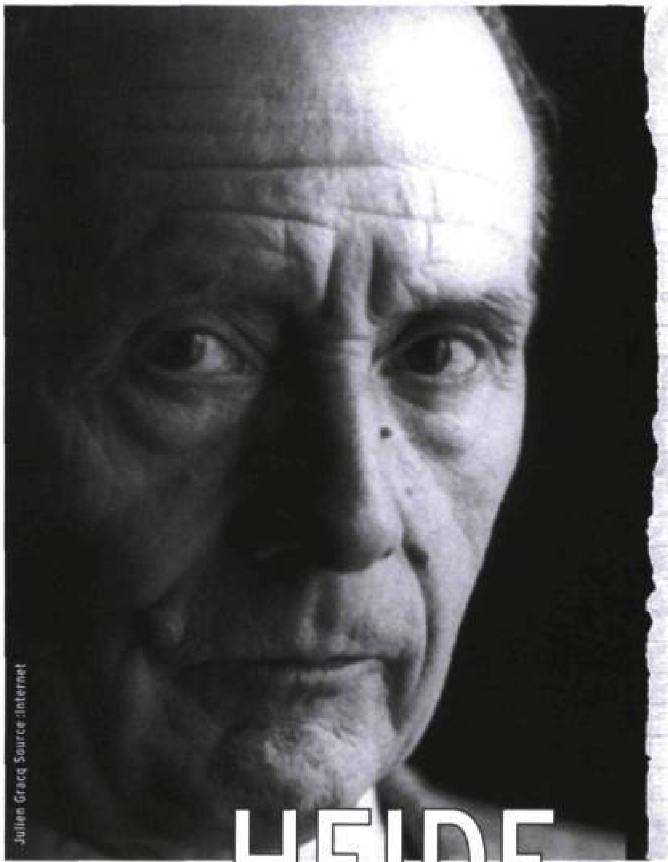
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

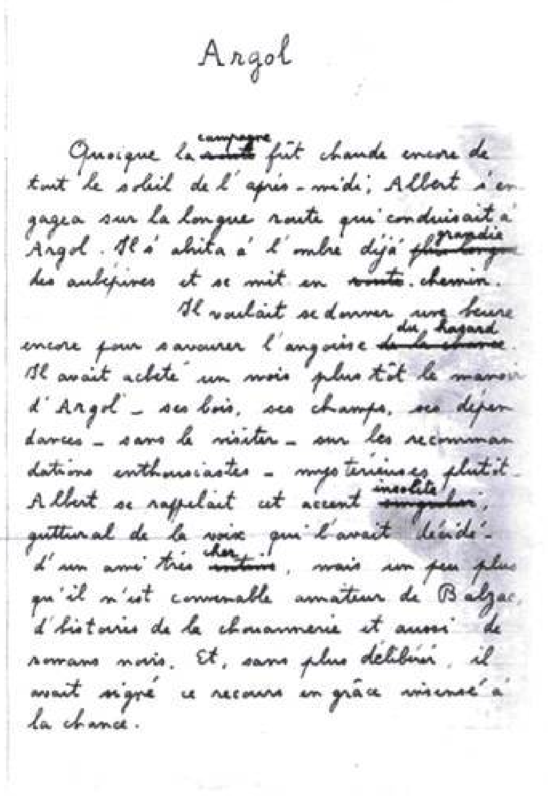
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/




Argol

Quoique la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol. Il s'abrita à l'ombre déjà grandie des aubépines et se mit en chemin.

Il voulait se donner une heure encore pour savourer l'angoisse du hasard. Il avait acheté un mois plus tôt le manoir d'Argol – ses bois, ses champs, ses dépendances – sans le visiter – sur les recommandations enthousiastes – mystérieuses plutôt. Albert se rappelait cet accent insolite, guttural de la voix qui l'avait décidé – d'un ami très cher, mais un peu plus qu'il n'est convenable amateur de Balzac, d'histoires de la chouannerie et aussi de romans noirs. Et, sans plus délibérer, il avait signé ce recours en grâce insensé à la chance.

Première page du manuscrit autographe de *Au château d'Argol* de Julien Gracq.

HEIDE

ou la représentation de la mère dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq

> > > ARIANE GAGNÉ*

Les surréalistes croyaient en un « au-delà de la présence féminine[1] » qui devait les conduire aux profondeurs de l'être en se débarrassant des tabous et des interdits fondés par la culture. La femme a été mythifiée par les surréalistes, qui la voyaient comme une médiatrice entre l'homme et la nature. En fait, les partisans du mouvement dont André Breton a été considéré comme le chef de file semblent avoir remarqué en elle une faculté que Jacques Lacan a tantôt qualifiée de « jouissance du corps », tantôt de « jouissance féminine », parfois encore de « jouissance supplémentaire » ou tout simplement d' « autre jouissance ». La loi du Nom-du-Père (la loi symbolique) serait inopérante chez la fille en raison de l'absence d'un organe dont la femme doit être dépossédée pour donner un fondement imaginaire à son corps. Aux prises avec l'idée de ce corps ayant en partie échappé à la castration qui place le sujet face à son incomplétude et fonde la dialectique du désir et de la demande (ou du langage), la femme se voit dans l'obligation de concilier deux univers radicalement différents, en l'occurrence celui du réel d'une jouissance indicible et celui du langage inapte, pour elle, à dire ce réel[2]. Il en résulterait un reste, un surplus indompté donnant lieu à cette jouissance formée à partir du défaut du signifiant. Lacan note que le pervers et le psychotique vivent eux aussi une inadéquation à la loi symbolique. Le premier se trouve à nier la légitimité de la loi paternelle et, par divers rites, tente de découvrir la dynamique de jouissance du corps de l'Autre[3], prioritairement incarné par une femme. Le second, pour sa part, risque son statut de sujet en se fondant, de façon radicale, dans une osmose avec le corps maternel.

Le récit de Julien Gracq intitulé *Au château d'Argol*, illustre admirablement la quête, par le couple Heide-Albert, d'un état primordial de l'être humain, antérieur à l'intervention du Nom-du-Père. La position de soumission dans laquelle Heide se place et la nature du culte voué à la figure de la Mère – entendue dans sa fonction symbolique – témoignent d'un rapport thématique du texte au concept de jouissance investigué par Lacan. Il s'agira donc ici d'analyser la manière dont cette jouissance a pu imprégner l'imaginaire et l'œuvre surréalistes de Julien Gracq.

Le magnétisme de la femme d'Argol

Dans la campagne d'Argol, désir et cruauté coexistent autour de la figure centrale de Heide. La splendeur de la jeune femme qui, « en une seconde, [...] peupla la salle, le château et la contrée tout entière de sa radieuse et absorbante beauté[4] », éveille spontanément l'avidité érotique d'Albert et aussi celle d'Herminien. Les deux compagnons s'émeuvent au contact de la nouvelle venue dont ils perçoivent une précellence incontestable. Douée d'une souveraine pureté, Heide anime les passions, attire la lumière, déclenche la convoitise. Son visage aux contours uniques et divins émeut Albert qui, avant son arrivée au manoir, manifestait « un constant dédain des femmes » (p. 16). Pratiquement impossible à imaginer sur le plan strictement humain, le physique sublime de la jeune fille échappe à la symbolisation qui touche l'ordre et le sens. « Nul peintre, nul poète n'eût essayé d'en rendre l'éclat surnaturel sans un intime sentiment de dérision mais, par contre, c'était à certains contours mélodiques rares et profondément ambigus [...] que l'esprit recourait en dernier ressort pour essayer de s'assimiler une beauté devant laquelle dès l'abord capitulait le jugement – et qui devait laisser à jamais sans secours et sans recours, en ce qu'avant même qu'elle fût perçue elle était ressentie comme unique » (p. 57-58).

Heide résiste à toute tentative de représentation et déconcerte les hommes qui perçoivent en elle un excès de jouissance se soustrayant à leur savoir masculin. D'une certaine manière, Heide est ce qui donne voix à la Chose. C'est dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse* que Lacan développe la notion de *Das Ding*, ou la Chose, définie comme un « Autre préhistorique impossible à oublier », hors-signifié que le parlêtre – le sujet parlant – tenterait par tous les moyens de retrouver. Lacan affirme que le sujet se voit incapable de supporter « l'extrême du Bien que peut lui procurer Das Ding[5] » et évoque Sade, qui aurait révélé l'accès à la Chose par un excès de plaisir dans la douleur, celle d'autrui et celle du sujet, que nous ne pouvons d'aucune façon supporter. Le prénom de Heide, qui en allemand signifie lande, étaye le rapport de la femme à *Das Ding*. Il contient l'idée de sol, de prairie et fait écho à Gaïa, Terre-mère et Terre-nourricière, qui, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, est intimement liée à un Ouranos exigeant et jouissif. En terre argolienne, Heide semble incarner la Gaïa des origines du monde. Lors de ses nombreuses ballades sur les terres environnantes, elle se laisse envoûter par le paysage au point d'en oublier son humanité : « [...] elle se repaissait avec une inconscience animale de l'air vif et exaltant, de l'étincellement des gazons et des arbres, de la pureté des eaux vives. Elle parut revêtir une robe de fraîcheur et d'innocence. Une source, un bois de chênes, une clairière dorée par le soleil furent les buts de ses courses spontanées, d'où tout mobile proprement humain semblait momentanément exclu » (p. 72).

Toutefois, Heide se dégage lentement de son inaccessibilité et s'offre au regard inquisiteur de ses admirateurs qui aspirent à « devenir maître[s] de la Chose dont il[s ont] été exilé[s][6] ». Dès lors s'empêtre-t-elle dans les dédales lugubres du manoir et les méandres de la forêt où constamment un œil la guette et la propulse sur l'Autre scène, « là où nous ne pouvons être en tant que sujets[7] », dans l'espace réservé à la jouissance qu'est le *ça* où se déploie le cortège de violences et d'humiliations tour à tour infligées par Herminien et Albert.

L'ambivalence de Heide

L'objet du désir incarné par Heide, à qui s'en prennent les deux hommes, est porteur d'une grande opacité. Arborant une élégance féminine hors du commun, la femme s'auréole paradoxalement d'attributs virils. « Dans les ténèbres de sa beauté comme projetée en dehors d'elle et qui l'en-

René Magritte, *La tentative de l'impossible*, 1928.

vironnait comme des voiles palpables, elle s'ensevelissait et renaissait sans cesse avec l'éclat d'une totale nouveauté, passant et repassant un seuil magique interdit aux hommes autant que le rideau à jamais inviolable d'un théâtre, et derrière lequel elle s'approvisionnait d'armes neuves, de poignards et de filtres, et d'impénétrables cuirasses » (p. 59).

Cette image aux accents androgynes atteste de l'extrême ambiguïté du personnage qui, aux yeux d'Albert, apparaît d'abord comme une instance indéterminée. Le « sexe même du visiteur » (p. 46), impossible à déduire du nom de Heide, constitue, avant l'arrivée de la jeune femme et d'Herminien au château, un véritable mystère pour Albert. Par ce simple prénom, la femme d'Argol affiche un côté indivisé et apparaît sous les traits de l'Autre sans défaillance, non châtré, qui fonde, selon Lacan, le premier objet d'amour de l'*infans*. Comme l'écrivait Julia Kristeva dans *Histoires d'amour* « le paradis androgynal [...] comporte la plage délicieuse d'une libido neutralisée, tamisée, dépourvue du tranchant érotique de la sexualité masculine[8] ». Heide, symbole de l'union du corps et de la jouissance qui s'est pro-

Les partisans du mouvement dont André Breton a été considéré comme le chef de file semblent avoir remarqué en elle [la femme] une faculté que Jacques Lacan a tantôt qualifiée de « jouissance du corps », tantôt de « jouissance féminine », parfois encore de « jouissance supplémentaire » ou tout simplement d'« autre jouissance ».

duite sans perte, donne l'impression de baigner dans cet univers édénique. Pouvoir phallique et jouissance d'une sorte de plénitude naturelle se conjuguent avec la puissance archaïque maternelle. En s'attaquant à elle, Herminien et Albert cherchent à se vautrer dans cette souillure mythique qui, d'après Kristeva, « situe l'impureté de cet autre " côté " intouchable qu'est l'autre sexe[9] ». Les deux hommes ainsi que leur victime plus ou moins consentante nourrissent des intentions licencieuses qui visent à réprouver la différenciation des sexes instituée par la culture. En ce sens, les protagonistes tendent à nier le corps symbolisé en tentant de briser l'enveloppe signifiante qui l'enrobe afin de jouir du « corps comme tel, c'est-à-dire comme asexué[10] ». Pour reprendre les termes d'André Peyronie, les aspirations des personnages du récit résident dans « une volonté d'où l'infranchissable barrière entre les individus n'aurait plus de sens, où *je* serait l'Autre[11] ».

Le dessein pervers

Cette négation de la division subjective renvoie au dessein pervers d'éviter la castration qui fonde la Loi et qui arrime l'être humain au champ de la parole en le soumettant à la demande, c'est-à-dire à l'obligation, chez les hommes, d'utiliser des mots pour se faire comprendre. Le pervers aurait procédé au désaveu de la Loi du Nom-du-Père qu'il s'efforce de défier. En fait, une partie de son Moi, admettrait la différence sexuelle, alors que l'autre continuerait à croire en l'existence d'un pénis chez la mère. De la sorte, le pervers se détourne du régime social établi et de tous ses représentants – parents, professeurs, prêtres, policiers, juges – instaurés par la culture pour préserver l'ordre et l'harmonie. Le pervers vivrait pour la jouissance de la Chose connue avant l'intervention d'une tierce personne. Le signifiant phallus introduit par le Nom-du-Père détermine l'entrée du sujet dans le langage en l'écartant de la jouissance. Résistante à la sphère du langage, celle-ci se présente le plus souvent sous forme de souffrance et reste quasiment inaccessible au parlêtre. Or, aucun signifiant n'existe pour désigner le sexe féminin, qui prend la forme d'un orifice, d'une béance creuse et aspirante. Par conséquent, la femme est amenée à éprouver un malaise qui découle de sa difficulté à fixer un symbolique inopérant au réel de sa jouissance. À l'instar du pervers, elle est portée vers une insoumission au phallus. Mais alors que le pervers tente sciemment de réaliser une jouissance impossible en demeurant fidèle à la loi maternelle, certaines femmes, dont le corps se montre rebelle aux effets symboliques, évitent la castration de manière plus instinctive. Heide, qui encourage tacitement Herminien et Albert à porter sur elle leur regard voyeur et destructeur, se trouve investie du symbole phallique comme la Vierge, la Sœur, la Prostituée ou la Star, sur-femmes qui illustrent, selon Serge André, l'existence d'un corps total non châtré. Cependant, l'héroïne, de plus en plus faible, démunie et effacée, se désapproprie étrangement ce pouvoir phallique. Dans son *Séminaire VI* sur les formations de l'inconscient, Lacan reprend le cas d'un sujet analysé par Joan Rivière dans *La féminité comme mascarade*. Une femme, dont la vie sociale et professionnelle s'avère en tous points accomplie, s'efforcerait de se soustraire à une punition potentielle imposée par les hommes de son entourage qui se verraient amputés, à son contact, « du symbole même de leur puissance[12] ». En posant des gestes de sacrifice et de dépréciation, elle chercherait à dissimuler les preuves de sa puissance phallique. Un tel comportement s'accorde avec l'attitude de Heide qui se défait de son aura phallique pour se livrer aux griffes d'Herminien et d'Albert dans une fragilité surprenante. Le masque de vulnérabilité dont elle se pare en offrant son corps à « l'étincellement [des] yeux cruels et lucides » (p. 74) d'Albert lui fait vivre une frayeur singulière, une sorte d'énergie violente et inconnue qui s'insinue en elle à la manière de cette autre jouissance dont parle Lacan à propos de la jouissance féminine. Ainsi, selon le texte de Gracq, « il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang qui bondissait en elle avec fureur au seul contact du bras d'Albert, et qu'il allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée chaude, tandis que la saisirait le froid de la mort dont elle croyait sentir le poignard fixé entre ses deux épaules » (p. 75).

[...] la femme est amenée à éprouver un malaise qui découle de sa difficulté à fixer un symbolique inopérant au réel de sa jouissance. À l'instar du pervers, elle est portée vers une insoumission au phallus.

Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Cette offrande semble, en fait, servir à entretenir la ferveur d'Albert, qui attise en Heide une passion voluptueusement funeste. D'ailleurs, Albert gravera, dans un geste prémonitoire, le nom de la jeune femme sur l'une des croix d'un ancien cimetière et inscrira de la sorte Heide dans une étroite relation avec Thanatos. À ce propos, les allusions à l'agonie et à la mort se multiplient au sein du texte et nourrissent la description physique du personnage féminin dénudé. Dans un moment d'intimité avec Albert, par exemple, Heide sent « sa chair la plus secrète s'arracher aussi depuis le fond d'elle-même, en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis comme un drapeau claquant de sang et de flamme à la face du soleil dans une inouïe, dernière et terrible nudité » (p. 76). Au cours de la baignade, elle déploie une « grâce prenante et inconnue » dont il semblait qu'elle « ne pût se prolonger un instant de plus sans rompre les vaisseaux du cœur à son rythme étouffant » (p. 89). L'os-

tentation de Heide, qui a partie liée avec la destruction et l'anéantissement, laisse croire à un aveu implicite de la femme dont le désir érotique correspondrait à un ardent désir de mort. Heide se laisse posséder, figer, aliéner par l'œil d'Albert en qui elle trouve une espèce de complice. Elle offre à son amant un corps enlevé à son narcissisme, vidé de sa substance signifiante – vêtements, habits – qui forment un écran symbolique au corps réel. Seule la matière de sa chair qui jouit demeure ; les amants évitent, lorsqu'ils sont seuls, de faire un grand usage de la parole. Ils s'en tiennent à des regards qui viennent extirper le fragment de réel existant aux confins des limites symboliques du corps de Heide : « Elle devenait une immobile colonne de sang, elle s'éveillait à une étrange angoisse [...] Alors elle abandonnait le bras d'Albert avec tremblement et elle s'étendait à ses pieds sur la mousse, en cachant sa tête sous son bras replié pour qu'il ne lût pas encore au fond de ses yeux son accablante défaite. Et tandis que debout, il dirigeait vers elle l'étincellement de ses yeux cruels et lucides, avec un abandon et une confiance angéliques – comme une esclave entièrement soumise –, elle élevait vers lui comme une prière les trésors d'un corps qui lui était tout entier dévoué » (p. 74).

Cette rencontre visuelle entre Heide et Albert conduira à l'abnégation de la femme d'Argol, qui abandonnera son manteau de lumière et de pureté pour se laisser tranquillement glisser dans une souffrance exquise et mortelle.

De la construction perverse à l'expérience de la jouissance

Étrangement, cette victoire sur Heide ne satisfait pas Albert, qui ne peut que dédaigner « un triomphe pour lequel il n'avait pas combattu » (p. 76). Dans cette perspective, Albert agit tel le pervers s'acharnant, comme l'a expliqué Jean Clavreuil dans *Le désir et la loi*, à démontrer l'absurdité des parties génitales féminines, qui le dégoûtent au plus haut point. Le pervers ne peut être attiré par les organes intimes de la femme à la seule et unique condition qu'ils ne se montrent pas désirants et facilement possédables. Violée et profanée par Herminien, Heide ne tente plus d'attirer celui dont elle s'est éprise. Albert se met alors à convoiter la femme mutilée par son ami. Herminien, qui entraîne le jeune homme vulnérable dans un souterrain « complice de quelque amour secrète et criminelle » (p. 171), sert de guide à l'amant de Heide en lui divulguant le lieu où se trouve l'objet des délices. Dans la chapelle des abîmes, Herminien avait déjà commencé à exercer son emprise fatale sur Albert, qui s'était vu poussé, devant l'œuvre de son *alter ego*, à admirer une Heide élevée au rang de souveraine. « À ces jeux de la nature se succédèrent les atteintes d'une passion sensuelle et aiguë, et l'artiste [Herminien] peignit avec vérité ses ardeurs sauvages : Heide flotta dans l'altitude à la façon d'un brouillard lumineux, s'éclipsa, puis revint, et établit enfin son empire sur des houles mélodiques d'une rare ampleur qui paraissaient emporter les sens vers une région inconnue et rendre à l'oreille les grâces du toucher et de la vue par l'entremise d'une incroyable perversion » (p. 111). Heide régnant sur l'empire d'Argol était alors ressortie du jeu musical d'Herminien, lequel avait contribué à accentuer le désir d'Albert de s'emparer de ce corps de femme insignifiable.

La chambre où repose Heide trouve sa place au bout du tunnel secret, dans l'endroit le plus ténébreux du château, qui n'est pas sans rappeler l'utérus maternel. La femme, qui respire la jouissance de la Chose, encourage implicitement Albert à reconquérir un espace de jouissance immémoriale où seuls les affects de douleur et de passions violentes peuvent être vécus. De fait, Albert expérimente la double face de son désir qui tend vers la jouissance et la mort. L'antre maternel où Heide décède illustre bien cette part d'ombre et de mort contenue dans le désir de l'homme. En proie à un aveuglement grandissant, il décide d'emprunter le sombre trajet menant à la chambre condamnée qu'il a découverte grâce à son ami, afin de s'anéantir dans la chair familière. Un violent délire s'empare de lui au moment où il s'affaire à ouvrir « le panneau secret [qui] glissa sans efforts sous ses doigts » (p. 177) et qui lui donne accès au lieu interdit. La pièce où gît la Heide apathique opère sur lui à la façon d'un pôle aimanté de convoitise ; dans les abîmes du manoir, la frénésie d'Albert atteint un paroxysme de jouissance. Incontrôlable et assoiffé de passion malveillante, il procède, tel un somnambule, au viol de Heide commandé par Herminien, son double en quelque sorte. Sa position correspond à la formule de Lacan qui, inspiré par le *cogito* de Descartes, définit la situation du sujet de jouissance par un « Je suis là où je ne pense pas ». À la fin du récit, Albert ne donne plus l'impression de penser. Son visage, sous l'impulsion de la jouissance, s'altère de façon notoire. Dans le reflet de la glace où il se mire avant de se lancer à la poursuite de Heide, il n'arrive plus à se reconnaître : « D'une main tremblante de fièvre, il alluma un flambeau posé près de lui sur la table et, du fond de l'obscurité de la chambre, il vit venir vers lui, réfléchie dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image. L'altération de son visage avait pris au cours de ces dernières semaines un caractère presque effrayant et sa forte constitution paraissait tout entière ébranlée par les atteintes d'un mal dont les symptômes ne relevaient d'aucune des affections ordinaires » (p. 147).

Le transport dans cet état de jouissance est tributaire de la dépendance au pouvoir étouffant du corps maternel qu'il est sur le point de prendre de force. Ainsi le moi d'Albert est-il vivement atteint et ne concorde plus avec l'image de lui-même qu'il savait reconnaître, car elle « repose sur une abjection qui la fissure lorsque le refoulement, veilleur permanent, se relâche[13] ». La nouvelle image obsédante de son être corrompu surgit devant lui et annonce l'aveuglement définitif du jeune homme dont le moi éclate en même temps que le miroir. La jouissance débordant des pores d'Albert le force à fracasser les derniers remparts qu'il avait érigés contre elle : « Mais surtout ses yeux [...] le frappèrent brusquement d'une horreur et d'un dégoût tels que, saisissant d'une main le flambeau de cuivre, avec une fureur démente il le projeta contre le miroir dont les mille éclats retentissants jonchèrent un instant le plancher » (p. 175). Enfin, sous l'effet de l'hallucination du couple maudit Heide-Herminien se rappelant à lui avec une « terrible fixité » (*ibid.*) et le jetant dans un désarroi total, Albert réalise le but inconscient des êtres humains qui consiste à connaître

L'antre maternel où Heide décède illustre bien cette part d'ombre et de mort contenue dans le désir de l'homme.

le bonheur absolu éprouvé dans l'inceste mythique. Il s'empare du corps inerte de Heide et se consume dans cet acte incestueux avec l'Autre préhistorique – ou la Mère – incarné par le personnage féminin. Entièrement à la merci des deux hommes qui, n'arrivant pas à la saisir toute, la morcèlent infructueusement, la jeune femme, de son côté, est prise d'une jouissance certes « limitée par la lettre écrite sur le corps (la douleur, la brûlure, les stigmates, le symptôme) ou encore par les rites de l'exorcisme, (le regard ou le geste de l'autre), mais [qui] reste une jouissance désarrimée du signifiant (qui ne peut jamais se dire) et indivisée par les effets de la parole[14] ». Heide, qui se languit mortellement au cœur du château, jouit au-delà du marquage qu'elle subit ; elle devient peu à peu étrangère à ce corps lacéré qui se sépare de son esprit ; dans une chambre sombre et recluse, elle s'abandonne à « une vie uniquement végétative et comme consumée par un fanatique amour » (p. 167). Un peu comme Albert, elle choit dans le « je suis », qui a évité la symbolisation du « je pense ».

La considération de Heide

Les coups répétés des agresseurs de Heide s'imprègnent sur le corps réel de la victime qui se laisse envahir par une angoisse l'empêchant de verbaliser sa jouissance paralysante. Clouée à un lit où ont défilé les hommes aux regards avides, elle passe à l'acte à son tour d'une façon pour le moins radicale. Aussi choisit-elle l'empoisonnement dans ce qui semble être une volonté de s'offrir complètement et irréversiblement à la jouissance de l'Autre, lieu où, selon Jean-David Nasio, « il n'y a pas de signifiant, [...] lieu d'un sexe innommable, d'un sexe que nous ne saurions qualifier de féminin ou de masculin[15] ». Dans la mort, le corps de Heide atteindra le comble de sa capacité jouissante. Femme phallique, ou, si on veut, femme inaliénée par l'ordre symbolique, Heide aura réussi à concentrer sur elle l'intérêt de ses compagnons qui sont demeurés fidèles à la loi de la mère. Dans *Pouvoir de l'horreur*, Julia Kristeva affirme que la juxtaposition antithétique des schèmes ténèbres-lumière contribue à mettre en relief « le non-sens de la passion », « l'irreprésentable[16] ». Au château d'Argol, l'affect déchaîné et non maîtrisable se dresse avec une atroce intensité, au centre de la luminosité aveuglante et de l'obscurité lourde, difficilement pénétrable. Le soleil ardent et la nuit opaque s'y succèdent à des rythmes effrénés. Il arrive même que nuit et jour se manifestent simultanément : « Il semblait que ce guet-apens de la nature fût sans recours possible pour l'âme aiguillonnée par le mystère et la curiosité, par le silence de ces lieux où ne pouvait s'entendre aucun chant d'oiseau, et où les symptômes trop évidents de l'appesantissement habituel de la nuit n'étaient démentis que par la présence à tous égards insolite du disque blanc, vide et aveuglant du soleil glissant son œil dans les fraîches entrailles de la terre » (p. 100).

Albert découvre la femme violée et l'indicible de son corps à la croisée de ces deux états de la nature, dans une nuit sombre illuminée par « les flaques d'argent descendues de la lune » (p.125). Le sens paraît s'éclipser au sein du paysage argolien qui contient en lui-même une part d'intolérable et qui, dans la réconciliation des contraires souhaitée par les surréalistes, porte à son paroxysme la passion pour la mère, la volonté de faire corps avec elle.

En somme, sous cette apparence de meurtre dont se rend responsable Albert, guidé par son *alter ego* Herminien, pourrait se cacher l'idéalisation d'un être maternel et phallique, aimé pour sa similitude sexuelle. Dans la mort, Heide, à tout jamais invulnérable, imperturbable, impénétrable, devient l'objet d'un ultime culte. En conformité avec l'affirmation de Kristeva, soutenant, dans *Histoires d'amour*, que « la morte n'est pas un cadavre chez Stendhal, pas plus que ne l'est Béatrice chez Dante. La morte est l'absolu et par ailleurs, la jouissance comme nostalgie : à portée de la main mais à jamais perdue et impossible[17] », nous pouvons considérer que Heide n'incarne plus, vis-à-vis d'Albert et même d'Herminien, l'altérité sexuelle. L'autre s'abolit au profit de la fixation d'un amour originel, d'une omnipotence féminine s'éternisant par-delà la mort. Nonobstant les innombrables sévices qu'elle aura endurés, Heide se voit glorifiée par Albert qui, en dernière instance, lui octroie le statut de Mère intouchable, intouchée, et par le fait même, vénérable. La suprême « cérémonie fastueuse dans un sous-terrain[18] » dont parlait Breton sera finalement advenue au château d'Argol. Elle aura reconstitué « l'androgyne primordial » cher aux surréalistes en scellant le destin du couple argolien dans la célébration funeste d'un microcosme achevé.

---

* Doctorante, Université de Montréal.

Note

1 Julien Gracq, « Le surréalisme et la littérature contemporaine », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, p.1019. (« Bibliothèque de la Pléiade », n° 421).

2 Le réel doit être envisagé dans son rapport avec le symbolique. Il est, en fait, ce qui esquive la symbolisation par la parole. Lacan le définit comme l'impossible qui « ne cesse pas de ne pas s'écrire ». Même s'il est recouvert par la dimension du symbolique, il exerce son emprise sur le sujet qui peut le rencontrer à travers l'angoisse, l'hallucination, la propension à la mort, bref, dans ce qui « réveille le sujet de son état ordinaire » (Pierre-Christophe Cathelineau, « Réel », dans Roland Chemama et Bernard Vandermersch [dir.], *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p. 360).

3 L'Autre avec un A majuscule doit être distingué du petit autre, le semblable auquel s'identifie imaginairement l'enfant. Il est à la fois ce qui se situe au-delà du sujet, qui lui préexiste et dont il dépend. L'Autre est en fait le lieu du discours inconscient, parfois inarticulable. Christiane Lanctôt précise que le lieu de l'Autre se trouve à être souvent subjectivé avec le visage de Dieu ou d'autres figures réelles. La jouissance, alors pensée comme jouissance de l'Autre, consisterait en ce qui fait jouir l'instance subjective de l'Autre et ce dont jouit le sujet. (Christiane Lanctôt, « Jouissance », dans Roland Chemama et Bernard Vandermersch [dir.], *Dictionnaire de psychanalyse*, p. 205).

4 Julien Gracq, *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1938, p. 56.

5 Jacques Lacan, *Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986. (« Champ freudien »).

6 Nestor Braunstein, *La jouissance : un concept lacanien*, France, Point Hors Ligne, 1992, p. 254.

7 Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, (Coll. « Critique ») p. 33.

8 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, (« Folio essais », n° 24) p. 104.

9 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 99. (Coll. « Tel Quel »).

10 Jacques Lacan, *Livre XX. Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 13.

11 André Peyronie, « La pierre scandale du château d'Argol de Julien Gracq », *Archives des lettres modernes*, vol. IV, n°133 (1972), p. 22.

12 Jacques Lacan, *Livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 255.

13 Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, p. 21.

14 Lucie Cantin, « La féminité. D'une complicité à la perversion à une éthique de l'impossible », *Psychanalyse et analyse culturelle : La féminité*, GIFRIC, vol. 2, n°s 1-2 (mai 1995), (Coll. « Savoir ») p. 59.

15 Jean-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Rivages, 1992, p. 187.

16 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 459.

17 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, p. 433.

18 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991, p. 23.