

L'imaginaire symbolisé dans trois récits contemporains

Christiane Kègle

Volume 23, numéro 3 (69), printemps 1998

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201385ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201385ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Genre narratif parmi d'autres, le récit se différencie du roman ou de la nouvelle en ce qu'il englobe plusieurs traits génériques distinctifs. Il se caractérise notamment par sa quête existentielle et par la dimension éminemment narcissique de son écriture. Le présent article s'intéresse à une telle pratique discursive, à ses constantes sur les plans de la forme et de la substance (du contenu et de l'expression), à partir de trois récits contemporains : Quand il pleut sur ma ville de Pascal Sabourin, Les images de Louise Bouchard, Sept roses pour une boulangère de Négovan Rajic.

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kègle, C. (1998). L'imaginaire symbolisé dans trois récits contemporains. *Voix et Images*, 23(3), 481–500. <https://doi.org/10.7202/201385ar>

L'imaginaire symbolisé dans trois récits contemporains

Christiane Kègle, Université Laval

Genre narratif parmi d'autres, le récit se différencie du roman ou de la nouvelle en ce qu'il englobe plusieurs traits génériques distinctifs. Il se caractérise notamment par sa quête existentielle et par la dimension éminemment narcissique de son écriture. Le présent article s'intéresse à une telle pratique discursive, à ses constantes sur les plans de la forme et de la substance (du contenu et de l'expression), à partir de trois récits contemporains : Quand il pleut sur ma ville de Pascal Sabourin, Les images de Louise Bouchard, Sept roses pour une boulangère de Négovan Rajic.

L'écriture du récit se distingue des formes déjà circonscrites par l'histoire littéraire en ce qu'elle entend prendre une certaine liberté dans le traitement des motifs qui la gouvernent. Sans se référer explicitement à la littérature personnelle — épistolaire, onirique ou autobiographique —, au roman ou à l'essai philosophique, elle emprunte cependant à ces différents genres quelques traits distinctifs, amalgamant ceux-ci dans une forme inédite, libre des contraintes inhérentes aux genres prédéfinis par les conventions. Genre narratif parmi d'autres, le récit se différencie ainsi du roman ou de la nouvelle en ce qu'il englobe plusieurs traits génériques distinctifs ; il se caractérise entre autres par sa quête existentielle et par la dimension éminemment narcissique de son écriture. Aussi voit-on apparaître une pratique discursive inédite, sans cesse renouvelée d'un récit à un autre, mais qui n'en intègre pas moins un certain nombre de constantes sur les plans de la forme et de la substance (du contenu et de l'expression), que la présente analyse s'est efforcée de repérer dans trois récits contemporains : *Quand il pleut sur ma ville* de Pascal Sabourin¹, *Les images* de Louise Bouchard² et *Sept roses pour une boulangère* de Négovan Rajic³.

-
1. Pascal Sabourin, *Quand il pleut sur ma ville*, Sherbrooke, Naaman, 1981.
 2. Louise Bouchard, *Les images*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.
 3. Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1987. Désormais, toute référence à ce récit sera indiquée dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *SRB*, suivi du folio.

En interrogeant le sens cryptique souvent encodé dans le titre, je cherche à faire ressortir la logique des réseaux signifiants mis en place dans ces trois récits en apparence fort différents, mais comparables dans leur tentative d'intégrer ce qu'un philosophe comme Alain Juranville nomme la sublimation. Sans entrer dans le vaste débat par là ouvert, je cherche cependant à délimiter les structures inconscientes dans lesquelles sont retenus captifs des sujets qui, inscrits dans la trame des récits, sont aux prises avec quelque chose qui relève soit de la perte, soit de l'angoisse de mort ou d'un réel impossible à assumer. Appuyée par une approche psychanalytique qui ne saurait être indifférente à l'éthique de l'interprétation, j'interroge les avatars du narcissisme au cœur de configurations discursives dysphoriquement investies, et de motifs récurrents donnant prise à la répétition, entendue comme un incessant retour de la pulsion de mort (ou jouissance chez Lacan).

En accordant une prévalence certaine à la forme et à la substance des textes analysés, en cherchant ainsi à faire ressortir les effets signifiants qui les parcourent, j'ai pris le parti de laisser à l'arrière-plan tout ce qui relève des précisions relatives au substrat théorique. Celles-ci se retrouvent dans les notes infrapaginales et le lecteur curieux pourra s'y référer à son gré. Les trois registres lacaniens du réel, du symbolique et de l'imaginaire, doublés des notions qui leur sont rattachées — autre spéculaire, objet a, Autre primordial, Grand Autre, pour ne nommer que ceux-là —, ont guidé ma lecture des thématisations et figurativisations de ce que l'on pourrait nommer un imaginaire symbolisé. Entendons par là : la fixation dans une forme signifiante autonome, en l'occurrence l'écriture du récit, de signifiants auparavant épars, illimités, non ancrés dans la structure du langage et propres aux registres d'un imaginaire soit mélancolique, soit délirant ou clivé.

Symbolisation de la perte et suppléance au vide existentiel

Quand il pleut sur ma ville de Pascal Sabourin est un récit mené par un narrateur autodiégétique qui raconte au *je* un récit qui le concerne au premier plan. Pour les fins de l'analyse, je désigne ce narrateur par l'expression « *Je* récitant », ou « récitant ». Sur les plans spatial et temporel, il recouvre deux configurations discursives. La première correspond au présent de narration et à la description des rues désertes de la ville, sous la pluie, la nuit. Elle constitue l'arrière-plan d'une quête de savoir, savoir sur la Vérité, transcendante par rapport à l'être, et qui donnerait à la Vie un sens. Vérité et Vie apparaissent comme des concepts clés et sont dotés d'une majuscule car ils servent d'assises, dans l'économie du récit, à un ensemble de réflexions philosophiques. Une seconde configuration discursive réunit la maison de Cécilia, le salon des parents de Doris (amie de Cécilia et fille du maire nouvellement élu), la bibliothèque de l'université, un bar et un club fréquentés par Rovran et Hannon (deux amis du *Je* réci-

tant). Ces lieux correspondent au temps de la remémoration et déploient la dimension narcissique — érotico-mortifère — du rapport à l'autre spéculaire⁴. Par définition, il s'agit d'un espace de tension qui regroupe la totalité des figures du récit marquées par la négativité : la relation ambivalente à la fiancée (Cécilia), le rejet de la futilité des actions humaines (Doris et son entourage), la perte de l'insouciance des années de collègue (Hannon), la rivalité et la haine (Rovran).

Le motif de la pluie vient ponctuer, tout au long de ce récit qui se rapproche par sa forme discursive de la fiction romanesque, le souvenir d'un événement tragique, celui de la mort de la fiancée du récitant. En effet, par un soir de pluie, Cécilia est morte, alors que du récitant sur laquelle elle prenait place a dérapé dans un fossé. Cet événement, central dans la conduite de l'intrigue, n'est cependant révélé au lecteur qu'à la toute fin.

Quand il pleut sur ma ville se présente donc comme un récit fragmenté entre le présent de narration et la rétrospection. Il cherche à moduler les souvenirs qui reviennent à la mémoire d'un *Je* récitant fasciné par la pluie et qui se prend à philosopher sur le sens de l'existence. La thématique du marcheur sous la pluie, dans une ville déserte, la nuit, scande les chapitres ; elle alterne avec les réminiscences des événements qui ont marqué la liaison du *Je* avec la figure de Cécilia, sur une période d'un an. Une intertextualité manifeste joue avec les composantes d'un roman de Michel Butor (*La modification*⁵), en empruntant quelques-unes de ses formes discursives, de ses thématiques, voire jusqu'au nom de la jeune femme romaine qui hante les pensées du personnage-narrateur. En quatrième de couverture, l'auteur paraphrase d'ailleurs Butor, tout en prenant une distance ironique face à son propre travail d'écriture⁶.

Au fil du récit, le lecteur apprend que, avant le funeste accident de Cécilia, une rupture était imminente, qui avait été provoquée par une crise existentielle chez le récitant. Aussi, chargé de réflexions philosophiques d'inspiration sartrienne, le récit prend-il un ton résolument nihiliste, mesurant tout au long de son parcours l'inutilité des objets en dehors de la conscience humaine. Sans la conscience, tout devient absurde, voué au néant, ce qui ne manque pas de générer anxiété et angoisse chez le sujet discursif.

4 Voir les travaux de Jacques Lacan sur la phase du miroir, en particulier : «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique» *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.

5. Michel Butor, *La modification*, Paris, Minuit, 1957.

6. «Mais au lecteur curieux, ces pages fourniront peut-être quelques bons exemples d'une pensée qui ne cesse de se réfléchir à travers deux ou trois motifs obsessionnels dont on ne manquera pas, et avec raison, de souligner l'insignifiance.» Pascal Sabourin, *Quand il pleut sur ma ville*, quatrième de couverture.

Dans l'économie du récit, le motif récurrent de la pluie recouvre plusieurs fonctions. La première consiste en une volonté de ne pas oublier : alors que la pluie efface les traces des pas des passants ou des pneus des voitures sur le pavé humide, elle permet paradoxalement au marcheur de se remémorer les moments heureux et tragiques de son passé récent. Fixer sur le papier les souvenirs les plus évanescents apparaît donc, sur le plan du signifiant, une des motivations du récit. Une moto sous la pluie, un jeune couple d'amoureux, un visage qui rappelle celui de la fiancée, voilà autant de motifs ponctuels qui, sur le plan du signifié, vivifient le passé, empêchent la mémoire de défaillir. Contrairement à la pluie qui obscurcit les formes et les contours, gomme les pistes, le récitant cherche à se rappeler sans cesse les signes qui font sens pour lui. Une faille modale, inscrite dans les modalisations pouvoir oublier/falloir ne pas oublier, balise le parcours passionnel du récitant.

Un second investissement sémantique de la pluie relève de la fonction de purification : épuration de la ville, signe auquel elle est jumelée dans le titre, nettoyage de ses déchets et de ses scories. Le motif a pour corollaire, sur le plan du signifiant, la volonté du récitant de s'éloigner de l'excitation futile des activités nocturnes de la grande ville, lorsque les hommes se masquent d'une fausse identité et vivent de façon superficielle. Par réaction à un épicurisme grandissant au sein de son entourage immédiat, le récitant raconte comment il avait entrepris de changer l'ordre des valeurs, chez sa fiancée et en lui-même. Or, il rencontra l'incompréhension de l'autre, qui menaça de rompre leur liaison. Le récit dysphorique du *Je* récitant — postérieur à la mort de Cécilia — apparaît conséquemment comme le lieu d'une transformation, le travail de l'écriture consistant en la mise en place d'un simulacre de système philosophique générateur de sens. Cherchant à occulter l'horreur du vide, le récitant se livre à une interrogation sur le sens de l'existence qui tient lieu de suppléance. Cette suppléance prend le relais de ce qu'il y a d'insupportable pour l'homme dans l'absence de fondements de l'ordre symbolique⁷. De façon plus globale, le récit rend compte de la rencontre de l'infondé qui se produit au sortir de l'adolescence, au moment de l'entrée dans l'âge adulte, dans cet entre-deux des âges où quelque chose est laissé derrière soi et où ce qu'il y a devant soi demeure flou et incertain.

Résurgence d'une expérience bien antérieure, concomitante de l'entrée de tout sujet dans le langage, la crise existentielle vient réinscrire

7. Par référence au concept de l'infondé du symbolique défini par le psychanalyste Willy Apollon : « absence de fondement de la Loi du Symbolique », en vertu de laquelle le sujet de la psychose construit une suppléance là où le sujet de la névrose convie « la fonction d'autorité socioculturelle représentée dans la fonction paternelle ». Voir Willy Apollon, Danielle Bergeron et Lucie Cantin, *Traiter la psychose*, Québec, Gifric, 1990, p. 17. Voir aussi « Psychanalyse et traitement des psychotiques », *ibid.*, p. 79.

la béance originelle⁸. La psychanalyse nous indique que, pour combler ce trou, ce vide, l'homme construit un fantasme autour duquel viennent s'organiser toutes les facettes de son existence⁹. Dans le récit qui nous occupe, le recours à l'écriture s'avère une tentative pour calmer l'angoisse, l'anxiété devant la conscience du vide et de l'inutilité des objets et des êtres, mais par-delà cette organisation fantasmatique, le sujet se trouve directement confronté à la sexualité, à l'agressivité et à la mort.

Une troisième fonction du motif de la pluie consiste à mettre en place les conditions de possibilité d'une identification à l'objet du désir de l'Autre¹⁰. Ce n'est pas impunément que le marcheur solitaire cherche à se fondre littéralement « dans » la pluie, dans cette pluie qui enveloppait les amants aux temps heureux. Le récitant souhaite intensément qu'il pleuve « en » lui, exprimant par la métaphore un affect non dit, soit la souffrance de la perte et la douleur du deuil. Le leitmotiv de la pluie qui tombe sur la ville engendre une rythmique qui, au sein du discours, tient lieu de bercement au désarroi intérieur. Tel un récitatif, il agit sur le sujet écrivant à la manière d'un rituel incantatoire. Il marque aussi le lieu de la mélancolie¹¹ et de l'aphanisis du sujet¹² qui se perd lui-même dans la fusion inconditionnelle à l'autre imaginaire, en l'occurrence le couple des amants à jamais désunis.

-
8. La béance originelle est constitutive du manque-à-être de l'infans au sortir du sein maternel; c'est un creux, un vide que borne la poussée pulsionnelle. Faisant référence à cette « véritable prématuration spécifique de la naissance chez l'homme », Lacan met en relation « [...] l'effet chez l'homme [...] d'une insuffisance organique de sa réalité naturelle » et « la captation spatiale » de la Gestalt primordiale ou *imago* du corps propre. Voir « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je... » et « Du traitement possible de la psychose », Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 95-96 et 552.
 9. « Lacan représente le fantasme par une surface incluant les diverses figures du moi, de l'autre imaginaire, de la mère originaire, de l'idéal du moi et de l'objet. Cette surface de l'imaginaire est bordée par le champ de l'imaginaire et par celui du symbolique tandis que le fantasme recouvre celui du réel. Ces notations indiquent bien le caractère trans-individuel du fantasme, sa participation, fût-elle marginale, aux champs du symbolique et de l'imaginaire et surtout sa fonction d'obturation du réel. Le réel désigne ici l'indicible du sujet, ce qui lui est insupportable à rencontrer et qui n'en constitue pas moins ce sur quoi il ne cesse de buter [...] ». Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 80.
 10. L'identification à l'objet du désir de l'Autre, en tant que désir de reconnaissance par l'Autre dans la phase du miroir, renvoie au « moi idéal » ou image du moi traversée par la tension agressive et la fascination envers l'image rivale propre à la relation duelle. Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je... », *op. cit.*, et Roland Chemama, *op. cit.*, p. 187-188.
 11. La mélancolie découle d'une identification non médiatisée à l'objet du désir, « à la chose elle-même, rejetée du monde du langage ». Roland Chemama, *op. cit.*, p. 189.
 12. Aphanisis ou éclipse du sujet, écrit Lacan, pour signifier la précarité du désir inconscient qui ne se manifeste dans le discours que pour disparaître aussitôt: « [...] le fading du sujet [...] se produit dans la suppression du désir, de ce que le sujet s'éclipse dans le signifiant de la demande — et dans la fixation du fantasme, de ce que le sujet même devient la coupure qui fait briller l'objet partiel de son indicible vacillation ». Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *op. cit.*, p. 656.

Le récit de la liaison amoureuse permet par conséquent de dire, tout en ne les disant pas, plusieurs affects contenus. D'entrée de jeu, le récit introduit son lecteur à la beauté de cette jeune fille de vingt ans qui est sa fiancée, dont le portrait physique, éminemment valorisé, contraste avec le sentiment de rejet qu'il éprouve à l'égard des rapports humains, vils et superficiels. Les réminiscences relatives à la beauté de la jeune fille ont pour fonction de refouler l'horreur que lui inspire la vie sociale. Une seconde apparition de la figure de Cécilia est associée à une fête chez une amie, Doris, dont le père vient d'être élu maire de la ville. Les gens réunis dans le salon de la maison de Doris apparaissent au *Je* récitant comme les représentants mêmes de la fausseté et de l'imposture, la métaphore du masque servant à traduire l'aversion qu'il éprouve envers la vie mondaine. Alors qu'il se retire au jardin, Cécilia danse avec Rovran, personnage qui incarne le mieux dans le récit tout ce qui fait horreur au *Je*: goût du plaisir immédiat, frivolité, servilité, vulgarité. Or, le personnage *Je* ne voit pas le plaisir sur le visage de Cécilia, refoulement qui sera ultérieurement levé par le récit, lequel agit alors à la manière d'un simulacre d'anamnèse¹³. Dans l'avant-dernier chapitre, la jalousie et la haine font irruption alors que Rovran manifeste son hostilité envers le *Je*: eu égard à l'angoisse existentielle de ce dernier, la figure de Rovran connote la raillerie et le sarcasme. Invité au club fréquenté par Rovran, le jeune philosophe se livre à une réflexion sur la nécessité de la conscience de l'homme dans le monde, sans laquelle tout sombre dans le néant et l'inutilité de l'existence. Or, Rovran, tout en se laissant entraîner par une musique au rythme diabolique, s'empare d'un couteau et vise son rival; mais il n'atteint que le plancher de bois mou, laissant une marque indélébile de son agressivité incontrôlée. Abus d'alcool, futilité des motivations de l'action humaine, motif de l'impuissance du *Je* en regard de la capacité de jouir de la vie sont autant de thèmes qui se donnent à lire en creux dans ce fragment du récit, représentant le rapport de tension, passionnel, inhérent à la relation duelle. Puis surgit au dernier chapitre le portrait de Cécilia morte, dont le corps abandonné dans un trou boueux, avec celui de Hannon, indique quel affect d'horreur le motif répétitif de la pluie cherchait à refouler. L'événement de la mort de Cécilia laisse cependant le lecteur sur un doute: Cécilia aurait-elle préféré Hannon au récitant? Un non-dit traverse le récit jusqu'à la fin: le nom même de Hannon correspondrait-il à un déplacement de signifiant dans l'économie psychique

13. Dans le cadre de la cure analytique, l'anamnèse ou histoire personnelle du malade s'appuie sur la règle fondamentale introduite par Freud, en vertu de laquelle l'analysant est requis de dire tout ce qui lui vient à l'esprit de façon spontanée. Voir Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 1954. Il va de soi que, dans le cadre d'un récit fictif, il ne peut s'agir de d'un simulacre d'anamnèse, ce qui n'autorise pas moins, sur le plan de ce construit littéraire que constitue le récit, le repérage d'associations de signifiants garantes de la signifiante du texte.

inconsciente du sujet écrivant (Hannon / Rovran)? Tout se passe comme si le refoulement de la perte de l'aimée, figure substitutive de l'Autre primordial¹⁴ (la mère), ne pouvait être levé.

Pour conclure, je poserai que *Quand il pleut sur ma ville* consiste en un discours fondé sur une rythmique aux effets incantatoires, situé à la jonction de la fiction romanesque, de l'essai philosophique et de l'anamnèse, qui se déploie vers une fin décevante. La référence à la mort de Cécilia et d'Hannon, au dernier chapitre, permet au lecteur de comprendre rétroactivement le rituel de la marche solitaire de la figure du récitant sous la pluie. Tentant vainement de colmater le vide, le désespoir, le sentiment de dérégulation, ce dernier se trouve finalement confronté à une vérité refoulée, ancrée dans l'horreur d'un visage tuméfié par la mort. Le travail de l'écriture par le détour de la métonymie ou de la métaphore peut tenir lieu de désir à l'Autre, ce que Alain Juranville définit comme le processus de la sublimation¹⁵.

Constitution du délire comme réponse à l'angoisse de mort

Apparenté au genre de l'anamnèse, le récit *Les images* de Louise Bouchard comporte cinq chapitres qui prennent appui dans leur composition sur un motif biblique, celui du sacrifice d'Isaac par Abraham, sur la montagne de Moriyya. Récurrent, ce motif rend compte de la relation entre une récitante, une jeune femme qui s'approprie l'instance *Je*, et une figure absente mais néanmoins prégnante du récit, qui a pour nom Dorothée.

Aux prises avec un afflux d'images menaçantes pour son intégrité psychique, le *Je* fait le récit de son histoire personnelle afin de conjurer l'angoisse qui l'étreint. Il s'agit d'une reconstruction, sur le plan imaginaire, d'un événement survenu au cours de l'adolescence, et ayant déclenché un premier délire.

Le nœud du délire s'appuie sur un fantasme récurrent : l'identification à la figure biblique d'Isaac, ce fils qui aurait été sacrifié par le père, n'eût été l'intervention d'Abraham. Il trouve un ancrage dans le mythe familial, puisque le jeune frère de la récitante, mort en bas âge, aurait selon elle cristallisé l'amour parental, lui ravissant ainsi la présence réconfortante de

14. Dans l'économie de l'inconscient lacanien, l'Autre primordial correspond à la figure maternelle à laquelle l'infans est entièrement assujéti, compte tenu de l'incomplétude de tout être humain à la naissance. Voir «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je...», *op. cit.*

15. «La sublimation permet, en traçant la lettre sur la page qu'offre le lieu vide, de supporter, d'une certaine façon, la souffrance qu'impose le manque inéluctable de l'Autre, dont l'épreuve est sans cesse ravivée par le signifiant en tant que tel.» Voir Alain Juranville, *Jacques Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 1984, p. 286-87.

la figure maternelle. Pour compenser une telle perte, la récitante raconte comment elle a investi par la suite une figure nommée « Quelqu'un », figure à laquelle elle n'a cessé d'adresser une demande d'amour¹⁶ et de réclamer la présence pour échapper à l'angoisse de mort. Le terme générique « Quelqu'un » est doté dans le texte d'une majuscule pour désigner, semble-t-il, la toute-puissance qu'une telle figure acquiert dans l'univers psychique de la récitante. Cette dernière correspond à la mère archaïque, figure à jamais perdue de l'Autre primordial à laquelle tout infans se trouve assujéti dans la phase imaginaire lacanienne du miroir¹⁷. En regard de cette figure, la récitante, qui se sent vulnérable et abandonnée au père sacrificateur dans son fantasme, se révèle en proie à une série d'affects associés à la position dépressive¹⁸.

Par ailleurs, le récit *Les images* postule la présence d'un destinataire *in absentia*, Théodore, à qui le *Je* confie sous une forme épistolaire des fragments d'un simulacre d'anamnèse. Dorothée acquiert alors la position de « Quelqu'un », figure déifiée puis destituée, dotée des attributs de l'Autre primordial ayant droit de vie et de mort sur le sujet. La relation d'objet est des plus ambivalentes, marquée par l'*hainamoration*¹⁹. Dans ses lettres, la récitante cherche à faire en sorte que le destinataire en vienne à occuper la position de Dorothée. En effet, cette dernière se révèle défaillante, elle n'est plus apte à assumer l'amour quasi divin attendu d'elle par un *Je* fautif et repentant. La demande d'amour à l'Autre demeure sans réponse, puisque l'échange épistolaire demeure unilatéral : le récit fait de Théodore une figure silencieuse, essentiellement discursive.

Une autre demande explicite au destinataire *in absentia* consiste dans l'assignation de limites à un récit constamment déstabilisé par l'imminence du délire. Par son intervention auprès de la récitante, par un amour bienveillant dont il l'assurerait dans d'éventuelles lettres, Théodore pourrait venir conforter l'effort de lucidité et de réflexion de la jeune femme. Mais, à

16. Par référence au schéma lacanien de la pulsion, du besoin et de la demande. La demande, qui s'articule dans le langage, rend possible la constitution de l'objet petit a, cause du désir du sujet, désir à jamais inassouvi qui passe dans le procès métonymique. Voir entre autres textes « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 515.

17. Voir les notes 8 et 10.

18. Selon Lacan, « [l]a notion de l'agressivité répond [...] au déchirement du sujet contre lui-même, déchirement dont il a connu le moment primordial à voir l'image de l'autre, appréhendée en la totalité de sa Gestalt, anticiper sur le sentiment de sa discordance motrice, qu'elle structure rétroactivement en images de morcellement. Cette expérience motive aussi bien la réaction dépressive, reconstruite par M^{me} Mélanie Klein aux origines du Moi, que l'assomption jubilatoire de l'image apparue au miroir [...] ». Voir Jacques Lacan, « Variantes de la cure-type », *op. cit.*, p. 344-345.

19. Dans son séminaire *Encore* (Paris, Seuil, 1973), Lacan invente le néologisme « hainamoration » pour montrer que l'amour se renverse nécessairement en son contraire, la haine, dans la relation au semblable, soit l'autre spéculaire. Voir aussi Pierre Kaufmann, *L'apport freudien*, Paris, Bordas, 1993, p. 27.

ce point de l'analyse, il est permis d'avancer que le récit comporte sa propre négation, le silence du destinataire obligeant le sujet récitant à aller jusqu'au bout de son délire, à affronter dans une solitude absolue la mise à mort par l'Autre, sous la forme fantasmée du couteau tranchant d'Abraham (signifiant transformé en celui d'Abrame²⁰). La fin du troisième chapitre²⁰ marque en ce sens le point culminant d'un crescendo, la prolifération des représentations psychiques investies d'affects négatifs et de pulsions destructrices déclenchant le délire appréhendé. Ce qui permet de pointer un premier effet de sens du mot «images», signifiant du titre du récit.

Ainsi, l'épisode du délire met fin au premier temps de la relation de la récitante à la figure de Dorothée. Ce premier temps était marqué par l'ambivalence, le sujet *Je* étant partagé entre l'adulation, la dépendance, l'assujettissement inconditionnel à l'Autre primordial, d'une part ; la haine, l'agressivité, la volonté de destruction de l'autre spéculaire, d'autre part. Au terme de ce premier temps de la relation de la récitante à la figure de Dorothée, une rupture est imminente. C'est alors qu'une transformation de leur relation se produit dans le récit, le schème de la protection et du sacrifice étant inversé : Dorothée est mise dans la position d'Isaac, alors que le *Je* s'approprie les attributs de l'Autre primordial.

Au chapitre quatrième, les vicissitudes du lien érotico-mortifère entre l'instance *Je* et la figure discursive de Dorothée sont reprises dans un autre registre : celui du récit de rêves. Enchâssé à la forme épistolaire, le récit de rêves constitue alors une tentative pour inscrire la jouissance de l'Autre dans l'ordre symbolique²¹. Il prend le relais de ce trou de réel, insupportable pour le sujet, que les lettres cherchaient vainement à colmater. Le récit de rêves correspond à un deuxième temps de la relation à la jouissance de l'Autre — désigné dans le récit par l'expression «La Frayeur d'Isaac» — : Dorothée acquiert alors la position du sacrificateur Abrame, du père castrateur. Toutefois, l'histoire semble freinée dans son cours, la progression de l'intrigue étant neutralisée par la redite inlassable de la même soumission à l'Autre primordial, des mêmes affects ambivalents en regard de l'autre spéculaire.

Le travail de l'écriture fait apparaître ensuite de nouveaux signifiants. En effet, par des références explicites au travail clinique ou, à tout le

20. Louise Bouchard, *op. cit.*, p. 69-72.

21. Le symbolique chez Lacan est un ordre tiers où le sujet est représenté par le signifiant de son nom. En tant que «parlêtre» (néologisme qui renvoie au désir de l'être parlant), le sujet est «fondamentalement régi par le langage, lequel détermine les formes de son lien social et plus essentiellement de ses choix sexuels». Voir Roland Chemama, *op. cit.*, p. 279. Par le symbolique s'inscrit l'idée de la perte, laquelle doit trouver un mode structurel d'intégration. C'est «sur fond de manque, d'absence, de négation que vient s'élaborer le symbolique dans la fonction signifiante en tant que désignant la perte en général» [...] ; «ce qui n'est pas articulable dans la demande met en place ce creux du refoulé originaire, perte qui vient se symboliser au lieu de l'Autre inconscient et qui divise le sujet dans son rapport au signifiant». *Ibid.*, p. 279-280.

moins, à une certaine forme de parole psychothérapeutique, le récit assigne à la figure de Théodore la place de l'Autre, entendu cette fois comme l'instance symbolique qui, dans le cadre de la cure psychanalytique, reconduit incessamment le désir dans le procès signifiant²². Aussi une analyse attentive des réseaux d'images pourrait-elle déboucher sur une interprétation de la quête de l'objet du désir. Il faut poser cependant que toute forme d'écriture, quel que soit le genre auquel elle se réfère, ne peut correspondre qu'à une reconstruction de ce qui s'est mis en place dans l'inconscient d'un sujet donné. L'éthique de la psychanalyse n'impose-t-elle pas de demeurer dans les limites de la fiction, ce qui n'empêche pas pour autant la mise au jour d'un simulacre de la structure fondamentale du sujet à l'objet²³, dans ses différentes variantes discursives?

Sur le plan formel, une constatation s'impose à ce stade de l'analyse: le récit *Les images* accuse en effet une certaine spécularité en regard de l'histoire racontée par la récitante au destinataire *in absentia*. Autant le *Je* n'arrive à mettre fin à la relation imaginaire aliénante à Dorothée, autant le récit n'arrive à résoudre la coupure des mots, la coupure du signe linguistique entre le signifié du texte et le signifiant langagier. J'entends par «signifié du texte» la perte de l'Autre primordial, alors que le «signifiant langagier» renvoie à la circularité des images mentales induites par le délire fantasmé. Quant au destinataire des lettres, j'ai déjà indiqué qu'il est par définition absent des contours de l'histoire et des formes du récit. Aussi faut-il conclure que la figure de Théodore est mise dans l'impossibilité d'assumer la fonction de limitation qui lui est assignée: c'est dire que, dans l'écriture du récit, le registre du symbolique s'avère partiellement défaillant.

Voilà sans doute pourquoi le récit reprend dans son état final, selon une circularité discursive peut-être lassante mais néanmoins signifiante, tout l'enjeu du récit, alors que surgit une nouvelle figure, nommée Florence. Mise dans la position du fils d'Abraham (Abrame), Florence est confrontée à son tour au sacrifice du père, alors que, pour sa part, la récitante assume la position de l'Autre en s'identifiant à Dorothée. Aussi le récit demeure-t-il inexorablement ouvert, la mise en abyme rétrospective indiquant le lieu d'un recommencement perpétuel.

Il est permis d'avancer que, dans sa forme même, le récit mime le processus d'un simulacre de délire, tourbillonnement d'images psychiques, de

22. Le concept «Autre» renvoie chez Lacan à plusieurs signifiés; c'est pourquoi je prends soin d'indiquer la différence fondamentale qui existe entre l'Autre primordial de la phase du miroir et l'Autre du langage, constitutif de l'ordre symbolique qui rend possible l'émergence du sujet dans le procès signifiant.

23. Le mathème du fantasme se donne en effet à lire comme suit: [\$ ◊ a]. Dans ce mathème, \$ désigne le sujet barré; ◊: poinçon ou sigle de la conjonction; a: l'objet petit a, cause du désir.

représentants de la représentation (*Vorstellungsrepresentanz*) pour reprendre le terme freudien, non assujetti(e)s au registre symbolique, non ancré(e)s dans l'ordre signifiant. La clinique psychanalytique, inspirée des travaux de Lacan, postule cependant une économie du délire, liée à la figure du père défaillant²⁴. Voyons ce qu'il en est de la figure du père imaginaire et du père symbolique²⁵ dans le récit *Les images*.

Le père imaginaire, ainsi que nous l'avons vu, occupe la place d'Abrahe, le père castrateur. Prend naissance à partir de ce noyau central un fantasme récurrent, le sujet délirant occupant de façon imaginaire la position du fils dans le rituel du sacrifice. Vivre comme une morte, attendre l'état catatonique du fils mort, telle se donne à lire la reconstruction imaginaire de l'objet du désir du sujet. Être Isaac, le fils d'Abraham voué instamment au sacrifice de sa vie, plutôt que la fille de Jephté qui, dans la Bible, n'échappe pas à la mort, justifie dans cette organisation fantasmatique le changement de sexe de la récitante dans son fantasme : curieusement, celle-ci se définit comme un garçon et se donne pour nom Isaac. Une telle identité sexuelle vacillante, considérée sous l'angle de la relation du *Je* à la double figure de Dorothee, inscrit alternativement dans l'énoncé l'inceste mère-fils et l'inceste père-fille. Elle rend compte également de l'échec de la castration symbolique²⁶ dans l'économie du sujet désirant.

La référence au père symbolique est inscrite dans la forme épistolaire, qui cherche à représenter le registre de la coupure du signifiant et du signifié. Constituer une forme littéraire au fantasme, fixer par le travail de l'écriture une organisation signifiante délirante, tout cela ne consiste-t-il pas à assigner une limite à un simulacre de décompensation psychotique ? On a vu déjà que le récit échoue partiellement sur ce plan, l'intrigue

24. Voir Lucie Cantin, « Le psychotique malade au père », Danielle Bergeron, Lucie Cantin et Willy Apollon, *op. cit.*, p. 111-137, et Jacques Lacan, *Les psychoses* (séminaire III), Paris, Seuil, 1981.

25. Le « père imaginaire » et le « père symbolique » sont des « registres différents sous lesquels se présente la paternité ». « Le père symbolique, c'est celui auquel renvoie la loi, l'interdit étant toujours, dans la structure, proféré au Nom-du-Père. [...] C'est en tant qu'il y a un signifiant du Nom-du-Père qu'il peut y avoir castration, c'est-à-dire cette opération qui limite et ordonne le désir du sujet ». Voir Roland Chemama, *op. cit.*, p. 200. « Quant au père imaginaire, qu'il apparaisse comme terrible ou comme débonnaire, ce qui lui est attribué, c'est la castration [...] de la mère, le fait qu'elle ne possède pas le phallus symbolique auquel l'enfant s'est d'abord identifié. Dans la logique de la théorie freudienne, c'est parce qu'il bute contre le manque de la mère que l'enfant est introduit à la question de sa propre castration. » *Ibid.*, p. 201.

26. Au-delà du complexe de castration élaboré par Freud, la castration symbolique correspond chez Lacan à un processus qui universalise le manque à l'origine du désir selon les lois du langage. Ouvrant sur la dialectique de l'être et de l'avoir, il rend possible une symbolisation de la perte et une éthique du sujet dans le lien social. En symbolisant le manque imaginaire de la mère, le sujet en vient à « reconnaître qu'il n'y a pas dans l'Autre de garantie à laquelle lui-même puisse se raccrocher. » Voir Roland Chemama, *op. cit.*, p. 40.

n'arrivant pas à s'ancrer dans une progression événementielle, la forme du récit demeurant circulaire et redondante. Mais le récit réussit aussi, bien que partiellement, à dire l'indicible, à fixer dans ses représentations un imaginaire symbolisé, garantissant au sujet récitant un certain ancrage dans le symbolique, par des références à la philosophie, à la langue et à la culture allemandes. Les noms des personnages révèlent dans cette perspective une certaine signification. Ainsi Dorothée est-elle surnommée Rose par la récitante, par référence à une tante paternelle qui, dans le discours familial, lui était associée. Tout comme Dorothée, Rose s'était fiancée à un Allemand, mort au début de son mariage. La langue allemande est d'ailleurs le lieu de plusieurs variantes discursives: langue gutturale d'un pays étranger visité par la récitante, langue du philosophe Kierkegaard dont l'œuvre lui est familière²⁷, étude de l'allemand à l'Institut Goethe, visionnement d'un film allemand, allusion au fait que la mort est figurée sous les traits d'un homme dans la langue allemande. Lieux d'investissements sur le plan symbolique, ces éléments du récit acquièrent un pouvoir tantôt bienfaiteur, tantôt dévastateur. Ils n'en demeurent pas moins des signifiants identitaires qui permettent au *Je* récitant d'endiguer le délire et la jouissance de l'Autre. En dernière instance, il est permis de poser que le récit *Les images* intègre partiellement l'ordre symbolique par la mise en place d'un imaginaire symbolisé²⁸ en dépit du réel qui le submerge de toutes parts.

Réel, surdétermination et référence à l'art

Sept roses pour une boulangère de Négovan Rajic renvoie dès le début à une image éminemment surdéterminée, à l'instar du rêve: celle d'un puits sec, en acier inoxydable, depuis lequel se fait entendre une voix. D'entrée de jeu, cette voix est associée à l'instance discursive *Je* sans qu'aucun élément ne vienne déterminer, avant le début du chapitre subséquent, la figure du récit. Le *Je* s'interroge sur son état de santé mentale, craignant de devenir fou parce qu'il est condamné à vivre dans ce puits. L'expression d'affects négatifs telles la frustration, la colère et l'agressivité est rendue impossible par la structure même du puits: enserré dans le roc, le puits ne permet aucune transmission sonore à l'extérieur.

Réduit à une conscience malheureuse, n'ayant pour toute possibilité de communication que la présence éphémère et imprévisible d'un homme qui lui apporte sa nourriture (un morceau de fromage et un qui-

27. Une citation tirée de *Crainte et tremblement*, de Kierkegaard, apparaît d'ailleurs en exergue: «Mais quand je me mets à réfléchir sur Abraham, je suis comme anéanti.»

28. Selon Anika Lemaire, dans «Le discours et le symbole», Ortigues «désigne le problème de la symbolisation comme le passage de l'opposition duelle — registre de l'imaginaire — à la relation ternaire par l'intervention d'un troisième terme, médian». Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 143.

gnon de pain de seigle), le récitant inscrit à la fois dans son discours l'atemporalité et la clôture de l'espace. Hors temps et hors lieu, il en est réduit à une voix qui sort d'un trou circulaire ouvert sur une portion de ciel tel « l'œil éteint d'un cyclope » (*SRB*, 7). Cette voix semble parler toute seule, un peu comme dans les soliloques de Beckett. Entre l'homme et le récitant s'institue, dès les premières pages du récit, un bref dialogue de sourds au cours duquel se manifeste le désir du sujet discursif : offrir sept roses rouges à une boulangère rencontrée quarante ans auparavant. Cette figure est rattachée à une configuration discursive qu'il faudra élucider.

Une première manipulation cognitive du gardien ayant échoué, c'est au lecteur que s'adresse le récitant dans l'état final. Il cherche en effet à convaincre ce dernier d'agréer sa requête, c'est-à-dire de sauvegarder la mémoire du lieu euphoriquement investi, en s'efforçant de percevoir une boulangerie à la place de la banque qui lui a succédé. En conséquence, la demande au destinataire du récit consiste en une abolition du passage du temps et un renversement des valeurs posées. Le dernier chapitre effectuant un retour à la situation de départ — une voix provenant d'un puits —, l'on a pu souligner avec perspicacité la circularité de la structure du récit²⁹. Mais il semble pertinent d'interroger aussi l'effet de spirale créé par l'enchâssement des analepses.

Entre le premier et le dernier chapitre, tous les deux situés sur un même plan narratif, le *Je* discursif s'adonne à un effort de remémoration. Se référant à la position foetale, il annonce à la fin du premier chapitre le récit de son passé : « Je m'assis, le dos contre la paroi d'acier, les jambes repliées, la tête sur les genoux... et je me souvins. » (*SRB*, 14) Prend donc naissance un récit analeptique au premier degré, celui des mésaventures d'un fugitif ayant quitté patrie et famille peu après la guerre, s'étant réfugié à Paris, tenaillé par la faim et n'arrivant pas à trouver du travail. Ce récit analeptique s'étend du deuxième à l'avant-dernier chapitre, tout en enchâssant d'autres récits analeptiques issus de diverses strates temporelles. Il s'agit de souvenirs associés à différentes périodes de la vie du récitant (selon un ordre chronologique décroissant ici reconstitué) : la fuite du pays d'origine et la traversée de la Mura ; l'après-guerre et le début des études universitaires ; les champs de bataille et le souvenir douloureux de camarades réduits à l'état de cadavres ; l'adolescence liée à des vacances dans la capitale française en compagnie d'une « dame aux cheveux gris » (*SRB*, 44).

Avatars de l'Histoire dont le sujet se dit exclu, ils apparaissent comme autant d'éléments clés d'un simulacre d'anamnèse qui cherche à gommer les traces d'une conscience tragique des événements, par la mise en place

29. Voir Frances Fortier, Andrée Mercier et autres, « Trois récits, un stylème : les contours d'un genre », Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998, p. 248-249.

de référents spatiaux superficiellement connotés. Quelque peu banalisés en effet, les noms de lieux jouent sur un trompe-l'œil en laissant croire au lecteur que le sujet discursif s'amuse en dépit des affres de son histoire personnelle. Toutefois, l'effet de spirale des strates spatio-temporelles, ou récits enchâssés³⁰, a pour fonction d'abolir progressivement les défenses du moi récitant, rendant ainsi possible l'émergence d'un sujet marqué par une quête douloureuse d'identité.

Pour aller plus loin dans l'analyse de ce récit, il nous faut essayer de circonscrire les effets de sens rattachés à l'image insolite du puits, impossible à élucider sans une référence aux travaux de Freud sur le travail du rêve³¹.

Dans cette perspective, l'image insolite, identifiée comme une allégorie par Frances Fortier, Andrée Mercier et autres³², peut inférer dans un premier temps une situation d'incarcération : bruits sourds, présence d'un geôlier représenté par l'homme qui apporte au prisonnier sa pitance, équivoques au sujet de lettres et de factures qui reconduisent l'attente de l'incarcéré. Par référence aux signifiants du texte, ces éléments n'indexent-ils pas en creux l'emprisonnement concomitant au régime totalitaire que cherchait à fuir le récitant, avant de se transformer en errant apatride ? En effet, le récit nous apprend, par l'intermédiaire de la figurativisation du *Je* devenu *il* que, peu après la guerre et la conquête de son pays par l'ennemi, le jeune homme s'était inscrit à l'université dans un domaine scientifique. Outré par l'intrusion de l'idéologie dans toutes les sphères de la connaissance, voire de la science elle-même sacrifiée à l'hégémonie de la « Grande idée », il a pris la décision de s'expatrier, franchissant à la nage les eaux de la Mura, rivière située à la frontière de son pays. De prison en camp de réfugiés en prison, il a donc mené une existence de misère, à l'instar de ses compatriotes. Selon le processus primaire du déplacement ou métonymie, la voix sans corps mais douée de conscience qui sort du puits (condensation ou métaphore de geôle, de camp de concentration, de ghetto) se rappelle tout en racontant les diver-

30. Analeptiques au deuxième et troisième degrés.

31. Le travail du rêve est marqué par les processus primaires de la condensation, du déplacement et de la transposition, ainsi que l'a montré Freud dans ses travaux sur le rêve (*Traumdeutung*). Voir *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967. Dans son article « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », Lacan reprend ces trois concepts freudiens, pour mieux les cerner en regard d'une rhétorique de l'inconscient. Dans cette perspective, la transposition (*Einstellung*) correspond au glissement du signifié sous le signifiant, toujours en action (inconsciente, remarquons-le) dans le discours. La condensation (*Verdichtung*), « c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore », alors que le déplacement (*Verschiebung*) correspond au « virement de la signification que la métonymie démontre (soit le) moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure ». Voir Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 511.

32. Frances Fortier, Andrée Mercier *et al.*, *op. cit.*, p. 245.

ses modalités de la soumission antérieure, contrainte ou négociée. Aussi le récit se révèle-t-il dans sa finalité discursive tourné à la fois vers soi (le sujet écrivain) et vers l'autre (l'instance lectrice).

Plusieurs références au pays d'origine apparaissent dysphoriquement investies, comme « l'antichambre du néant » (*SRB*, 58) par exemple, alors que parallèlement l'apatride se perçoit fort négativement comme un exclu, un être chassé de l'Histoire, indigne de la situation sociale de la figure du père (professeur de lycée), rejeté des structures sociales et économiques du pays d'accueil. Ses compatriotes, qui font partie d'une « caste de privilégiés de l'infortune » (*SRB*, 39), logent au « Rocher des Mouettes » (*SRB*, 39), un hôtel « borgne » (*SRB*, 39) qui renvoie à l'un des effets de sens de la situation initiale : ces infortunés échouent dans un hôtel borgne comme dans un puits. S'enliser dans les « bas-fonds de la capitale » (*SRB*, 62), être réduit à quêter son pain pour survivre, fréquenter ces « traîne-misères » (*SRB*, 62) que sont devenus ses compatriotes faute d'avoir trouvé un travail rémunérateur, n'est-ce pas en quelque sorte tomber dans un trou ? Trou de l'infortune et de l'indigence qui ne supporte pas le regard d'autrui. À l'œil de cyclope formé par la trouée d'un ciel laiteux ou sombre au-dessus du puits correspond une figure surmoïque chargée de représenter dans le récit de l'immigrant illégal (analeptique au premier degré) tout ce qui relève de l'instinct de survie : la figure de « l'Autre » (*SRB*, 29, 61 et sq.)³³, *alter ego* du *Je*. Le puits est semblable à un œil unique de cyclope, troué, crevé. Parallèlement, le récitant apatride crève littéralement de misère ; il perçoit la faim comme une maladie honteuse et se sent éminemment rejeté de sa généalogie, de sa culture et de sa famille. D'autres effets de sens sont inscrits dans le discours du récitant, tels que l'indiquent les sens des verbes « rater », « se perdre », « toucher le fond » dans le dictionnaire.

Dans un second temps, il est permis d'inférer que l'image insolite du puits connote la réalité asilaire. Folie, impuissance et solitude implacable sont en effet des signifiants posés dès les premières lignes et que l'on peut associer à d'autres signifiants présents dans les analepses : absence de communication avec l'autre, clivage du *Je* et de « l'Autre », idées suicidaires. Lors d'une visite au vivarium, par exemple, le récitant projette sa propre détresse sur un reptile momifié qui lui fait penser à la « tête d'un vieillard chenu » (*SRB*, 46). Le motif du regard, sur l'axe de l'extériorité, vient informer le récit d'une dimension nouvelle : « [c]es yeux le regardaient avec une tristesse infinie, comme ceux d'un vieillard qui, ayant vu périr autour de lui les êtres les plus chers, aurait perdu l'usage de la parole. » (*SRB*, 47) À l'instar de l'homme du puits réduit à une conscience malheureuse et qui a tout perdu sauf la voix, le lézard apparaît à l'œil qui

33. La figure de « l'Autre » ne renvoie pas ici à l'un des concepts lacaniens (Autre primordial ou grand Autre), mais bien à une figure investie dans le récit de Négovan Rajic.

l'observe comme vivant une atroce souffrance, ne pouvant échanger avec personne, « même pas avec son gardien qui soulevait tous les jours le couvercle pour lui jeter sa nourriture de lézard » (SRB, 48). Le puits est un œil ouvert sur le réel, d'où se dit la douleur de vivre.

Si le sentiment de la faute joue sur le plan paternel, la tentation suicidaire est fortement marquée par la référence à la figure de la mère. Ainsi, la traversée des eaux de la Mura, qui rappellent la douceur maternelle, est qualifiée d'« amok suicidaire » (SRB, 62), alors que, au cours d'un combat en montagne durant la guerre qui a précédé son évasion, le duvet de la neige immaculée se révèle attirant comme le néant. Une troisième référence au suicide apparaît dans l'épisode du pont de Sèvres, alors que, désespéré, le jeune homme cherche à se jeter à l'eau, empêché dans son geste malheureux par la figure de « l'Autre ». Curieusement, l'image du puits renvoie à la sécheresse (voir un « puits sec »), ce qui pourrait suggérer sur l'axe sémantique de la liquidité négativement indexée l'absence de larmes, le refoulement d'affects, la sécheresse de cœur. L'image est en cela révélatrice de la défense du moi, le récitant se disant impuissant devant un destin qui nie ses aspirations profondes (son Idéal du moi).

En contrepartie, l'attirance de l'abîme se trouve neutralisée par une référence au motif des « Sept roses pour une boulangère », annoncé dans le titre du récit. Repris dans l'avant-dernier chapitre, ce motif apparaît en référence à la figure de Milan, un compatriote avec lequel le récitant a passé « onze mois dans un camp de concentration pour déchets de l'humanité » (SRB, 61). La situation de ce dernier contraste avec celle du jeune homme en exil. Héritier de la fortune d'un père commerçant en spiritueux, riche et bien établi dans la capitale française, c'est lui qui le met en contact avec la boulangerie située à l'angle de la rue Beccaria et du boulevard Diderot. Là, une jolie jeune femme offre du pain aux réfugiés, sans réclamer de billets de rationnement. Le *Je* apparaît donc comme le double négatif de la figure de Milan : la situation économique et sociale de ce dernier permet d'expliquer le renversement des valeurs indexé par la mise en place d'une institution bancaire en lieu et place de la boulangerie. Pour sa part, la figure de la belle boulangère réfère à l'un des éléments du fantasme sur lequel s'appuie la structure des récits enchâssés. Le fantasme, en effet, dans la visée de Lacan, n'a-t-il pas pour fonction d'obturer le « trou de réel » impossible à soutenir pour le sujet³⁴, en l'occurrence la situation d'extrême pauvreté de l'exilé et la circulation de la mort sociale dans le récit ?

Ainsi, la difficile adéquation d'un sujet à sa vérité, sujet dont l'aphanisis³⁵ se donne à lire dans la métonymie de la voix, permet de mesurer la

34. Voir la note 9.

35. Voir la note 12.

déchirure que cherche à colmater le fantasme « offrir des roses à une boulangère ». Si une schizé semble parcourir toute la structure récitative — division entre la voix et le corps, le présent et le passé, le *Je* et son *alter ego* — la figure de la boulangère rejoint en dernière instance la représentation de *La naissance de Vénus* de Botticelli. Figure à la fois idéalisée sur le plan de l'imaginaire et symbolisée par l'art du maître italien, la figure de la boulangère soutient le fantasme qui veut que la science, la beauté et l'art soient intimement liés. Semblant fonctionner comme dans l'écriture proustienne où une tentative de conciliation du symbolique et de l'imaginaire laisse entrevoir une jouissance impossible, l'écriture du fantasme bute dans le récit de Rajic sur une jouissance interdite³⁶. Les signes associés à la boulangerie — pain, croissants, chaussons aux pommes — ne font-ils pas miroiter dans le récit la présence chaleureuse et sécurisante d'une mère nourricière, pourtant associée à un désir mortifère ?

Pour conclure, posons que les eaux de la Mura, les neiges immaculées des montagnes et le gouffre de la Seine constituent autant de modalités du traitement du réel dans le récit. Elles supposent une compulsion de répétition là où, dans le parcours du récit de vie, le fantasme s'est révélé inadéquat à soutenir la béance originelle. Du fond de son puits, de son trou, de l'abjection, le sujet discursif invente un récit autobiographique, une reconstruction dysphorique du passé, afin de soutenir le vide existentiel par la mise en place de l'écriture du fantasme. Ainsi, la boucle se referme sur elle-même, englobant dans les strates de son énonciation les trois registres lacaniens (réel, symbolique, imaginaire) représentés par trois ronds de ficelle enchevêtrés l'un à l'autre ; au centre de cette représentation apparaît l'objet petit a) qui suture ce que Lacan nomme le « nœud borrobéen ». Des roses, n'est-ce pas là un objet doublement investi sur l'axe de la beauté et de la pourriture, de la séduction et de la mort ? Le livre-objet, enjolivé par la représentation de *La naissance de Vénus* en page couverture, fait signe au lecteur comme une matière cryptique dont le sens ne lui sera révélé que par la référence explicite à l'art, vers la fin du récit. L'inscription de la démarche esthétique dans la trouée du néant trouve des analogons dans la fiction : le tissage de tapis par la grand-mère maternelle, le portrait brièvement esquissé d'un écrivain à la lueur d'une lampe. Ces figures viennent confirmer l'idée que le travail d'écriture permet jusqu'à un certain point une prise en charge du réel par l'art, un traitement des affres de l'exil par la sublimation.

36. La jouissance est dite interdite par référence au complexe d'Œdipe où, par le processus du Nom-du-Père ou métaphore paternelle, le sujet a accès à la coupure du signifiant et du signifié, alors que la jouissance est dite impossible parce que constitutive de la structure même du langage. Voir Christiane Kègle, « L'impossible transmission : Proust ou les effets de la lettre », Christiane Kègle (dir.), *Transmission du savoir analytique*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 227-243.

Similarités et disparités

En guise de conclusion, essayons de cerner les traits de ressemblance et de dissemblance caractéristiques des trois récits qui ont fait l'objet de la présente analyse.

Le récit de Pascal Sabourin et celui de Négovan Rajic se rapprochent par un certain nombre de points communs sur le plan de la forme et de la substance : ces deux récits parviennent à traiter le réel, dans sa répétitivité comme dans sa négativité. Tous les deux mettent en scène une figure masculine chargée d'assumer une conscience malheureuse. Celle du *Je* récitant, dans *Quand il pleut sur ma ville*, trouve dans le motif de la pluie, récurrent et incantatoire, une défense contre le sentiment d'horreur que lui inspirent la mort de sa fiancée et le vide de la coexistence avec autrui. L'homme à la voix qui sort d'un puits, dans *Sept roses pour une boulangère*, irrémédiablement seul et coupé du monde des vivants, s'accroche en quelque sorte à un mirage du passé, à l'illusion que la remémoration des événements qui ont marqué les quatre dernières décennies de sa vie fera resurgir un amour d'adolescence. Ces deux récits, qui s'organisent autour d'une figure féminine idéalisée mais inexorablement perdue, comportent dans leur versant négatif une panoplie de figures dysphoriquement investies, marquées par la relation duelle, spéculaire, dans le registre de l'imaginaire lacanien. Ils indiquent là les écueils d'une coexistence sociale fondée sur la seule relation au semblable, gage de l'agressivité, de la rivalité, de la haine.

La circulation de la mort sociale dans le récit de Sabourin comme dans celui de Rajic, bien que représentée de façon différente, constitue un indice de la défaillance de la fonction paternelle. Si les configurations discursives investissent le moi idéal au détriment de l'Idéal du moi, une percée vers la constitution d'un registre symbolique n'en est pas moins lisible. Ainsi, le récitant de *Quand il pleut sur ma ville* trouve une suppléance à l'infondé du symbolique dans la philosophie existentielle (Sartre), tandis que le *Je* de *Sept roses pour une boulangère* cherche pour sa part à colmater le trou de réel en se référant à une œuvre du peintre Botticelli. Les deux récitants essaient tant bien que mal de surmonter des forces surmoïques qui font ressortir, dans le premier récit, la captation du sujet par l'autre, dans le second récit, la tentation suicidaire comme traitement radical mais raté d'un réel insupportable. Dans les deux cas, la mise en place d'un fantasme, où le sujet discursif est conjoint à l'objet du désir amoureux (le motif de la pluie, celui des roses), fait toutefois apparaître en arrière-plan une symbolisation de la perte.

Sur le plan de l'expression, les récits de Sabourin et de Rajic créent une forme originale, appropriée aux éléments de leur contenu respectif : scansion d'un motif incantatoire dans le premier cas, effets de spirale liés aux récits enchâssés dans le second cas. La circularité se trouve alors dans une correspondance mimétique avec ce qui se joue sur les plans figuratif

et thématique. Toutefois, les éléments extratextuels (titre, page couverture et quatrième de couverture) rompent avec une telle forme circulaire, par la mention de références extérieures au récit. Ils permettent de pointer un essai d'écriture formelle à la Michel Butor, dans le premier cas, une tentative d'adéquation de l'art et de l'écriture selon Marcel Proust, dans le second cas. Ce sont là des signes porteurs de sens, si l'on veut bien considérer que la forme du récit ne saurait s'inscrire en dehors des expériences antérieures d'écriture, lesquelles réfèrent au registre symbolique (Philosophie, Art ou Littérature), qui subsume le travail du récitant. Dans la mise en place de l'écriture du fantasme, s'accomplit par conséquent une restauration d'un symbolique au point de départ défailant, ce qui donne la mesure de la demande à l'Autre, quatrième structure existentielle selon Juranville, soit la sublimation.

Le récit de Louise Bouchard, *Les images*, ne s'inscrit pas tout à fait dans le même registre que les deux autres, dans la mesure où, par sa forme et sa substance, il s'oriente davantage vers l'écriture d'un délire dans lequel l'Autre a droit de vie et de mort sur le sujet. Si la relation duelle se trouve figurativisée sous les traits de Dorothée, celle-ci sert toutefois à incarner bien davantage la confusion identitaire d'un sujet discursif arrimé au signifiant de la demande de l'Autre. L'emprise du réel est d'autant plus grande dans ce récit que les balises du symbolique apparaissent très chancelantes. Lacan écrivait au sujet de la femme qu'elle n'est pas toute dans le signifiant, voulant signifier par là que son rapport au symbolique est caractérisé par un doute et un questionnement incessants³⁷. C'est dire que l'écriture au féminin est traversée par une «jouissance autre» ou pulsion de mort dévastatrice sur le plan d'un imaginaire délié. La récitante des *Images* essaie de traiter cette jouissance autre en se référant à un motif biblique, celui du sacrifice d'Isaac par Abraham sur le bûcher de Moriyya.

Répétitif à souhait, ce motif prend les contours d'une organisation fantasmatique qui cherche à endiguer l'imminence d'une décompensation psychotique au sein de l'écriture. Bien qu'il échoue partiellement sur ce plan, le fantasme permet de rendre compte des positions diverses du sujet dans la structure. Ainsi, si le *Je* occupe d'abord la place d'Isaac, le fils sacrifié par Abraham, le père castrateur dans l'imaginaire du récit, cette position est inversée par la suite. Il en est de même pour Dorothée, d'abord associée à une figure toute-puissante, puis à celle du fils sacrifié, Isaac. Vers la fin du récit, une autre figure, celle de Florence, permet de redéployer la structure du fantasme délirant selon des variantes analogues.

Une telle circularité sur les plans thématique et discursif a pour corollaire la répétition inlassable des mêmes motifs, où vacille la quête de

37. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XX. Encore (1972-1973)*, texte établi par Jacques Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.

l'identité sexuelle. Par son aphanisis, le sujet indique à quel point il demeure lié au signifiant de la demande de l'Autre. L'écriture du fantasme, parce qu'elle sombre dans le délire, s'avère inadéquate à soutenir la béance originelle et le récit se trouve submergé dans son cours par l'irruption non endiguée de représentations, d'images et d'affects qui ne cessent de ne pas s'écrire. Le destinataire *in absentia*, Théodore, à qui sont adressées les lettres de la récitante, apparaît comme une modalité possible de la limitation à assigner à une telle organisation délirante. Figure essentiellement discursive, Théodore s'avère cependant inapte à assumer la fonction symbolique de lui requise. Le récit de rêves, puis une certaine forme de parole psychothérapeutique prennent le relais de l'écriture épistolaire. Ce qui permet de poser l'hypothèse que, par son travail d'écriture, le récit *Les images* cherche peut-être à se constituer en une pratique alternative ou complémentaire à l'introspection analytique. Éloigné des formes de la fiction en ce qu'il n'arrive pas à contenir le désordre des représentations signifiantes, ce récit n'en demeure pas moins original par sa plongée vertigineuse au cœur de la jouissance autre.

Les recherches ultérieures sur la forme et la substance de ce genre hybride que constitue le récit pourraient éventuellement prendre en considération les similarités et les disparités de l'écriture au masculin et de l'écriture au féminin.