

## L'enfant du *Torrent* ou le sujet de l'oeuvre en puissance

Anne-Marie Picard

Volume 25, Number 1 (73), Fall 1999

Rêver l'enfance : Littérature et psychanalyse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201464ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201464ar>

[See table of contents](#)

### Article abstract

In exorcising or breaching the mother's omnipotence, the organisation of the writing of *Le torrent*, by Anne Hébert, gives account to the progression of the subject towards a necessary but impossible sublimation. In the paradoxical utterance of the story, the madness of a child is written, against all odds, on the uncertain edge of a deathly silence haunted by delirium. Analysis explains the redemptive dimension of writing as it seeks in vain to get rid of the maternal Law.

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Picard, A.-M. (1999). L'enfant du *Torrent* ou le sujet de l'oeuvre en puissance. *Voix et Images*, 25(1), 102–125. <https://doi.org/10.7202/201464ar>

# L'enfant du *Torrent* ou le sujet de l'œuvre en puissance

Anne-Marie Picard, Université Western Ontario

---

*Exorcisme ou entame de la toute-puissance de la mère, la mise en scène de l'écriture du Torrent d'Anne Hébert retrace le cheminement du sujet vers une sublimation nécessaire mais impossible. Récit à l'énonciation paradoxale où la folie d'un enfant s'écrit, malgré tout, sur le bord incertain d'un silence mortifère hanté par le délire. L'analyse explique cette dimension rédemptrice de l'écriture qui tente en vain de se défaire de la Loi maternelle.*

---

Ô ma mère, que je vous hais! et je n'ai pas encore tout exploré le champ de votre dévastation en moi.

Anne Hébert, *Le torrent*

La première parole qui vient, tout haut, à la lecture du *Torrent* [1945] d'Anne Hébert<sup>1</sup> est celle-ci: Assez de psychologie! Laissez-nous donc un peu de mystère et d'obscurité! Laissez-nous le délire! Et puis, on pense comprendre: François est un premier de classe qui, malgré sa folie, sait raconter son histoire comme s'il l'écrivait. C'est cette «écriture» malgré lui, ce «Je» dicté à l'écrivaine porte-plume, qui surgit dans un deuxième temps comme le tremplin vers un au-delà de l'histoire, celle terrible d'un enfant écrasé, harcelé par une mère perverse, une *Folcoche* québécoise, universelle. Si l'histoire avait été racontée par un narrateur omniscient, si François était resté collé au sol par un «il» implacable, nulle rédemption, puisque nulle transcendance pensable pour le sujet. C'est bien ce «je», qui est aussi un «j'écris cela» qui à la fois agace et rend perplexe — comment

- 
1. Anne Hébert, *Le torrent*, préface de Robert Harvey, Montréal/Lasalle, Bibliothèque québécoise/Hurtubise HMH, coll. «Littérature», 1989, 174 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *T*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Pour une histoire et une problématisation des éditions du *Torrent* comme nouvelle **et** comme recueil, voir J.-P. Boucher, «Le titre du recueil: le premier récit *Le torrent* d'Anne Hébert», *Écrits du Canada français*, n° 65, 1985, p. 27-45.

peut-il si bien s'analyser? sur le divan de qui est-il passé? — et fait du *Torrent* une œuvre sur l'œuvre comme salut.

Le chemin de ce salut hors de la folie constituera notre propos. *L'enfant*, objet *impuissant* de la jouissance maternelle, mais surtout figure de l'inachèvement et du projet, figure donc du sujet humain *en puissance*, va nous permettre de penser cette représentation mythique de la littérature qu'est ce *Torrent* dont la rage est si bien contrôlée par Anne Hébert. Entre impuissance et *potentiel de puissance*, la figure de l'enfant est ambivalente. C'est le *puissè-je* de Derrida<sup>2</sup> qui nous vient alors à l'esprit pour servir de blason à cet état d'être, à cette fonction incarnée par l'enfant. Entre le *que puis-je?* du *fatum* et le *si je pouvais...*! d'un Hamlet subjonctif, l'enfant du *Torrent* «écrit» pour passer de la jouissance de satisfaire la Grande Autre à la virtualité d'un désir... inassumable. L'enfant est là, entre objectivation et subjectivation, cloué par le discours et la volonté de l'Autre, de tous les autres, tiré malgré tout par la vie désirante qui bat en lui... C'est, je crois, la force de la figure de François. Son acte manqué réussi, tuer sa mère, sera au nouage exact de ces deux chemins, de ces deux forces contraires, de ces deux puissances: il réussira à supprimer l'Autre sans le vouloir, à son insu. Il n'y survivra pas. *Je puissè...* La modalité donne voix à l'Autre scène du désir inconscient dont le songe, avant l'œuvre, est la voie royale. *Puissè-je la tuer...* Encore heureux qu'il y ait eu Perceval, ce héros de chevalerie, pour le faire... pour «moi», pour que «Je» *puisse* continuer au-delà de l'horreur. Un temps.

La scène du meurtre, l'acte lui-même, reste une scène oblique, un cache: le «comment» n'est jamais saisi. Mais le «pourquoi» suffit au lecteur, au sujet. Les choses semblent s'ordonner d'elles-mêmes. La grande Claudine était tellement tentaculaire, odieuse, que tous nous avons voulu sa mort, la mort de cette mère sadique, bigote hystérique au service d'un Dieu obsessionnel dont elle épouse le désir.

Mais cet enfant des songes sadiques de la Grande Claudine, s'il avait vraiment vécu sous un tel joug, aurait-il jamais pu raconter, ni même parler de la sorte? Cette question étrange: *comment pouvons-nous savoir tout cela sur la vie de cet enfant terrorisé?*, même si elle paraît naïve, articule pour nous le projet d'Anne Hébert comme un barrage apposé au torrent du délire, toujours possible. Et elle, comment sait-elle? Comment fait-elle pour l'écrire? Comment ferait-elle si elle n'écrivait pas? Il y a dans la violence déchaînée de ses livres un insupportable que *Le torrent* contient déjà tout entier comme le fait un morceau d'hologramme. Cela a été dit<sup>3</sup>. Que *puissè-je* ajouter de plus à ce torrent de folie, sur l'écriture comme son seul barrage?

- 
2. Jacques Derrida, Conférence au colloque «Hélène Cixous: croisées d'une œuvre», Cerisy-La-Salle, France, juin 1998.
  3. Voir entre autre Denis Bouchard, «Érotisme et sublimation», *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Hurtubise HMH, coll. «Littérature. Cahiers du Québec»,

L'enfant fou a «réussi» à raconter son histoire : telle est la dénégation de la dénégation à accomplir pour croire au *Torrent*. Elle est la même pour tout récit de folie écrit par le fou lui-même. Le récit de François Perrault (comme le conteur!) fait bord autour d'une béance : l'inconnaissable et l'impensable d'un *acting-out*, le meurtre de la mère. C'est pour cette raison que l'anamnèse va être représentée en train de s'accomplir comme la tâche indispensable à la survie du héros, à son existence même. L'anamnèse (*raconter ce que je sais sur moi*) est donnée comme le monologue intérieur d'un homme d'environ 37 ans — «J'avais dix-sept ans» (T, 30). «Depuis peut-être vingt ans que je cherche.» (T, 53) Elle dit le récit d'une conscience souffrante qui tente de *faire du sens du non-sens*. *Le torrent* s'appuie donc sur les conventions du récit autoanalytique. Dans la souffrance passée, racontée et revécue au présent, des signes avant-coureurs existent qui annoncent l'avenir (son angoisse mais aussi la possibilité du récit de cette angoisse), nouant ainsi le passé au présent, le récit à l'histoire, le sujet de l'énoncé au sujet de l'énonciation. Le récit est cousu du fil rouge de la temporalité historiographique qui trouve du sens dans le passé, expliquant par rétroprojection l'énigme du présent. Suivons ce fil un instant. Il sera à entendre par le partenaire de l'énonciation qu'est le lecteur comme la mise en place des conditions d'existence du sujet de l'anamnèse, cette parole rationnelle sur des faits irrationnels qu'est *Le torrent*. En tant que compte rendu, cette remémoration fait de la narration un acte, bâtit un bord à la folie et fait reculer le possible retour du délire. Elle fait parler le héros lorsqu'il est paralysé par l'angoisse et que l'action est impossible. Faute de pouvoir énoncer «*j'ai fait ceci*» ou «*j'ai pensé ceci*», le héros peut dire : «*je suis en train de me souvenir et*

---

1977; Robert Harvey, *Pour un nouveau Torrent*, Hurtubise HMH, 1982; ou encore Lucille Roy, «Introduction», *Entre l'ombre et la lumière: l'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Naaman, 1984. Lucille Roy est consciente du problème posé par cette réification du *Torrent* comme origine incontournable : le risque étant celui d'une fascination chez le commentateur de l'œuvre qui ne pourrait dépasser la paraphrase infinie qui fait du *Torrent* ce qu'Hébert elle-même appelait «l'image arrêtée» du *Torrent* (p. 12). Cette impasse d'une lecture fascinée, reproductrice de l'imaginaire de l'auteur et donc de son insu, se révèle dans l'étrange dilemme interprétatif de Robert Harvey lorsqu'il se demande à propos de la figure de l'Ange dans la nouvelle : «Comment justifier cette image dans le présent contexte? Par contre, comment pourrait-on lui refuser sa nécessité absolue dans l'écriture du texte? Ce qui équivaldrait à dire que tout cela, de toute façon, n'est que "littérature", et qu'une métaphore de plus ou de moins...» (*Op. cit.*, p. 134). C'est-à-dire : 1) la figure est nécessaire et donc doit être justifiée à la place de l'auteure (qui ne sait pas tout ce qu'elle dit); 2) si ce n'est pas nécessaire dans le monde clos et saturé de la Grande Anne Hébert, ce n'est que banal effet de style! L'absence d'une théorie qui nouerait dans leur complexité sujet et langage, sujet et symbolique, ne permet pas de penser à une alternative entre le Tout et le Rien, entre une religiosité excessive qui fait du lecteur un exégète adorateur qui réécrit le texte à l'infini («Tous ces mots pèsent lourd ici, dit Harvey plus loin, et nous devons plus tard en tirer les conclusions qui s'imposent» (Harvey, p. 139), et une banalisation qui fait de la méconnaissance (dans son sens lacanien) une passion aveugle... et muette.

*c'est difficile*». Ce qui est mis en jeu par là est la possibilité même de l'œuvre littéraire en tant qu'elle est toujours le produit d'une existence singulière luttant avec son délire pour advenir à un universel (qui la nie)<sup>4</sup>. Nous tenterons de le prouver en montrant que c'est par la figure de «l'enfant à sauver» que s'accomplit le désir de la nouvelle.

## L'anamnèse ou le temps de l'œuvre

Commençons par la fin. C'est là que le nouage des différentes couches du récit se produit : la fin de l'anamnèse marque la fin de l'histoire (puisque la narration est autodiégétique) et la mort fictionnelle du sujet de l'énoncé, le sujet fou qui se jette dans le torrent sans doute<sup>5</sup> : «Je me rends à *ma fin*. Je m'absorbe et je suis néant. [...] Je veux me perdre en *mon aventure, ma seule et épouvantable richesse*» (*T*, 55-56, nous soulignons) ; le torrent qui l'attire devenant le lieu synecdochique qui désigne à la fois «l'aventure» (sa vie de terreur que le torrent a accompagnée), l'anamnèse (le monologue intérieur qui a permis sa

4. On entendra ici l'envers (möbien) de la formule de «L'Étourditi» de Jacques Lacan, *Scilicet* (Paris, Seuil, 1973) : «il n'y a pas d'universelle qui ne doive se contenir d'une existence qui la nie» (p. 7). Le dépassement de ce conflit dont l'œuvre est le fruit s'inscrit dans la langue même, dans le style. On comprendra alors que la tentative encyclopédiste (symboliste) de Gilles Houde — «Les Symboles et la structure», *La Nouvelle Barre du jour*, octobre-décembre 68, p. 33-46 —, qui faisait fi de la parole singulière d'Anne Hébert ne peut mener qu'à la constitution d'une mantique universalisante genre «Clefs des songes» qui ne conduit à penser l'œuvre littéraire que comme la révélation d'un gourou, d'une grande prêtresse. Ainsi, Robert Harvey écrivait dans le même ton : «Beau travail de poète qui fait aujourd'hui d'Anne Hébert, la prêtresse de nos "sacrifices"» (*op. cit.*, p. 184). Ou bien Denis Bouchard : «Ce message de François est très significatif. Il doit être aussi celui de l'auteur à la plupart des Québécois de sa génération.» (*op. cit.*, p. 139). Ou mieux encore : «On pourrait très bien considérer *Le torrent* d'Anne Hébert comme l'évangile de la littérature québécoise d'après-guerre», dixit Pierre-H. Lemieux, «La symbolique du *Torrent* d'Anne Hébert», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLIII, n° 1, mars 1973, p. 114. Cette religiosité nie le combat singulier d'un sujet avec le symbolique, forçât la lutte de l'artiste avec le langage et donc la représentation même des traces de cette lutte dans les différentes couches énonciatives du texte. L'effet de lecture est alors pris pour l'intention d'un auteur qui ferait un avec son produit. Sous le coup de ces effets imaginaires où règne la plus parfaite consubstantialité, les limites s'effacent entre les discours (fictionnel, psychologique, politique, historique, etc...), entre mots et choses, entre auteur historique, sujet d'énonciation, sujet de l'énoncé et finalement lecteurs... Cette Communion de tous les Saints est une bien belle illusion mais elle empêche de penser le fonctionnement du symbolique pour le sujet humain afin de sortir de la pensée magique.
5. Le même doute subsiste à la fin du *Horla* de Guy de Maupassant — qui a les dimensions d'un conte paradigmatique du genre «le fou raconte sa recherche du sens dans le non-sens» — et construit une parole sur l'*Unbewusste* qui habite le personnage. Le doute doit être pris en compte et non remplacé par la certitude étonnante de Robert Harvey : «De là ces conclusions hâtives et confuses à propos d'un certain "suicide" de François à la fin du récit. Nous rejetons sans équivoque cette interprétation. L'analyse saura démontrer qu'au contraire, François Perreault [*sic*] n'a jamais été aussi "passionnément" vivant [...].» (*op. cit.*, p. 133).

survie) et le lieu textuel sous les yeux du lecteur : *Je finis avec la clôture de ce texte*<sup>6</sup>.

### **L'ad-venture ou le Temps hors-la-mère**

Dès la troisième page, un avenir est créé pour le héros par la narration même et ses prolepses : « Il y avait bien une autre raison que je n'ai découverte que *plus tard. J'ai dit que* ma mère s'occupait sans arrêt. [...] J'ai trouvé, *l'autre jour*, dans la remise [...] un petit calepin ayant appartenu à ma mère. » (T, 21, nous soulignons). L'histoire en elle-même nous décrit un monde où nul espace n'est permis pour jouer, nul temps pour penser et rêver à cause de l'emprise implacable d'une mère démente sur son enfant et de Dieu sur cette mère. Le récit, quant à lui, ouvre un potentiel d'à venir. C'est à partir de cet avenir qu'un sujet (se) pense et joue, que l'histoire se fait œuvre — la prolepse désigne la production de ce sujet en puissance par son histoire même. Elle autorise le lecteur à prendre une respiration dans le cours de sa construction de ces vies de contraintes, lourdes de cris, de silences et de répétitions. Le lecteur prévoit la fuite de l'enfant, il l'attend. Elle ne tardera pas.

La première action se doit de symboliser un NON de l'esclave au maître, signifiant une envie d'être ailleurs, de se voir autrement. Voir un visage, telle est la simple intention du petit François. De ce stade du miroir tardif surgit la monstruosité de l'humain. Un horrible bonhomme (imago du futur François) surgit au bord de cette unique route proche du territoire maternel, une route personnifiée :

J'avais envie de pleurer. La route s'étendait triste, lamentable, unie au soleil, sans âme, morte. Sur ce sol-là s'étaient posés *des pas autres que les miens ou ceux de ma mère*. Qu'étaient devenus ces pas ? Où se dirigeaient-ils ? *Pas une empreinte*. La route devait certainement être morte. (T, 23, nous soulignons)

Ce que l'enfant rencontre au contraire, c'est l'esprit vivant de la route, son incarnation. Et cet esprit parle. Il révèle l'origine du monde : la faute et le Nom. « Connais-tu des histoires ? Non, hein... Moi, j'en connais » (T, 24), dit le clochard qui lui barre la route avant de lui divulguer, sans le savoir, le secret de l'origine de toutes les histoires : la mère a un prénom,

6. Comme dans la première phrase du *Ravissement de Lol V. Stein* (Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1964) : « Lol V. Stein est née, ici, à S. Thala [...] », le déictique *ici*, entouré de virgules, noue comme *punctum*, point de capiton, la naissance fictive de l'être-au-monde du personnage, le savoir et le voir du sujet de la narration, le lieu de l'écriture — dont la ponctuation est l'indication, la matérialisation — et le texte comme chaîne de signifiants. Ainsi peut-on voir la même efficacité symbolique dans le « Je me rends à ma fin » de François que dans la phrase du narrateur amoureux de Lol, son héroïne folle : « Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein. » (p. 184).

elle est une femme! Cette nomination de la mère par cet *ersatz* de l'amant absent, *routard* dionysiaque<sup>7</sup> un peu loup-garou, est la condition *sine qua non* de l'*a-venture*, «de ce qui a à advenir»: le sujet hors la mère — dont l'histoire racontée n'est que le parcours et la transfiguration. Le prénom est en fait le signifiant du péché de la mère, c'est-à-dire de son désir hors-la-loi — «T'as quitté le village à cause du petit, hein? [...] La grande Claudine si avenante autrefois.» (T, 24) Le microrécit désinvolte du bonhomme résume en une phrase le *curriculum vitae* de l'*ad-venante* Claudine et, par là, fait chuter sa figure implacable, Image toute-puissante de la Grande Mère, maître du Temps. Son «advenue» à l'Histoire la rend humaine, c'est-à-dire manquante et désirante: et si **elle** vient de quelque part sur cette route, un écart se creuse entre elle et **lui**...

J'étais si effrayé, si moulu, et pourtant je ne pouvais m'empêcher d'éprouver un inexplicable sentiment de *curiosité* et d'*attrait*. Je croyais obscurément que *ce qui allait suivre* serait à la hauteur de *ce qui venait de se passer*. Mes sens engourdis [...] se réveillaient. Je vivais une prestigieuse et terrifiante *aventure*. (T, 25, nous soulignons)

L'enfant, «dépossédé du monde» au nom d'une «volonté antérieure» à la sienne (T, 16), naît ainsi et ici comme héros de sa propre tragédie. Par l'entremise du «Bonhomme La Route», il est propulsé sur le chemin du Temps qui est celui de l'*ad-venture*<sup>8</sup>, là où il pourrait s'inventer hors du monde saturé par les signifiants de la mère: sur une ligne d'écriture. Sans cette fragile croyance en un au-delà, nulle *talking cure* possible, nulle envie de construire un sens pour soi-même. Mais avoir le sentiment de «vivre une prestigieuse et terrifiante aventure» lorsque l'on est le «héros» du *Torrent* est aussi à entendre comme le signe de l'autorefléxivité de celui-ci sur sa propre construction en tant que héros.

Après la fuite «hors champ» de l'enfant, celui-ci ne trouve pas les empreintes qu'il cherchait sur la route (T, 23), mais le nom de la mère est devenu le signifiant fondateur d'un au-delà salvateur. Ce signifiant parlé par la voix rauque du bonhomme du fossé trouve immédiatement une matérialisation dans le livre d'étude du futur collégien:

Mes livres d'étude avaient appartenu à ma mère lorsqu'elle était enfant. Ce soir-là, sous prétexte de préparer mes bagages pour le collège, je pris les

7. Personnage emblématique de la littérature québécoise (cf. *Le Survenant* de Germaine Guèvremont ou *Volkswagen blues* de Jacques Poulin) lorsque le savoir est situé du côté de la déterritorialisation. Daniel Vaillancourt a élaboré cette idée lors d'une conférence, «Enfances d'une notion, figure d'enfants», Université de Toronto (février 1994).

8. Robert Harvey l'avait également entrevu mais son «temps» est celui qui réinvente le passé (Harvey, *op. cit.*, p. 143). Rappelons avec Pierre-H. Lemieux (*loc. cit.*, p. 115) que l'*aventure* est le mot clé utilisé par Anne Hébert pour décrire «toute expérience poétique» («Poésie, solitude rompue», introduction à *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 67). D'autre part, les rapports qu'établit Lemieux entre *Le torrent* et ce dernier texte d'Anne Hébert vont dans le sens de notre démarche: celle qui consiste à voir l'inscription du travail de symbolisation (d'écriture) dans la psychologie même du héros.

livres un par un, et regardai avec avidité le nom qui s'inscrivait en première page de chacun d'eux: « Claudine Perrault ». Claudine, la belle Claudine, la grande Claudine...

Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques. Cela ne m'avait pas frappé auparavant que ma mère s'appelât Claudine. Je ne savais plus si je lisais ce nom ou si je l'entendais prononcer par une voix éraillée, celle d'un démon, tout près de moi, son souffle touchant ma joue.

Ma mère s'approcha de moi. Elle n'alléga pas l'atmosphère. Elle ne me sauva pas de mon oppression. Au contraire, sa présence donnait du poids au caractère surnaturel de cette scène. La cuisine était sombre, le seul rond de clarté projeté par la lampe tombait sur le livre que je tenais ouvert. Dans ce cercle lumineux, les mains de ma mère entrèrent en action. Elle s'empara du livre. Un instant le « Claudine » écrit en lettres hautes et volontaires capta toute la lumière, puis il disparut et je vis venir à la place, tracé de la même calligraphie altière: « François ». Un « François » en encre fraîche, accolé au « Perrault » de vieille encre. Et ainsi dans ce rayon étroit, en l'espace de quelques minutes, les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin. Tous mes livres y passèrent. Cette phrase de ma mère me martelait la tête: « Tu es mon fils. Tu me continues. » (T, 27)

Supporté par ses lettres gravées comme des poinçons sur les livres de François, le signifiant semble alors être un destin tatoué sur l'enfant lui-même. Et pourtant... En premier lieu, les lettres du nom ne sont pas tout à fait du symbolique (les représentations arbitraires de sons). Elles sont chargées de l'affect qui agit l'enfant car elles apparaissent consubstantielles à la personne de la mère, « altières » comme elle. Elles sont des pictogrammes porteurs du sens que le couple mère-enfant continue encore à former. Mais la voix « éraillée » de l'homme de la route, celui qui a introduit ce nom dans le monde de l'enfant, fait encore résonner le signifiant. Sa voix désigne un lieu de provenance, une place inconnue: celle du sujet de l'énonciation d'où l'enfant pourra désormais lire avec la même avidité, car de cette place, il pourra lire le nom comme il lira la mère: en tant qu'elle est femme, un sujet soumis à la transcendance de la Loi du symbolique. C'est cela qui fait tout drôle à François. C'est cela que Claudine voudrait abolir en « entrant en action », pour transformer le pâtir en agir. Néanmoins, si elle efface son prénom (comme on efface un mauvais souvenir), le nom de famille reste, intouchable: PERRAULT demeure l'aboutissement de cette ligne minimale d'écriture qui n'a que deux signifiants: le premier, prénom de la mère, le dernier, nom d'un père — peu importe le père de qui. Si effectivement le geste a valeur métaphorique pour Claudine (elle règle ses comptes avec son passé), il inscrit la mère et le fils comme sujets au symbolique, au nom du père. Si PERRAULT ferme les *comptes* de la mère, il ouvre le *conte* du fils. Son nom, écrit sur la première page des livres, préfigure en effet son statut de conteur, d'auteur de l'histoire de sa vie — Claudine, quant à elle, n'en finira pas de *rendre des comptes* par sa discipline tyrannique; peut-on supposer qu'elle y trouve finalement son



compte en «soldant l'argent du mal» avant d'être tuée? (T, 55) Ainsi, en gravant le nom du fils à la place du sien, Claudine pense statuer sur la place de François en tant que son prolongement mais elle se trompe: l'un empêche l'autre, car un signifiant est ce que les autres ne sont pas. Dans l'intermittence entre le CLAUDINE effacé et le FRANÇOIS gravé, la page et son vide (devant le nom du père) ont-ils été entrevus? Là peut s'imaginer un espace où se lire hors la mère<sup>9</sup>. Le geste de celle-ci pourrait alors préfigurer son propre effacement par le fils «dans le réel». PALIM(p)SESTE.

### **Mon épouvantable richesse**

La possibilité de mettre en mots son histoire, de «faire du sens» de son existence aléatoire, soumise aux crises maternelles, sera la conséquence concrète de l'envie soudaine de l'enfant d'*aller voir ailleurs*. Le sentiment d'aventure s'articule donc à l'appréhension de l'existence d'un autre lieu-temps où il pourrait être: «Cependant, au fond de moi, je sentais parfois une *richesse inconnue*, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie.» (T, 28, nous soulignons). Cette «richesse inconnue» est l'intuition du sujet de l'énoncé d'un avenir différent de son «présent» d'enfant malheureux. Un avenir *hors-la-mère* qui existe par le fait même de l'énoncé puisque le sujet de l'anamnèse est là à le construire par son dire. La «richesse», si elle a été entrevue dans le temps de l'énoncé comme nom d'une chose (un désir «redoutable»), désigne en fait la puissance même de l'énonciation actuelle du sujet racontant<sup>10</sup>: l'enfant qui ressent ne sait pas encore dire mais il possède en puissance l'*œuvre* de son aventure, comme un trésor caché, un trésor de signifiants, en attente d'actualisation, en attente d'une audience.

Cette puissance insue se révélera encore au héros lorsqu'il sera amené à réfléchir sur la littérature (et ce n'est pas un hasard):

Je considérais la formation d'une tragédie classique ou une pièce de vers telle un mécanisme de principes et de recettes enchaînées par la seule volonté de l'auteur. Une ou deux fois, pourtant, la grâce m'effleura. J'eus la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'œuvre d'art. Ces révélations m'atteignaient douloureusement. En une seconde, je mesurais le néant de

- 
9. Le temps de l'effacement représente admirablement le sujet tel que le conceptualise Lacan, comme ce qui surgit dans l'intermittence même entre deux signifiants, un cli-gnotement de l'être montré par le vide et aussitôt effacé jusqu'au prochain signifiant.
10. Ceci rappellera la construction du sujet autobiographique qui en substance énoncerait: «Déjà très jeune, je savais que j'écrirais mon autobiographie...» *Les mots* de Sartre illustre parfaitement cette tension entre le sujet écrivain célèbre et son personnage d'enfant «futur écrivain». C'est à partir d'une position plus ou moins établie dans le symbolique (choix d'objet de sublimation et de «style») et dans son imaginaire (identité appuyée sur la reconnaissance d'un milieu, d'une profession) que le sujet cherche à retrouver les fils qui l'ont mené *là où il se croit*. Pas étonnant alors que tous les chemins qu'il choisira le mèneront à Rome!

mon existence. Je pressentais le désespoir. Alors je me raidissais. J'absorbais des pages entières de formules chimiques. (T, 29)

Au travers des grilles des « principes », « recettes » et « formules » qui font les dogmes religieux et fondent les sciences, un je-ne-sais-quoi passe qui déränge l'ordre obsessionnel<sup>11</sup> de l'adolescent créé par la volonté de maîtrise de la mère, son interdiction de « mollir », de « s'abandonner » (T, 28). François se reprend vite. Son « raidissement », son « dégoût infini » devant les prix obtenus facilement (T, 29), puis son refus de poursuivre ses études seront les conséquences directes de ce soupçon, de ce doute. Ce qu'il a « mesuré » dans la tragédie et le poème, c'est son néant, dit-il. « Mesurer le néant de mon existence » : donner une mesure au vide, c'est en avoir saisi les limites. Le savoir sur l'inconscient que la littérature met en scène a fait effet. L'œuvre l'a divisé, le trouvant là où il ne savait pas qu'il était<sup>12</sup>. Le moi cherche alors à désactiver l'effet de l'appréhension de la division par « l'absorption » d'un antidote composé de formules chimiques. Les principes rigides de la mère (qui fonctionnent comme les formules) ont rendu impensables le manque et le désir. Cette « grâce » qui l'« effleure » à la lecture du poème est l'*aphanisis* que le moi subit lorsqu'il appréhende « en une seconde » l'autonomie du symbolique, une autonomie qui fait soupçonner l'existence d'une transcendance qui créerait de la tiercéité entre lui et sa mère. Et de subir cette loi, il jouit et sa jouissance est celle du sens entrevu. L'œuvre littéraire fait simultanément deux choses paradoxales : elle trace le destin humain comme ce qui a à se produire dans les mots et par eux et, ce faisant, lui ouvre un espace de liberté où s'inventer : elle réalise le désir d'être du sujet humain en lui faisant savoir qu'il est désirant parce que parlant. Ceci est et restera insupportable pour l'adolescent. Car cet espace est pour lui le lieu même où rugit déjà (et pour toujours) la Loi de l'arbitraire maternel et la haine qu'elle ne peut que provoquer : c'est que les signifiants de Claudine sont gravés par la volonté d'un Dieu cruel sur les tables d'une Loi impitoyable. Nulle « fatalité intérieure » lorsque c'est ce Dieu-là qui écrit, nulle interprétation, nul espace de jeu pour son lecteur !

### ***Le visage formé et monstrueux de l'œuvre***

Le soupçon d'un espace hors la Loi perverse de la mère et son *panoptikon* vont surgir plus concrètement pour François dans le silence

11. Nous n'élaborons pas cette idée d'une obsessionnalité du héros afin de rester en bordure de cette tentation : celle de l'allonger sur un divan. La mère de l'obsessionnel, cependant, est une figure à prendre en considération pour penser celle mise en discours par le conte et donc pour le compte de François. Ceci nous permet de relativiser sa construction de la Géante castratrice en gardant une position tierce entre les deux termes du couple qu'ils forment dans le récit du fils (voir plus loin pour une critique de ce couple).

12. Ou, pour le dire autrement, des signifiants des poètes ont fait bord d'un manque chez lui, étant parvenus un instant à représenter le sujet comme manquant. Le désespoir est le symptôme du refus par le moi de cette représentation.

imposé par sa surdité. Dans un accès de rage à la suite de la deuxième action « libre » de son fils (le premier était sa fuite vers la route), son refus de retourner au collège (T, 32) et donc de devenir prêtre pour elle, la Grande Claudine se jette sur lui et le frappe avec son trousseau de clés. Il perd connaissance et se réveille sourd<sup>13</sup>. Dans l'indifférencié avec lequel il devra exister désormais, l'oeil va se mettre à voir, à deviser, à diviser le monde en images — qui deviendront autant d'images de son  me solitaire et douloureuse : « Je restais des heures à contempler un insecte. » (T, 33) Loin du bruit accablant des paroles maternelles — d'ailleurs, elle ne lui adresse plus un mot —, il trouve un monde qu'il fera sien pour s'y soumettre : « Je ne possédais pas le monde, mais ceci se trouvait changé : une partie du monde me possédait. Le domaine d'eau, de montagnes et d'antr s bas venait de poser sur moi sa touche souveraine. » (T, 32). Cette « touche souveraine » posée sur lui est à entendre comme l'effet de ressemblance et de contiguité entre l'extérieur, jusque-là nommé, marqué du sceau des signifiants vocif r s de la mère, et un intérieur chaotique au bord de l'anéantissement<sup>14</sup>. Dans le paysage, l'enfant sourd trouve le nécessaire pour se donner des images, produire du semblant et de l'identification, c'est-à-dire de quoi se former un monde à lui, ses propres signifiés<sup>15</sup> en attente d'écriture.

Il régresse donc dans un monde hors langage, pr symbolique. Le hors-la-mère, où pourrait se penser un sujet, prend la forme d'un paysage dont le torrent sera la ligne de fuite, figuration d'une force pulsionnelle sans barrage<sup>16</sup>. Le sujet trouve ainsi matière à se représenter par une géo-graphie :

L'eau avait creusé le rocher. Je savais que l'endroit où je me trouvais avançait sur l'eau comme une terrasse. *Je m'imaginais la crique au-dessous, sombre, opaque, frang e d'écume. Fausse paix. Profondeur noire. Réserve d'effroi.* (T, 35, nous soulignons)

Le paysage donne forme à ce qui était plus tôt pressentiment d'une « richesse », d'un lieu Autre du sujet, l'*Unbewu ste*. Cette crique sous le

- 
13. On pourra lire Constantina Mitchell sur « La symbolique de la surdité dans *Le torrent* d'Anne Hébert », *Québec Studies*, n  8, 1989, p. 65-72.
14. De la tentation du suicide (T, 35) qui annonce la fin suspendue de l'histoire.
15. On pourrait, pour s'amuser un peu, proposer la formule du sujet du *Torrent* comme suit : (Sa / s ) ou Sa désignerait les signifiants de la mère qui ont nommé le monde et le destin de François pour toujours ; s  les signifiés de l'enfant sourd qui se refait un monde d'images à lui et la barre entre les deux, le torrent, évidemment... On ne peut cependant pas échapper à la primauté du signifiant sur le signifié : « Une phrase hante mes nuits : "Tu es mon fils, tu me continues". Je suis lié à une damn e. J'ai participé à sa damnation, comme elle, à la mienne... Non ! Non, je ne suis responsable de rien ! Je ne suis pas libre ! Puisque je vous répète que je ne suis pas libre ! Que je n'ai jamais été libre ! Ah ! qui me frappe avec cet acharnement ? Le torrent bondit dans ma tête ! [...] Je suis tiré près des chutes. Il est nécessaire que je regarde mon image intérieure. Je me penche sur le gouffre bouillonnant. Je suis penché sur moi. » (T, 50-51)
16. Cf. Lemieux, qui, un peu rapidement, fait équivaloir le torrent au moi. (Pierre-H Lemieux, *loc. cit.*, p. 122.)

«moi», au bord du torrent, est la première image, la topographie initiale du nouveau François : il y a de l'Autre sous moi, réalise celui-ci en essence, où règne un effroyable désir, une redoutable haine. Dans cette grotte magique naissent les rêves, déjà des récits d'images, des rébus encore sans queue ni tête<sup>17</sup>. En ayant localisé en fantasme la crypte de son âme bordée par le torrent, François se donne un secret, une «réserve» d'imaginaire personnel, une caverne pleine de «richesses», même si la terreur règne aux portes. Immédiatement, une question lui vient :

Je reprenais le chemin de ma paillasse à même le plancher, sans m'être séparé du torrent. En m'endormant, j'ajoutais à son mugissement [...] l'image de son impétueuse fièvre. *Éléments d'un songe ou d'une œuvre? Je sentais que bientôt de l'un ou de l'autre je verrais le visage formé et monstrueux émerger de mon tourment.* (T, 35, nous soulignons)

À nouveau, ici, la prolepse désigne le projet à venir (*je sentais que je verrais...*) qui s'accomplit par le truchement du récit lui-même, nouant ensemble l'énoncé (le soupçon d'une Autre Scène où *ex-ister* par la «forme») et l'énonciation (la production de cette forme). Cette phrase qui rapporte l'intuition de François est pour nous la synecdoque de toute la nouvelle : le «visage formé et monstrueux [qui émerge] de mon tourment» met en place imaginaire, réel et symbolique<sup>18</sup>, les trois dimensions du sujet humain dans sa perpétuelle et nécessaire quête de sens : le tourment en appelle à une forme qui lui ressemble (un visage de personnage) pour mettre en mots la monstruosité de toute singularité, son délire. S'il a pris forme reconnaissable, il n'est déjà plus monstre<sup>19</sup>. Si cette mise en forme est elle-même une émergence hors du tourment, c'est qu'elle crée la distanciation nécessaire : le sujet s'en sort par cette forme donnée au monstre. Anne Hébert parvient ici en une formule concise à dire l'insu qui travaille l'écrivain, qui l'*oblige* à son acte de symbolisation.

Pour le sujet du *Torrent*, l'image de la crique obscure au bord du torrent est la première étape vers l'autoreprésentation, le sens. Elle a permis au réel (l'impensable monstrueux qui l'habite) d'être *circonscrit* comme lieu avant d'être *inscrit* dans le délire singulier du songe et du fantasme (puis *écrit* dans le langage universel de l'œuvre). La possibilité même de l'anamnèse que nous entendons, du récit que nous lisons, se construit dans l'histoire comme une ligne de points de capiton où énoncé et énonciation se désignent mutuellement, où réel, imaginaire et symbolique se nouent dans l'espérance de l'enfant terrorisé de s'en sortir par la parole. Cette projection de soi en un ailleurs advient en trois étapes : 1) l'appréhension d'un Temps au-delà de la mère, rendue possible depuis

17. Car ils ne deviendront pas des *toponymes* : François ne s'appropriera jamais le territoire maternel en le rebaptisant de ses noms à lui (voir plus loin).

18. Nous utilisons ces concepts dans leur sens lacanien.

19. Robert Harvey le disait comme ceci : «Ce trop-plein du songe devant se vivre dans l'« œuvre »» (*op. cit.*, p. 151).

l'énonciation par un tiers de son nom et de son histoire, et qui ouvre le sujet vers l'*ad-venture* de son propre destin; le sens se donne alors comme direction, celle que la route, qui borde le territoire maternel, lui permet de penser, que l'effacement de son nom sur le livre lui permet de situer comme dépendant de l'apparition intermittente du signifiant; 2) le sentiment d'une intériorité Autre, « riche » et monstrueuse, riche de monstruosité, indépendante, celle justement que le poème ou la tragédie font passer, que la crique du torrent « *imaginarise* »; le sens est là à faire émerger de cette crypte, il est l'effroi qui voile la haine inassumable; 3) armé de la route comme figure du destin, du palimpseste de la mère comme projet, de la crique comme repaire de l'insu monstrueux, le sujet aura à faire du torrent l'image de son désir, de sa rage, avant que son paysage intérieur ne se révèle à lui dans le songe, ne se donne à l'autre dans le récit.

En nous faisant part de ces moments de grâce et de doutes où se soulève le voile des signifiants maternels, leur Loi et le discours de maîtrise qu'ils construisent, le sujet de l'anamnèse a semé son histoire de petits cailloux blancs qui retracent le chemin de l'enfant vers un espace potentiel d'invention. Ces soupçons sont des moments de pensée qui font de l'avenir un destin que le conteur n'a qu'à habiter, l'habitant déjà par définition. L'enfant survivra assez pour devenir cet habitant, ce conteur même. Assez en effet : la permission d'habiter ce lieu potentiel, hors-la-loi maternelle, sera obtenue à la suite d'un acte dont l'horreur n'est pas assumable complètement par le conteur-adulte. La culpabilité l'empêchera de régner dans cet espace et de faire œuvre de sa vie. Faute d'une représentation sur laquelle construire une ligne d'écriture, l'impossibilité de « faire sens » de son acte, de l'intégrer comme « caillou » sur sa route le mènera au cri, au silence et à sa propre disparition. Telle est l'*épouvante* prédite par l'enfant et vécue au présent par le conteur, l'énoncé et l'énonciation se transformant en une bande de Möbius où l'avenir désigne un présent impossible qui n'est toujours que du passé qui resurgit. Dans le trou de cette figure topologique réside le manque de savoir sur la destruction de la mère. Impensable. Irréparable.

### **L'impensable inscription ou écrire comme on tue**

Faute de pouvoir se confronter à son désir inconscient, François passe à l'acte. Le temps de l'anamnèse rattrape celui de l'histoire au moment précis de la perte de conscience du héros, de l'acte inconscient dont le sujet « ne veut rien savoir » :

La limite de cet espace mort est franchie. J'ouvre les yeux sur un matin lumineux [...]

Je me souviens d'avoir été étourdi. [...] Puis, il y a là un manque que je me harcèle à éclaircir, depuis ce temps. Et lorsque je sens l'approche possible de l'horrible lumière dans ma mémoire, je me débats et je m'accroche désespérément à l'obscurité, si troublée et menacée qu'elle soit. (*T*, 36)

[...] les preuves matérielles du crime. Depuis peut-être vingt ans que je cherche. [...] Il y a bien [...] [u]ne certaine lourdeur à ma mémoire morte où sont apposés les scellés [...] (T, 53)

Le temps historique, qui avait organisé jusqu'à maintenant l'histoire de l'enfant et ses « aventures », s'évanouit dans un présent épouvanté par la répétition d'un impensable qui insistera désormais sans trêve : « Cercle inhumain, cercle de mes pensées incessantes, matière de ma vie éternelle. » (T, 36) Ayant cheminé sur la route jusqu'ici, nous nous apercevons à la fin de la première partie du récit (qui en comporte deux) que la route ne va nulle part sinon dans la crique obscure, sans dehors, d'un conteur devenu défaillant, impuissant. Nous avons rejoint l'inconscient de François. Sa parole est symptôme plus que *talking cure*. Il n'y a plus de sens, plus de dehors, plus de projet. Son acte a abruptement effacé à la fois la causalité qui dominait son récit — la mise en route, sous la figure d'un enfant « à sauver », d'un sujet en puissance — et l'espoir du lecteur d'un projet de vengeance assumée et cathartique qui aurait signifié une certaine maîtrise du héros sur son destin, du narrateur sur son histoire. L'épouvante, égrenée au fil du récit, pressentie comme la cause cachée de la tragédie et du poème, puis localisée dans l'obscurité de la crique, trouve sa raison et, pour le lecteur, son référent : le piétinement de la mère par son cheval, l'indomptable Perceval, incarnation majestueuse du torrent de haine qui bouillonnait au bord de la crique.

Le travail de l'imaginaire régressif de François, qui avait topographié le paysage comme un moi sans sujet, a « réussi » à donner forme à cette haine qui, depuis le collège, le préserve du plus pur désespoir et, en fin de compte, le maintient en vie. Le torrent et Perceval sont devenus les deux imagos d'une force pulsionnelle déjà « pressentie » et prédite par le conteur, qui a cheminé à partir de l'appréhension d'un au-delà de la mère<sup>20</sup>. En rencontrant Perceval, celui qui résiste à la mère sans culpabilité, l'enfant jouit de ce NON comme d'une « fête » (T, 34) : en limitant la toute-puissance de la mère, en la castrant, le cheval ouvre un potentiel insoupçonné de « passion » (T, 34), autre nom de l'aventure de l'*ex-istence*. Dans un accès passionnel — une décompensation psychotique, diraient d'autres —, François se soumet à sa jouissance propre, une jouissance haineuse et incestueuse. Il se fond en Perceval, l'indompté<sup>21</sup> : « À quel mal

20. Cet au-delà est le lieu du possible, d'un espace potentiel d'invention qui peut être envisagé du fait de l'appréhension d'un défaut de la mère, d'un manque qui révèle à l'enfant son inadéquation à la jouissance maternelle et donc son propre manque. Le refus de François de retourner au collège signe cette précaire *ex-istence* du sujet hors-la-mère : en refusant d'être l'arme phallique qui prolonge, « continue » la mère dans son désir de vengeance contre tous, l'adolescent acquiesce au pressentiment d'un désir propre, un désir qui ne peut être qu'inextricablement mêlé à la haine, construit sur elle.

21. « Je me tournai vers Perceval. [...] Il était cruellement entravé, *pourtant*, et cela ne l'empêchait pas de se débattre » (T, 34, nous soulignons). Le *pourtant* marque l'entrée dans l'identification imaginaire. Sa haine est « mûre et à point » alors que celle de

voulais-je rendre la liberté? Était-il en moi?» (T, 36). C'est bien sûr ce mal, canalisé par le torrent qui lui donne une direction, puis incarné par Perceval qui lui donne une consistance, qui va «renverser» la grande mère, «immense» comme une statue, la «terrasser» (T, 37) comme un dragon ou un Dieu: «Ah! quel combat atroce m'a meurtri? Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange? Je voudrais ne pas savoir.» (T, 37)

### **ON A TUÉ LA MÈRE... au nom du roman**

La bête a été délivrée. Elle a pris son galop effroyable dans le monde. Malheur à qui s'est trouvé sur son passage. Oh! Je vois ma mère renversée. Je la regarde. [...] Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées. (T, 37)

La plage immense du corps de la Grande Claudine, offert à qui veut s'y écrire. Renversée. Étendue. Marquée. Qui est le graveur qui a osé? La scène fantasmatique se déploie tel le *On bat un enfant* freudien. ON A TUÉ LA MÈRE. ON A ÉCRIT SUR SON CORPS. L'étape ultime (et fatale) de l'affranchissement de François s'accomplit sans sujet conscient, par le piétinement et l'incrustation sur le corps maternel d'une empreinte de «bête». Une bête qui a pour nom PERCEVAL.

«(Ah! Perceval, qui étiez-vous donc?)» s'exclame François (T, 47). Quel est ce nom? D'où vient-il? Il surgit chez les Perrault et dans le récit sans prévenir (T, 34) comme ces personnages mystérieux venus de nulle part, ces héros de légendes qui tombent toujours à pic pour servir d'instrument à une vengeance impossible. Tel Œdipe arrivant à Thèbes. Tel Perceval, le chevalier du roman de Chrétien de Troyes qui arrive à point nommé avant une bataille décisive au château de Beau Repaire<sup>22</sup>... Le nom du cheval est d'une incongruité totale dans le monde rigoriste de Claudine, une fantaisie. Il vient d'une autre dimension, d'une langue inconnue chez les Perrault: celle de la littérature. Il va nouer ainsi le réalisme de l'histoire misérable de François à la virtualité d'une aventure d'écriture. Car si, au niveau de l'énoncé, PERCEVAL est un outil de vengeance, au niveau de l'énonciation, il est le signifiant intertextuel d'un désir de roman. Poignard et stylet, Perceval tient le fil de l'aventure et le fil rouge du désir. Et son nom n'est pas n'importe quel nom<sup>23</sup>. Qui donc est Perceval?

---

François est «inférieure et lâche». Il faut donc permettre au cheval «d'être soi dans le monde» (T, 34): l'expression peut porter à sourire puisqu'elle résume le but thérapeutique de l'analyse dont l'anamnèse constitue le premier moment. On dirait ici, et cela renvoie à ma première impression de lecture du texte d'Anne Hébert, que François parle en psychologue. De même, plus loin: «L'emploi de la force physique. [...] La brutalité est le recours de ceux qui n'ont plus de pouvoir intérieur.» (T, 44)

22. Cf. *Perceval ou le conte du Graal, Romans*, Librairie générale Française, 1994, p. 937-1211 (à partir du vers 1980 par exemple).

23. Un nom que nous gardons comme un signifiant de la littérature, une sorte de hiéroglyphe insécable. Est-ce d'ailleurs cette qualité idéogrammatique qui l'ouvre à toutes les interprétations, chaque lecteur pouvant y projeter sa propre théorie, son propre imaginaire? Par exemple, Constantina Mitchell en fait un «Père-céphale» (*loc. cit.*, p. 67).

C'est d'avoir été émerveillé par l'armure étincelante de chevaliers que Perceval, le jeune héros naïf du *Conte du Graal*, ressent un désir irrépressible de devenir l'un d'entre eux et de partir sur les chemins à la recherche d'aventures et de Belles Dames à sauver — le clochard horrible et répugnant du *Torrent* est donc en cela l'envers exact du chevalier, car son aventure ne mène qu'au fossé au bord de la route et il n'a aucune pitié pour «l'avenante Claudine». Perceval force sa mère à le laisser partir. Elle s'évanouit et en meurt de chagrin sur-le-champ — François aussi tue sa mère *par la force des choses*, la force du désir d'exister. Que cherche Perceval? Où ses aventures le mènent-elles? Sa quête semble être mystérieusement et à son insu celle de la réhabilitation de la figure du père, mort d'une blessure très spécifique «entre les hanches» (vers 408). Faute de reconnaître l'épreuve qualifiante qui aurait rendu la gloire et la richesse au Roi Pêcheur (blessé au même endroit), faute d'avoir posé la bonne question au bon moment à cet *ersatz* de père déchu et castré, Perceval est condamné à errer pendant des années, perdant amour et gloire. Sa quête aboutit au Père symbolique dans ses retrouvailles avec l'Église — sa culpabilité se soulageant sans doute de cette transformation du père mort en Père divinisé<sup>24</sup>, le héros de Chrétien de Troyes scelle par là même le destin de la chevalerie en la faisant sortir du monde païen où elle errait<sup>25</sup>. François, lui, déchoit Dieu de cette place-là, l'effaçant comme recours en même temps qu'il tue la mère. C'est un monde athée et vidé de valeur et de sens que François laissera derrière lui.

«Tout homme porte en soi un crime inconnu qui suinte et qu'il expie.» (T, 50) La quête inachevée du chevalier de Chrétien de Troyes

24. En PÈRE HAUT, pourrait-on dire si on osait, après la note précédente. Faire du nom du père de Claudine le nom même d'une transcendance qui serait resté un «signe vide» pour son fils, c'est proposer cette forclusion du nom-du-père comme la cause de la psychose paranoïaque de François — psychose, rappelons-le, dont le délire consiste à lire du sens dans l'ordre des choses plutôt que dans l'ordre des mots, car le symbolique et sa syntagmatique ne sont plus supportés en leur origine par le signifiant. Un dont le nom-du-père est le premier représentant. Excès de sens ou manque de sens se rejoignent de par cette forclusion.
25. Car les *non-dupes* (de leur inconscient) *errent*... s'amuserait Lacan. Perceval est au début très bête: n'ayant pas de parole propre, il ne peut que se faire l'écho des recommandations de sa mère ou se taire abusivement lorsqu'on lui conseille de ne pas être si naïf! Ainsi, il ne peut rien demander, il n'est pas curieux. Il semble guidé par des formules toutes faites et son désir excessif de «faire le chevalier». Ce sont ces faux pas, fruits de sa passion d'ignorance (et de son Œdipe paralysant), qui le mèneront vers une gloire aléatoire. Une fois qu'il comprend que son silence auprès du Roi pêcheur (à partir du vers 3004) — où, par obéissance bête à une règle appliquée avec trop de zèle, il n'a pas osé s'enquérir des faits étranges qu'il voyait et qui sont des métaphores du secret de son origine (identité du père et symboles sexuels se mêlent dans cette scène) — est un véritable acte manqué qui le révèle à lui-même, il est rongé par une culpabilité qui peut paraître incongrue au lecteur car Perceval *n'y était pour rien*: c'est que cette culpabilité est inconsciente (cf. vers 3188-89, 3230-41, 4591-4613). La clé du secret du Graal s'appuie, dans notre lecture, sur cette blessure commune au père et au roi et située entre les jambes (voir vers 408 et vers. 3451), la culpabilité vis-à-vis du père (que le fils n'a pas sauvé) se mêlant à l'angoisse de castration...



concerne bien un crime secret, celui d'une famille maudite que Perceval, le dernier fils, ignore : s'agit-il d'une faute sexuelle, d'un inceste qui apporte la confusion entre les générations, empêche la parole salvatrice ? L'aventure de la quête de Perceval trace le cheminement symbolique d'un fils sur le territoire de l'imaginaire familial. Voilà d'où vient le cheval du *Torrent*, auteur de la lettre primordiale, de ce que Freud appelle le *roman familial*. Perceval, à qui son propre nom est révélé lors de son premier exploit, représente dans *Le torrent* le nom même du secret à percer : celui de la quête de l'origine dont le roman familial est la mise en scène. Telle est la signification ultime de la lettre écrite sur le corps de Claudine : elle est un nom du père chiffré et indéchiffrable faute d'avoir le bon code, de savoir même qu'il s'agit d'un code. Le chevalier Perceval du conte n'est pas parvenu à nommer le père sinon à trouver le nom de Dieu. Le mystère de sa faute et son errance continuent donc de représenter, en même temps et paradoxalement, le désir d'un fils de savoir **et** de ne pas savoir. Faute d'avoir posé la bonne question au bon moment, question maudite mais salvatrice, François, à l'instar de Perceval, se condamne à errer en vain sur le territoire maternel car il ne s'autorise pas à demander *Qui est PERRAULT?* ou *Qui est mon père?*, si ce n'est sous la forme pudique du «(Ah! Perceval, qui étiez-vous donc?)», entre des parenthèses protectrices qui évitent de répondre. Ainsi François égrène-t-il son récit impossible de questions substituts qui énoncent sa quête inachevée<sup>26</sup>. «Je suis le fils du mal, se dit-il finalement, [l]e fils de la grande Claudine. [...] À quoi me faut-il encore renoncer? Serait-ce à moi-même, à mon propre drame?» (T, 55)

Pour exister un tant soit peu, François a accompli son destin de sujet : renverser la statue phallique comme le totem d'une religion qui mène ses fidèles à l'extinction<sup>27</sup>. Son acte n'est cependant pas le sien : il a libéré Perceval le naïf pour le charger de l'impossible. PERCEVAL, c'est-à-dire Œdipe ! Image de puissance et d'impuissance — puisqu'il ne contrôle absolument rien —, il est le poinçon assassin, l'extension de l'inconscient et du bras de l'enfant, sa haine, son désir de fuite et son destin de fils incestueux<sup>28</sup>.

26. Voir *Le torrent*, p. 37-39, 45, 47, 51-52, et 54-56.

27. Au risque pour lui de régresser dans l'animisme où le Grand Tout de la Nature devient saturé de sens et d'intentions, habité par le mauvais œil, la mauvaise Mère : «La pluie, le vent, le trèfle, les feuilles sont devenus des éléments de ma vie. [...] Je ne suis pas encore mûr pour l'ultime fuite, l'ultime démission aux forces cosmiques. Je n'ai pas encore le droit permanent de dire à l'arbre : "Mon frère", et aux chutes : "Me voici!"» (T, 38).

28. Il faudrait voir comment ces dimensions ont été transformées et réaménagées dans la figure de Perceval Brown, l'enfant fou de Griffin Creek. On dirait même que dans le récit de Perceval, le cheval du *Torrent* y apparaît sous la forme d'un sofa ! («Sofa capitonné, noir brillant. Comme un cheval noir, brillant. Reflets bleus») (*Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 140).

### **L'espace du sens pur et l'échec de la perversion**

Le stylet du cheval Perceval a tracé une écriture primordiale qui enferme son lecteur aveugle, François, dans une quête infinie, coupable sans pénitence possible. Comme l'enfant ne pouvait affronter le regard maternel, il ne peut lire son cadavre marqué par l'Autre. Nul signifié n'est disponible qui effacerait l'horreur de l'acte, du désir qu'il met en œuvre : « Je crois au présent. Puis je lève les yeux, j'aperçois la porte ouverte de l'étable. Je sais le sang, là, une femme étendue et les stigmates de la mort et de la rage sur elle » (T, 38). La scène de lecture restera blanchie par l'appréhension qu'a eu lieu un excès de jouissance, une jouissance interdite qui est un corps à corps avec « l'Angé » : « Impression d'un abîme, d'un abîme d'espace et de temps où je fus roulé dans un vide succédant à la tempête. » (T, 36) Le récit s'arrête. Nul signifiant mais un espace où le sens a surgi hors langage, éblouissant, sans adresse. *Il n'y avait personne*, aurait dit Lol V. Stein. La route du conteur est barrée par un cadavre tatoué, illisible. L'anamnèse ne peut fournir que ce niveau *méta* qui l'a construite dans un *a posteriori* où elle s'annule. Le présent où le héros s'abîme rend toute action impensable. Le territoire maternel devient un *no man's land*. « Je n'ai pas de point de repère. [...] Je suis dissous dans le temps. [...] L'angoisse seule me distingue des signes morts. » (T, 37)

Cette angoisse du sens pur, sans signifiants, sans image, sera désormais le sujet même du récit. D'où l'insoutenable deuxième partie du *Torrent!* (T, 37-50) L'anamnèse et son aventure ont en effet abouti vers un semblant : l'affranchissement du héros n'est pas dû à une action mais à un acte... inconscient. Où est donc le sujet de l'action? Il n'est qu'un méta-narrateur aux prises avec sa subjectivité, monstrueuse par définition. Comment alors donner une forme humaine au *visage monstrueux de l'œuvre*, une œuvre qui commence par une entame sur le territoire maternel qui est une première lettre-poinçon, comme un 0 en attente du 1, du premier signifiant d'un sujet d'écriture? Le sujet du *Torrent* se tient dans cet impossible, au lieu même de l'être, de la furie du symptôme déchaîné. Là où ça ne pense pas<sup>29</sup>. Il ne pourra s'écrire :

Et puis, à quoi bon dissenter sur la raison de mes gestes et impulsions. Je ne suis pas libre. [...] [Le sommeil aussi] n'est que descente au gouffre le plus creux de la subconscience, là où je ne puis jouer, ni me défendre, si faiblement que je puisse le faire éveillé. (T, 45)

Le sujet est celui de l'inconscient au travail, *à l'œuvre*. Le héros n'est plus maître dans sa maison. Il ne l'a été que dans l'anamnèse, la reconstruction de ses raisons, de ses traumatismes. Paradoxalement, le narrateur n'était en contrôle que lorsqu'il racontait ce qu'enfant il avait subi. Là, il

29. Pour reprendre la reformulation lacanienne du cogito cartésien : *Je pense là où je ne suis pas. Je suis là où je ne pense pas.*

était au moins sujet, un sujet à la mère! L'angoisse et la haine contrôlent désormais le récit de sa légende. Il avance malgré tout par à-coups, sombrant dans l'incertitude. Ainsi parvient-il, au nom de ce *visage de l'œuvre*, à donner une certaine consistance au héros, une consistance d'homme... par la perversion. Comme un des bénéfiques de la parole sur soi, le désir va enfin surgir, terrible mais prévisible, cherchant une proie: tuer une (autre) femme. Tuer la femme dans la mère... pour que la mère vive.

Ma tête est silence. J'analyse des bribes. Je refais mon malheur. Je le complète. Je l'éclaire. Je le reprends là où je l'avais laissé. Mon investigation est lucide et méthodique. Elle corrobore peu à peu ce que mon imagination ou mon instinct me laissent supposer. J'admire mon détachement qui m'étonne. [...] Je n'ai pas ressenti autant de calme, depuis je ne sais plus quand [...] Cela m'inquiète. [...] Ah! que vient faire ce manque dans ma nuit? Apporte-t-il une douceur? [...] Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert. Non, ce n'est pas une douceur. C'est impitoyable, comme tout ce qui m'atteint. *Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme*. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. (T, 38-39, nous soulignons)

Voilà ce qu'il lui reste à faire, la seule action possible de François en tant qu'homme. Ce désir «nouveau» s'appuie sur un fantasme sadique, pervers, qui donne au «Je» une scène où s'imaginer un objet à détruire pour ne pas mourir, c'est-à-dire *réaliser* le meurtre. Ainsi, cette réalité «vivable», mise en place un temps par la perversion, sauve l'homme suffisamment en préservant le fils d'une totale déstructuration. Juste le temps de finir l'histoire! Avant de fusionner avec le torrent, l'homme-François tente la perversion comme ultime recours, comme un défi. Mais ce défi, il pense l'accomplir dans la maison de la mère, sous le joug des signifiants de sa Loi et de sa jouissance.

Le personnage d'Amica apparaît vite au lecteur-François comme la condensation des traits principaux des figures de son propre paysage moïque (moi, Surmoi et Idéal du moi): aventurière et nomade, femme comme la mère, avec la même souplesse de chat, le même regard, brune comme Perceval, fougueuse comme le torrent, elle est désir et cupidité, calcul et réprobation. Regard et savoir, elle incarne à la fois la conscience du Grand Autre<sup>30</sup> et le féminin de la mère, fascinant et repoussant, à tuer.

30. Dans le sens lacanien: témoin de la jubilation du sujet devant l'image de son moi (à venir) dans le miroir, il est donc supposé comme ayant assisté à cette jouissance, devenant par là le lieu de l'être — l'être perdu du sujet du fait de l'intervention du symbolique. L'Autre hantera désormais le sujet comme dépositaire d'un savoir sur sa jouissance. François en donne une parfaite définition. À propos du chat, il dit ceci: «La dernière fois que j'aperçus le chat, c'était quand je mesurais ma mère ravagée. La bête, consciente et hors d'atteinte, *continuait* sur moi son fixe regard d'éternité. Quelqu'un m'a donc surpris? Quelqu'un m'a donc contemplé, sans interruption ni nuit? Quelqu'un m'a donc connu, au moment même où moi je ne possédais plus de regard sur moi.» (T, 47, les italiques sont de l'auteure, cet accent indiquant la marque indélébile de la mère sur l'enfant, le chat-regard comme son fantôme...)

Ou est-ce plutôt à écrire? Car quelque chose d'étonnant se passe qui fait l'effet d'un *heimlich* apaisant dans le monde dément et morbide de François. On pourra l'appeler un nouveau *discours*. Il ne durera que la longueur d'un paragraphe. Ce qui le suit et le précède n'est pas, en effet, congruent avec cette vision :

Ses jupes et châles la drapent et ne semblent retenus que par les agrafes mouvantes de ses mains, plus ou moins serrées, selon les caprices de sa démarche vive ou nonchalante. Un réseau de plis glissant de ses mains et renaissant plus loin en ondes pressées. Jeux des plis et des mains. Nœud de plis sur la poitrine en une seule main. Scintillement de soie trop tendue sur les épaules. Équilibre rompu, recréé ailleurs. Glissement de soie, épaule nue, dévoilement des bras. Doigts si bruns sur la jupe rouge. La jupe est relevée à poignées, prestement, pour monter l'escalier. Les chevilles sont fines. Les jambes parfaites. Un genou saillit. Tout est disparu. La jupe balaie le plancher, les mains sont libres et le corsage ne tient plus. (T, 48-49)

Le style détonne clairement avec la narration du sujet de l'*aventure* et avec celle du sujet au délire questionneur de la deuxième partie. La phrase est sans verbe, sans action. Hors du discours de l'anamnèse de la première partie et hors de l'angoisse de la méta-anamnèse de la deuxième partie (où l'*aventure* s'abîme), un corps féminin est décrit par ses voilements et dévoilements : réseau, plis, ondes, jeux, nœud, scintillement, rupture, récréation, dévoilement, saillie, disparition... L'objet du désir se joue d'un sujet qui le fragmente pour le saisir... par le langage. Peut-on dire par l'écriture, par le poème? Cette fragmentation perverse de l'autre qui devient un corps désirable sauve, un instant, le sujet d'un Surmoi totalitaire et monolithique. Ce nouveau discours balbutiant donne un sujet à l'écriture pendant ce petit paragraphe qui ressemble à un tableau. François peint le corps et sur le corps de l'autre, engendrant la femme, se créant poète. Paul-Laurent Assoun explique ce rapport entre perversion, version de la femme, et écriture :

Si le névrosé, pris dans un rapport à une femme interdite, fait du fantasme de la femme le soutien de son écriture, le pervers, sidéré dans un rapport de *déni* à une femme (la Mère de l'origine), fait de la femme le *défi* qui le porte à l'écriture, comme un *délit*. Voici le lien, ligature imaginaire, entre le pervers et la femme<sup>31</sup>...

Et la littérature, pourrions-nous ajouter tout en respectant la pensée d'Assoun. Ce moment du *Torrent*, comme un Ange qui passe, est celui de la création esthétique. La fragmentation que le regard de François fait subir à l'image d'Amica — avant que la paranoïa ne surgisse pour la retotaliser — est le ferment de la métaphore. Le *glissement* du vêtement sur le corps crée la femme comme un corps d'écriture. Le regard est celui d'un amant et d'un poète. Les mots ont pris la place des mains qui veulent étrangler, saisir. Ce moment, incongru dans *Le torrent*, signale un

31. Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Economica, 1996, p. xi.

autre positionnement psychique de François. L'angoisse s'est évanouie un instant, laissant surgir une parole d'amour. L'*ad-venture* du sujet se cristallise ici en se représentant comme l'advenue à l'écriture précaire d'un désir, d'un poème. François habite un moment la place de l'auteur de l'œuvre, une place toujours virtuelle, à inventer. Est-elle de la grâce? celle de l'Ange? Cette figure de l'Ange, comme une douceur qui passe, métaphorise aussi cette naissance de la métaphore. Son passage est celui qui va du hiéroglyphe illisible et meurtrier de Perceval au poème de François qui sublime le meurtre par les mots, du poinçon du 0 qui inscrit le symbolique dans le réel du corps, glissement des signifiants sur la chaîne du désir qui noue l'imaginaire et le symbolique. L'Ange personifie donc aussi, ce moment de grâce vécu lors de la rencontre du collégien avec l'effet littéraire. Il est le nom donné à l'énigme d'un insu agissant, mais qui, un temps, ferait grâce de la haine et de la culpabilité d'Œdipe, le nom de son au-delà apaisant. Que l'on appelle *sublimation* ou *œuvre*.

François aura «réussi sa perversion», un temps, comme un ultime recours qui lui permettrait de faire sa loi au désir d'un autre. En vain. Amica vole, s'envole. D'Ange, elle devient démon. La perversion se transforme en paranoïa. Dans la dernière phase de sa crise (T, 51), Amica n'est plus l'objet de désir qu'elle a pu incarner momentanément, elle prend les dimensions du «témoin occulte» (T, 48), de l'Autre supposé tout savoir sur la «faute».

### **L'irréparable ou la puissance de l'impuissance**

Témoin, en effet! Car Amica, c'est aussi l'incarnation du lecteur: «Je possède donc la certitude que je ne conserve aucune maîtrise sur ma voix. Je ne sais si je parle haut ou si je continue mon monologue intérieur. Amica peut lire mes pensées.» (T, 52) Heureusement pour nous qu'il y a cette œil (et cette oreille) d'Amica! Elle acquiert la dimension du témoin nécessaire à l'existence même de cette histoire puisqu'elle sera la seule survivante de la tragédie... C'est à elle que s'adresse les paroles du sourd qui ne s'entend pas parler («Si je parle en mon délire, je ne m'entends pas.» (T, 53) Elle est, dans cette maison évidée, l'agent du lecteur, c'est-à-dire l'auteur du sens de l'histoire puisque François *n'y peut rien*. Ce que ce dernier construit comme l'espionnage d'Amica invente la Vérité et la Loi de la prohibition de l'inceste comme transcendantes. Qu'elle bouge, elle, sur le territoire maternel, le violant, oblige le fils fidèle à réagir, à sortir de la folie incestueuse où il pourrait se complaire dans le silence, pour *parler son délire*. C'est parce qu'il a peur qu'elle sache (ce qu'il sait, sans se l'avouer), qu'il explique, qu'il s'explique. L'altérité que François voulait inoffensive, *amicale*, en lui donnant ce nom, met en péril son très précaire équilibre, car elle ne peut être autre chose qu'une critique de sa jouissance, du corps à corps inépuisé avec le fantôme de la Grande Claudine.

Faute de pouvoir faire de l'autre un objet (si ce n'est pour le détruire), il se tuera pour détruire le regard de l'Autre qui le hante, la Loi maternelle, la police, le chat, Amica... et le lecteur. L'échec de la perversion fait sombrer le héros-narrateur dans un délire paranoïaque<sup>32</sup> qui le mènera «au torrent» et à sa perte. Si François s'est raconté son histoire à lui-même (celle que *Le torrent* rapporte), c'était pour tenter de se déculpabiliser. Sa paranoïa a construit Amica comme substitut de l'Autre qui juge. Le défi à la Loi, celle que, de ce lieu, nous représentons, restera impossible. Mais auteur d'un cri déchirant, il a réussi cependant à en appeler à un *bon entendeur* que nous avons dû incarner. D'où la division même du lecteur dans cette histoire et la nécessité d'en sortir (par la psychanalyse). Celui qui incarne la Loi, celui qui, comme fils incestueux, entend la détresse de l'autre, s'y identifie en lui pardonnant. Lorsque François s'abandonne au délire, le lecteur est sommé d'entendre celui-ci en l'élevant au statut de littérature comme l'expression tragique d'un être souffrant. Cette sommation rend parfois insupportable la lecture des œuvres d'Anne Hébert, de ces meurtres littéraires où elle n'en finit pas de jouer avec la tentation de la perversion et son échec. Mais en fin de compte qu'avons-nous lu? Rien qui vienne de François puisqu'il est l'auteur de presque rien. Impuissant à rejouer *pour de vrai* le meurtre sur Amica, d'en devenir le maître absolu, François tergiverse dans la fureur d'être, d'être malgré tout... parlant. Faute de tuer, il s'écrie : *Que puissè-je?* Et c'est l'Enfant en lui qui crie.

L'écriture entamée par Perceval reste inconnaissable pour lui. Le graveur de la lettre s'évanouit dans la nature et François restera écrit par la mère et sa main de géante, antihéros d'une histoire dont il ne sait rien : «J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard.» (T, 37) Ses chaînes restent les chaînes des signifiants de l'Autre sur son corps à lui, lu à jamais par le regard mortifère de la Mère. Car une fois le totem renversé, les signifiants de son culte vidés<sup>33</sup> du seul sens qu'ils avaient (celui donné par le fantasme maternel), François ne peut fonder son propre mythe que sur les bribes insuffisantes données par le routard. Le roman de son origine ne peut se mettre en scène autour de la réponse donnée à une question qu'il aurait su formuler avec ses signifiants à lui. La question, d'ailleurs, est informulable car interdite par la mère : elle ouvre en effet le

32. Anne Hébert s'interdit-elle encore ce qui aurait pu être pour François un meurtre «en toute connaissance de cause»? Il advient sans demi-mesure dans la suite de son œuvre. La perversion aussi y règne en maître, les héros à venir «réussissant» là où François échoue.

33. «Règlements, discipline, entraves rigides, tout est par terre. Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi. Je n'ai connu que des signes vides.» (T, 37)

champ à un savoir sur son péché. Pas de père, donc. Le fils en profite : il se voue de façon masochiste à une mère vierge dont il fait son épouse *démoniaque* : Je suis Tout pour elle, son passé et son avenir, sa faute et son rachat, son chevalier ! La mère est tuée et, dans un retournement möbien, l'œuvre mise en abîme prend le *visage monstrueux de l'acte* nécessaire à la sublimation. Mais pour François, ce qui meurt, c'est d'abord l'Enfant, objet soumis à la jouissance sadique de la mère. L'adulte ne survivra pas au meurtre de cet Enfant-là, l'Enfant merveilleux et monstrueux du *péché*. Son autodestruction est une nécessité car elle noie ce monstre incestueux, jouissant à jamais d'être *le fils du mal*.

Depuis combien de temps ai-je repris le grand lit de ma mère ? Craignais-je de voir s'affadir l'horreur de mes nuits ? Je joue avec une plaie. Je l'entretiens. Je suis elle, et elle est moi. [...] Quelles vieilles insomnies veillent alentour [du lit], offrant les fièvres et les terreurs innombrables ! (T, 45).

C'est là le péché en deça et au-delà de la mort de Claudine : l'acceptation *sans question* par le fils de la Loi de la jouissance maternelle hors sexe : « C'est à cause du péché qui touche à ta mère, apprends-le, que cela t'est arrivé », pourrait affirmer Amica à François comme le fait une Demoiselle<sup>34</sup> à Perceval (vers 3531-3532). À l'instar de ce dernier, il n'a pu sauver le nom du père par une demande qui aurait inventé sa place... en lui interdisant la mère. S'il se dit être *le fils du mal*, c'est encore dans la plus belle forclusion du père (et donc de la différence sexuelle) qui soit !

Le travail de l'anamnèse n'a pu déculpabiliser Œdipe<sup>35</sup>. Il bute sur le roc de l'Irréprésentable (sa jouissance incestueuse) et de l'Irréparable (le meurtre du Fils comme prolongement de la Mère). On ne pourra aboutir avec François qu'à un arrêt sur image, au hors-temps du sens pur sans signifiant. L'horreur de la jouissance incestueuse mise en acte dans le corps à corps fait retour. Le héros désormais coupé en deux instances irréconciliables doit en sacrifier une : le « Je » qui tente de faire consister *de* l'autre et *du* langage (en nouant imaginaire et symbolique) pour construire de la réalité et survivre, ou bien le sujet de l'énoncé, soumis au réel de l'acte inassumable par la première instance ? Cette division est hallucinée par François comme si elle était une scission même du moi, l'homme désirant / le fils fidèle — « J'observe le couple étranger en sa nuit de noces. Je suis l'invité des noces » (T, 45) ; c'est un autre couple qui lui

46

34. Une demoiselle en complète détresse qui gît avec son amant décapité sur ses genoux. Ses malheurs ayant été causés indirectement par le fait que Perceval avait violenté une autre demoiselle, au tout début du conte, pour obéir, croyait-il bêtement, à des recommandations de sa mère... La perversion de François n'est-elle pas aussi un avatar des recommandations de Claudine qui lui interdisait le désir ?

35. Robert Harvey voyait des similitudes avec le « mythe » sans pousser son travail jusqu'à envisager un lien incestueux, inconscient mais ravageant, entre mère et fils, ce qui lui faisait dire que l'univers du *Torrent* est « de la plus parfaite moralité » (Robert Harvey, *op. cit.*, p. 152).

est effectivement familier. Dans une parfaite mise en scène du nouage (et du dénouage) du monde imaginaire du roman familial et de l'espace symbolique du sujet parlant-désirant, le narrateur autodiégétique se dédouble comme dans *Le Horla* de Maupassant. Existant dans l'espace *off* de l'énonciation plus que *sur scène*, il se suicide comme sujet de la parole, plongeant sur la scène de l'énoncé où rugit un torrent inaudible, la chaîne bruissante de l'indifférencié, d'un réel non découpé par aucun signifiant. Enfin!

\*  
\*\*

Je ne suis pas complètement préparé pour l'intégration définitive à la furie des chutes ni pour le plus profond abîme en moi-même. [...] Le dénouement, la fuite extrême en soi, en mon désespoir, reste en suspens. (T, 51)

Je suis fatigué de regarder l'eau et d'y cueillir des images fantastiques. Je me penche tant que je peux. [...] Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse. (T, 56)

Est-ce dans cette puissance-là, celle de l'impuissance qui mène au cri et au saut dans le vide, que se situe la fascination qui perdure dans les lectures de cette histoire de fou, inépuisable? Est-ce parce que l'inefficacité de la parole parlée institue, lors de son écriture (après-guerre), la nécessité absolue de la littérature, poème ou tragédie, pour écrire la puissance paradoxale du *puissè-je*? *Le torrent* est le récit d'un échec qui, paradoxalement, fonde sa réussite. C'est une œuvre sur la possibilité même de l'œuvre, de la sublimation, la « seule et épouvantable richesse » de l'humain. Mais quelque chose aussi y est critiqué de la morbidité d'une identification au paysage, du songe et de l'imaginaire comme seuls modes de représentation. Cette identification s'articule sur une illusion très puissante, celle de la consubstantialité entre le lieu et son habitant. La surdité de François a illustré cette croyance. S'en extirper, c'est non pas se fondre dans le torrent mais se séparer de lui et du paysage par l'assassinat sauvage de la Grande Mère: non pas pour la suivre dans la mort, mais pour faire œuvre de la souffrance occasionnée par la nécessité de cet acte. Un acte qui est séparation<sup>36</sup> et dont l'œuvre est réparation. Le récit fictivement dit par François est une parole qui guérit en ce qu'elle vient faire lien là où était l'Impensable. Comment en effet penser un au-delà de la Mère et de son territoire lorsque Dieu le Père n'est plus qu'un signifiant vide?

36. Nous avons travaillé cette question plus avant avec le triptyque de Marie Redonnet (*Splendid Hôtel*, *Forever Valley*, *Rose Mèlie Rose*, Paris, Minuit, 1986-87). Cf. « Dans le paysage, une figure féminine... à peine: le triptyque de Marie Redonnet », *The Australian Journal of French Studies*, vol. II, n° 12, automne 1994, p. 228-240; et « Arrêt sur image: identité et altérité chez Brossard et Redonnet », *Dalhousie French Studies*, n° 31, été 1995, p. 101-112.



Seul le symbolique et sa *fatalité*, notre aliénation nécessaire à lui, peuvent faire transcendance en écrivant le nom de l'HUMAIN comme projet : celui d'une éthique du sujet qui lui ouvre l'horizon du désir. Un symbolique qui ne soit donc pas les *formules* mortes de la chimie ou les comptes obsessionnels de la mère, mais l'écriture d'un homme ou d'une femme qui parcourt un territoire imaginaire en cherchant la *formulation* personnelle d'une question. Une écriture qui nouerait le réel du corps souffrant, l'imaginaire géographique et l'universel du langage. Dans *Le torrent*, Anne Hébert nous a montré un chemin, impossible pour François mais pensable pour elle-même : l'écriture ne peut s'envisager comme une œuvre qui fait *de l'humain*, c'est-à-dire du désir, qu'à une seule condition : que, pour le sujet inconscient, le stigmaté sur le cadavre maternel puisse se constituer comme l'enluminure du livre à venir...