

François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi

PRÉSENTATION

Le texte ci-dessous est une étude du roman *Une Mission difficile* (1997) de Gilles Marcotte. Il constitue une version considérablement écourtée de l'un des chapitres d'un ouvrage en chantier consacré à l'œuvre romanesque de l'auteur. Critique célébré et influent, auteur notamment d'*Une Littérature qui se fait* (1962) et du *Roman à l'imparfait* (1976), des ouvrages qui ont fait date, mais encore de *Littérature et circonstances* (1989) ou tout récemment de *La Littérature est inutile* (2009), Gilles Marcotte a aussi produit une solide œuvre de romancier trop peu connue et inaugurée, il y a une cinquantaine d'années, par *Le Poids de Dieu* (1962), publié la même année que son premier ouvrage critique. J'ai entrepris d'écrire un ouvrage sur Marcotte romancier pour deux raisons essentiellement, la seconde découlant de la première. Avant tout, il s'agit de proposer de l'œuvre de Marcotte une lecture critique à la lumière de la théorie de la métaphore paternelle, qui est au cœur de mes travaux depuis plusieurs années (voir notamment Ouellet 2002). Un essai à paraître très prochainement aux éditions Nota bene sur l'œuvre romanesque de Daniel Poliquin donne une excellente idée de la forme de l'ouvrage sur Marcotte. Par ailleurs, j'ai voulu lire l'œuvre de fiction dans les marges de l'œuvre savante, voir comment la fiction reconduisait certains discours essentiels du critique, puisque la frontière me paraît toujours assez mince entre l'essai, la critique littéraire et la fiction comme pratique d'écriture ; cet aspect de mon ouvrage a toutefois été ici en bonne partie retranché (mon texte est déjà très long). J'ajouterai que ma lecture d'*Une Mission difficile* est aussi une manière de rendre hommage à un texte que j'avais d'ailleurs encensé lors de sa parution (Ouellet 1998). *Une Mission difficile* est une immense et consciente fête de la littérature à travers une extraordinaire célébration du langage comme « structure signifiante » (la manière dont le texte écrit le désir et se construit à travers les enjeux symboliques de la métaphore paternelle) et une non moins remarquable volonté intertextuelle foisonnante et réjouissante. En effet, ce roman ne cesse de récrire Rimbaud, Baudelaire et quelques autres, à moins qu'il ne récrive Marcotte travaillant sur Rimbaud (*La Prose de Rimbaud*), si bien qu'*Une Mission difficile* situe aussi le romancier face à ses pères littéraires, finalement devenus des pairs.

F. O.

François Ouellet « La quête du missionnaire. Sur *Une mission difficile* de Gilles Marcotte », *TransCanadiana. Revue polonaise d'études canadiennes*, no 3, 2010, p. 163-200.

LA QUÊTE DU MISSIONNAIRE SUR *UNE MISSION DIFFICILE* DE GILLES MARCOTTE

C'est que ce livre a un secret. C'est qu'il laisse entendre à toute page, à toute ligne, une chose qu'il ne dit pas, mais qui d'autant plus nous intrigue, nous relie, nous attache.

– Jean Paulhan (27)

Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.

– Jacques Lacan (*Autres Écrits* 509)

Les oreilles du signifiant

Une Mission difficile n'est pas un roman d'une lecture facile, il s'en faudrait de beaucoup. Il n'est guère plus facile de le résumer, malgré sa minceur (il fait à peine 100 pages), en raison de l'admirable souplesse d'une écriture qui épouse la dimension fuyante et énigmatique du désir, et où le rêve et le réel s'interpénètrent. Si le roman se présente vaguement comme une aventure d'espionnage, l'écriture place cette aventure au service d'un discours sous-jacent fondamental, de sorte que ce roman de l'enquête (à un premier niveau de lecture) devient le texte d'une quête (à un second niveau de lecture). S'il est possible de résumer le roman à travers les événements du premier niveau, le reste, qui est l'essentiel – l'essence de la littérature –, ne peut se dire qu'à travers l'analyse littéraire. Voici néanmoins quelle est la trame événementielle de ce roman divisé en trois parties.

1) Le narrateur-héros, personnage anonyme dont on ignore tout de la vie privée, se voit confier une mission par la secrétaire de l'Organisation pour laquelle il travaille : il doit se rendre à Bornéo. Il prend donc l'avion et, avant de s'enfoncer dans la forêt vierge de Bornéo, va entendre un récital de Joan Sutherland à Singapour. Il reçoit alors un télégramme de l'Organisation :

« Souvenez-vous d'Ostende ». Cette mise en garde provoque un récit rétrospectif : le narrateur se rappelle que, après avoir passé une nuit à Ostende auprès d'une femme, Monika, il avait reçu l'ordre de revenir immédiatement. Mais ayant quitté Ostende, il avait désobéi et choisi de se rendre à Paris pour entendre un récital de Régine Crespin. Dans les rues, après le concert, il avait reçu une balle dans l'épaule. Retour au récit premier : le narrateur est dans la forêt vierge, accompagné d'un interprète et de porteurs, pour y mener sa mission. Parvenu à une clairière, il aperçoit une statue : il perd la tête et, à coups de pioche, il la détruit sauvagement. Sauf que de la pierre brisée une voix résiste (celle d'Elisabeth Schwartzkopf chantant du Hugo Wolf) et s'impose au narrateur qui est complètement désemparé. Nous ignorons quel était l'objectif de sa mission, mais nous savons qu'il n'était pas lié à la destruction de la statue.

2) Sans aucune transition avec la partie précédente, la première scène de cette deuxième partie nous montre le héros qui est tenu en joue par Olga, une femme qui travaille pour l'Organisation. Ils se trouvent dans l'appartement du frère du héros, Jérôme, en l'absence de celui-ci. Mais cette séquence narrative cède rapidement la place à deux nouveaux récits rétrospectifs. Dans un premier temps, le héros rappelle qu'il a été quelques jours plus tôt entendre un sermon dans une église de Grand Rapids, au Michigan, où habite Jérôme. Dans un deuxième temps, il évoque sa visite à son vieil ami Georges Papineau, ambassadeur à Rio ; il est allé visiter Papineau immédiatement après l'échec de sa mission à Bornéo. Ayant mis la main sur quelques pages d'un récit écrit par Papineau, le héros est stupéfait d'y reconnaître son propre récit, qui est en fait le début d'*Une Mission difficile*. Déboussolé et en proie à un profond désarroi, le narrateur s'enfuit chez son frère à Grand Rapids. Retour au récit premier de cette deuxième partie : Olga raconte au narrateur qu'elle a été chanteuse et que son seul regret est de n'avoir jamais chanté *Tristan et Isolde*. Le héros et Olga font l'amour, cependant que survient Jérôme : Olga le tue. Le héros retourne à l'église dont il a déjà été question. Il y est arrêté (on ignore pourquoi), examiné par le curé, puis relâché. Le lendemain, il quitte Grand Rapids pour Bornéo.

3) Le narrateur est de retour à Bornéo, cette fois-ci de son plein gré, obéissant à il ne sait quel motif mais néanmoins mû par un sentiment d'urgence. Il y rencontre par hasard le Grand Patron de l'Organisation ; tandis qu'ils discutent, le patron reçoit une flèche empoisonnée tirée d'une sarbacane. Le narrateur télégraphie le décès du directeur, puis échappe lui-même de peu à une tentative d'assassinat. Il poursuit son expédition et fait une autre rencontre inattendue, celle de son ami Papineau, installé dans la forêt avec une discothèque complète à sa disposition. Le lendemain, Papineau a plié bagage et le narrateur poursuit son chemin, retrouvant momentanément Olga, puis débouchant bientôt dans une clairière où se prépare un grand concert rock et l'attend la secrétaire de l'Organisation avec qui il quitte la forêt en hélicoptère.

À la lumière de ce résumé, on voit tout de suite qu'*Une Mission difficile* est fort déconcertant. Le roman est rempli de trous et il semble prendre un malin plaisir à éviter de fournir toute explication logique à l'enchaînement des événements. Nous disposons de peu d'informations sur le héros, sinon qu'il est célibataire, a un frère trompettiste, aime le chant classique et que son travail est risqué et secret. Quelle est la nature de la mission qu'on lui confie dans l'incipit ? Nous ne le saurons jamais, et les allusions à son travail resteront toujours très vagues. Pourquoi détruit-il la statue ? Nous ne le saurons pas davantage. Pourquoi Jérôme est-il assassiné et le héros revient-il dans la forêt vierge ? Mystère. Dans l'ensemble, on croit tout de même comprendre que le début du roman saisit le héros à un moment de sa carrière où son travail indispose l'Organisation : les événements d'Ostende auraient été le point de départ d'une sorte de révolte qui se prolongera dans la mission à Bornéo. Les événements déstabilisants qui s'ensuivent à Rio et à Grand Rapids semblent devoir être mis au compte du comportement séditieux du héros. Enfin, son retour à Bornéo, sans qu'il ait été mandaté cette fois-ci par l'Organisation, pousse manifestement plus loin sa révolte, encore que le lecteur ne saurait dire quelles sont les raisons profondes qui le font agir ainsi et ce qu'il recherche.

Si le roman ne se soucie aucunement des interrogations qu'il peut susciter, se moquant allègrement des conventions du genre, c'est bien sûr parce que l'histoire qu'il raconte n'est pas celle qu'on pense. La difficulté qu'éprouve le lecteur, avant même de pouvoir qualifier la mission dont est chargé le héros, met en évidence le principe d'autoréférentialité sur lequel fonctionne l'écriture du romancier. Dans ce système, le héros est lui-même le premier abusé. En effet, si le lecteur est désorienté, c'est que le personnage lui-même n'y voit pas clair. Voici le début d'*Une Mission difficile* :

– Mais enfin, me direz-vous !...

Elle ne comprend pas, c'est évident, et il est vrai que ce que j'ai à lui dire n'est pas très clair. Ou plutôt, oui, c'est clair, mais je n'ose pas, vous voyez, je fais des détours, j'emprunte des chemins tortueux, enfin je dis autre chose que ce que je voudrais, que ce que je devrais peut-être dire. Puis, durant quelques minutes, je me tais et la regarde, ce qui a le don de la conduire aux confins de l'exaspération. Mais il y a le ton, quand même. Comment ne serait-elle pas sensible au ton ? [...]

Il importe au plus haut point que les choses ne deviennent pas claires. Je mourrais (7).

Le discours que tient le héros à la secrétaire de l'Organisation – car c'est d'elle qu'il s'agit ici – est à l'image de l'impression première que laisse le roman : confus, lacunaire, énigmatique. C'est que le narrateur n'est que le porte-parole d'un discours qui lui échappe, qui le traverse sans qu'il le maîtrise complètement. Le texte a le premier et le dernier mots, et le narrateur ne fait qu'en incarner la représentation – fantasmatique. Conforme dans sa parole à la logique de l'écriture signifiante, où le désir s'énonce à travers la métaphore

paternelle, le héros se trouve – et s'offre tel quel au lecteur – dans l'ignorance de ses propres actes et motivations. Ce dont il importe ici, c'est surtout ne pas être clair ou encore ne pas mentir, car mentir, c'est « reconnaître [à l'autre] le droit à la vérité » (184), comme nous le lisons déjà dans *Le Poids de Dieu*. Or, la vérité peut tuer. Elle est menaçante, car elle est souterraine, signifiante. Elle est de l'ordre du texte.

Si tout texte de fiction ne fait qu'écrire inlassablement la métaphore paternelle, c'est aussi parce que l'on ne cesse de nommer l'objet de la quête, l'objet perdu qu'est la mère. Retrouver cet objet ou plutôt accéder à sa représentation amoureuse par delà la mort du Père est le véritable sujet de la mission du héros de Marcotte. Il n'y a pas à chercher plus loin. La grandeur de l'action dans laquelle s'engage le héros en marge de la mission que lui confie l'Organisation est aveuglante et insupportable à la raison. Le héros de Marcotte est assez proche ici de celui de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, comme lui il « évite la lucidité homicide » (Aquin 13) ; ce qui en revanche le laisse dans un état mental relativement précaire et apparemment désarticulé. Dans les romans de Marcotte et de Aquin, les héros sont en mission à l'étranger, travaillant au sein d'une mystérieuse organisation qui les envoie dans de multiples villes, et soumis aux ordres d'un patron énigmatique ; surtout, l'enquête qui leur échoit masque une quête amoureuse fondamentale¹, à partir de laquelle il leur est impossible de concevoir leur vie « en dehors de l'axe homicide » (Aquin 23). Enquêteurs internationaux, ces personnages sont bel et bien en quête de ce qui a valeur universelle, la Femme, c'est-à-dire celle derrière laquelle se tient la Mère. Le roman policier ou le roman d'espionnage, du moins le roman qui s'inspire de ces catégories, ne serait sans doute que la forme sublimée de cette quête que Robbe-Grillet a nommément voulu oedipienne dans *Les Gommages*, titre on ne peut plus symptomatique d'ailleurs : le désir s'efface, il est gommé dans l'intrigue pour se donner en représentation.

La mère est première dans l'ordre du désir, aussi bien le roman la nomme-t-il d'emblée, ou plutôt il en donne la représentation par ce qu'il tait. Le héros se retient de dire les choses clairement, mais non dupe de son propre désir (pour lui-même, ne dit-il pas : « Ou plutôt, oui, c'est clair » ?), il n'ignore pas que justement le signifiant contient tout ce que le signifié dissimule sous les circonvolutions du langage : « Mais il y a le ton, quand même. Comment ne serait-elle pas sensible au ton ? » se demande-t-il. Le ton, c'est-à-dire une intention qui ne dit pas les choses en noir sur blanc, mais qui les laisse soupçonner, et surtout qui nous prévient que tout est affaire de sonorité, de signifiant. Le ton, la face sonore du signe, qui par ailleurs, tout au long du roman, se manifesterait par les voix chéries des sopranos, voilà bien ce qui trahit le désir, ce qui *parle* le désir. Le désir n'est pas dit, il est parlé. Aussi, si celle à qui le héros s'adresse n'entend pas très bien le désir, le héros sait

¹ Voir, au sujet d'Aquin, François Ouellet, *Passer au rang de Père* 66–68.

parfaitement, en revanche, *ce qu'il parle* sous ce qu'il dit. Il le sait si bien qu'il ne peut justement que faire des « détours » et emprunter des « chemins tortueux » pour s'exprimer. En somme, dès les deux premières pages, le héros a déjà tout dit, du moins pour qui, comme dirait Nietzsche, a les bonnes oreilles pour entendre. Et il sera d'autant plus important que le lecteur ait les oreilles appropriées qu'elles manquent à celle à qui le héros s'adresse. Les oreilles du signifiant.

De quoi s'agit-il donc dans les toutes premières pages ? Le héros vient de se voir confier une nouvelle mission par la secrétaire de l'Organisation. Elle parle au nom du directeur, qui est – comme c'est le cas cette fois-ci – habituellement absent. « Elle, l'adjointe, la collaboratrice, l'âme, elle est toujours là » (9), précise le héros. La secrétaire est ce fondement sans lequel l'Organisation ne tiendrait pas. Elle est le cœur de ce qui se donne à lire (et nous le réalisons assez vite) comme la Maison du Père. « L'originalité la plus marquante de l'édifice est de comporter en son centre une grande pièce ronde, d'où partent les couloirs qui conduisent au bureau » (8). Au centre de cette pièce, qui par ailleurs figure le soleil avec ses rayons que constituent les corridors, se tient la secrétaire ; toutes les portes ouvrent vers elle, toutes les avenues y conduisent. On comprend qu'elle ne soit « pas la dernière venue » (7), comme le spécifie le héros. Ce recours à la litote, pour signifier qu'elle est la première d'entre toutes les femmes, s'inscrit bien dans un discours qui ne dit pas les choses clairement.

Du reste, elle est *secrétaire*. C'est-à-dire qu'il y a un *secret* derrière sa fonction. Il y a un *secret* à taire, précisément celui qui fait dire au héros qu'il ne dit pas ce qu'il voudrait dire. Considérons aussi le morphème « aire », qui peut nous renvoyer à la fois à une aire dans son sens toponymique, à « air » comme apparence ou paraître, à « air » en tant que pièce musicale, enfin à « air » comme l'un des quatre éléments. Il faut encore entendre « mère » dans ce signifiant ; de fait, les quatre sens du mot « air » indiquent des voies de compréhension du roman particulièrement fécondes quant à la figure maternelle, qui en somme se trouve investie, comme le disait Marcotte à propos de la femme rimbaldienne, « de tous les signes du régime sensoriel : le visuel, l'auditif, le tactile. La Vision se construit, "sur le chantier", comme totalité de l'expérience amoureuse » (*La Prose de Rimbaud* 162).

Dans les pages qui suivent, je voudrais montrer comment *Une Mission difficile*, non seulement dans l'œuvre de Marcotte, mais tout simplement en tant que récit fictionnel narratif, est tout à fait exemplaire de ce que j'appelle *le roman de la métaphore paternelle*. Dans un premier temps, j'observerai comment le roman inscrit le signifiant maternel « air/ère » dans le texte ; dans une seconde partie plus substantielle, je m'attarderai à la représentation paternelle, en fonction de laquelle la quête du héros peut se lire sur un plan factuel.

I Air Mère

1. Le mot « aire » dans son sens toponymique tire parti de la couleur bleue. Après avoir noté, dans l'incipit, que l'aménagement de lieux où travaille la secrétaire est curieux, en raison de l'espace perdu, le héros suppose qu'il doit en être ainsi afin de créer un effet sur le visiteur ; l'immense tapis qui conduit au bureau central de la secrétaire déstabilise le visiteur, croit-il, car il s'offre comme « un désert de bleu intense », donc propice à la perte ou à l'errance, en même temps « qu'on en voit les limites parfaitement dessinées. C'est l'infini, et l'on sait maintenant où il se trouve, quel aspect il a » (8). Quand il pénètre dans l'espace occupé par la secrétaire, le héros éprouve une impression qui n'est pas sans rappeler le « sentiment océanique » dont parlait Freud dans *Malaise dans la civilisation*, et qui désigne la relation fusionnelle ou la sensation « d'appartenance à l'universel » (Freud 7) ressentie par le sujet dans son rapport au sacré. D'emblée, l'image de la femme qui est présentée se caractérise par la fusion et le sacré et est marquée par l'interdit. Si la femme, comme l'écrit Marcotte dans son essai sur Rimbaud, est la « figure par excellence de l'harmonie, du vivre-ensemble » (154), tout le propos du héros sera d'essayer de prendre la mesure de l'espace maternel qui supporte la représentation féminine et qui en fonde la valeur universelle. Marcotte réactive ici la symbolique qui colore notamment *Retour à Coolbrook*, où la formule « la note bleue » sert à marquer les temps forts de l'amour et à en dire à la fois la valeur universelle et l'interdit (la femme aimée vit « dans une sphère qui m'était inaccessible », se plaint le héros) (80)².

L'on comprend dès lors que cet espace bleu évoquant l'infini débouche logiquement sur la *mer*, métaphore maternelle dont l'exploitation massive par la littérature moderne ne cesse de redire l'efficacité quant à l'intention qu'elle suggère et à l'économie libidinale qu'elle manifeste, et par conséquent de réactualiser la pertinence. C'est cette logique signifiante que donne à lire le second des deux rêves rapportés par le héros à la suite de l'annonce de la mission qu'on lui a confiée (je parlerai du premier rêve plus loin) : il aperçoit une femme portant une robe bleue qui se tient dans une pièce « extrêmement claire – peut-être trop –, avec une immense fenêtre qui donne sur la mer. Je regarde la mer, et j'y retrouve le bleu clair de la robe de la jeune femme. Une clarté plus grande ne saurait s'imaginer. Au-delà, ce serait le blanc » (13). C'est-à-dire la mort – ou plutôt la mise à mort virtuelle des amants, puisque le héros et la jeune femme ont atteint « la limite du bleu » (14), ils ont donc profité du maximum de liberté dont ils peuvent espérer jouir. Ils sont à la limite de l'acte coupable, tout près de transgresser l'interdit qui limite leur action et qui a une forme paternelle, car c'est bien sûr le Père, du point de vue

² Voir mon article sur ce roman (Ouellet 2005).

du héros, qui se trouve ici défié. Comme pour le désobéissant Icare, leurs ailes seraient brûlées en guise de punition s'ils devaient franchir le bleu – rejoindre la mer face à laquelle ils se tiennent ; un geste de plus et le héros se trouvera « jeté dans le néant, ou dans un enfer d'azur. Ne pas oublier : elle est blonde, aussi ; elle est fille du soleil » (14). En somme, le héros se trouve symboliquement dans une position d'équilibre que reflète la description spatiale et qui reproduit la position d'Icare, à qui on sait que Dédale, lui ayant fabriqué des ailes en cire, avait conseillé de rester à mi-distance entre la mer et le soleil. Mais contrairement à Icare, le héros de Marcotte ne transgressera pas l'interdit et restera confiné aux limites de son désir, face à la mer à laquelle il n'a pas accès : « Je regarde intensément du côté de la mer, comme si je cherchais quelque chose. Et je vois une petite île, au loin. [...] C'est là que je voudrais être, là-bas, sur cette île desséchée, au milieu de la mer. Mais j'en suis inéluctablement séparé » (14). L'île se trouve « au milieu de la mer » comme la secrétaire occupe le milieu de la grande pièce au tapis bleu. Le corps maternel paraît ainsi isolé et inabordable, comme un corps dont il est impossible de s'emparer pour y planter son étendard ; du reste, le nom de l'île, « Somnambule », traduit assez bien l'espace du rêve dans lequel se situe cette scène et apporte une coloration particulière à la pensée du héros, comme s'il ne pouvait pas davantage rendre son désir explicite qu'il ne sait s'exprimer clairement auprès de la secrétaire.

Le récit de ce rêve se termine sur un acte qui formule sa propre culpabilité : « Je me tourne, le plus lentement que je peux, vers la jeune femme. Ne dirait-on pas qu'elle me sourit ? La vitre se fracasse. Je ne vois plus rien » (14). Le miroir se fracasse, œdipe naît. À la défaillance de la parole du héros face à la secrétaire (« je dis autre chose que ce que je voudrais ») s'ajoute ici l'aveuglement œdipien du rêve, la subjectivité du héros ne pouvant concevoir la transgression de l'interdit : le miroir éclate, mais il n'est pas franchi, le héros n'aborde pas de l'autre côté.

Il semble enfin que si l'annonce de la mission à Bornéo débouche sur ce rêve en particulier, c'est qu'elle introduit dans le texte un espace matriciel qui conduira le héros à l'aire de la forêt vierge. Le mot « vierge » connote évidemment la pureté de la femme sainte ; c'est cette figure de l'Immaculée Conception, qui a toujours été une figure dominante du roman québécois, depuis Laure Conan³ jusqu'au roman éponyme de Gaétan Soucy (1994). La forêt vierge sera d'abord le lieu de l'enquête du héros, où il retournera, après un séjour à Rio et à Grand Rapids, une seconde fois, et cette fois-ci de son plein gré ; nul doute alors que la quête aura succédé à l'enquête, la mission

³ Laquelle nous rappelle par ailleurs, dans *Angéline de Montbrun* (1980 [1884]), que le bleu et le blanc, en rapport ici au ciel bleu-trop-blanc du héros de Marcotte, sont les couleurs de la Vierge.

intérieure à la démission extérieure. C'est là qu'il résoudra « l'énigme » ; j'y reviendrai.

2. Le mot « air » entendu non plus comme lieu physique, mais comme apparence physique – celle-ci s'éprouverait alors comme métonymie du « sentiment océanique » –, met à l'épreuve le désir du héros à partir de formes féminines interchangeables. L'Amour est ici le lieu des métamorphoses, et assurément, sous le couvert de la secrétaire, de Monika, d'Olga ou de Myrna, il n'y a toujours qu'une seule et même femme.

Mais le mot « air », dans le sens que je lui prête maintenant, sert d'abord à définir le mécanisme de l'écriture dès la première scène du roman. Le héros nous confie que, lorsqu'il doit traverser la pièce dans toute sa longueur « pour quelque raison administrative », il ne sait où poser le regard, car il est intimidé par l'immense tapis bleu de la salle et la secrétaire qui, habituellement, le considère « l'air sévère, inflexible » ; dans ces conditions, il n'a d'autre de choix, pour se donner quelque contenance, de « [s]e donn[er] l'air [...] d'examiner la surface du mur comme s'il pouvait s'y trouver quelque défaut » (9). Il y a, dans cette page, tout un programme d'écriture et de lecture qui nous renvoie à la fameuse leçon de Léonard de Vinci assimilée par les surréalistes et qui jette un éclairage significatif sur le savoir que sous-tend chez Marcotte la création romanesque. On sait que Léonard incitait ses élèves à regarder longuement un mur lézardé avant d'essayer de décrire les formes que finalement ils y voyaient apparaître. « Se donner l'air de », selon la formule de Marcotte, c'est dès lors feindre une attitude derrière laquelle se dissimule quelque vérité essentielle. André Breton a repris cette idée pour son propre compte, situant la démarche de Léonard au cœur de la pensée surréaliste. Pour Breton, le mur offrait à l'observation « un écran d'une texture particulière » propice à l'éclosion d'images essentielles tirées de l'inconscient :

L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là – si son interrogation en vaut la peine – tous les principes logiques, mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*⁴ (*L'Amour fou* 126–127)

Le mur est un palimpseste, une aire d'écriture et de reconnaissance, un espace métaphorique devant lequel on prend un certain air, devant lequel on

⁴ Breton développe aussi cette idée de Léonard dans *Point du jour* (161–162).

joue le jeu et donne le change. Et de la même façon que se donner un air, c'est susciter chez autrui une interprétation de l'attitude qui va au-delà de ce qui se donne à voir, le mur lui-même appelle l'interprétation en raison de ce qu'il dérober au regard. Le héros, qui tait ce qu'il sait et qui prend des détours de langage, qui se compose donc toute une attitude, fait écho à l'espace de déchiffrement des signes qu'exige le roman de son lecteur. *Voir de l'autre côté*, c'est à un tel programme que vise le roman de Marcotte – et surtout qu'il réalise. *Une Mission difficile* ne fait pas que thématiser le désir, il montre comment lire le désir. Il nous invite à saisir le héros à partir d'une logique signifiante à laquelle obéit la construction narrative ; celle-ci non pas, bien sûr, en tant que discours inconscient (nous n'aurions pas un roman si bien construit sous son apparent désordre), mais en tant que discours *sur* l'inconscient, lequel discours est amené, dans la représentation qu'il offre de lui-même, qu'il se donne à lui-même, à (re)produire la cohérence du désir et la structure langagière dont celui-ci participe.

Nous comprenons pourquoi après l'incipit, où le héros, profondément troublé, reçoit sa nouvelle mission de la secrétaire, le texte enchaîne avec deux récits de rêve : l'annonce faite au héros, opérant une sorte de vacillement qui touche au cœur du désir, fait basculer le héros de l'autre côté du mur, dans la face cachée du langage. Autant dire, considérant que le mur cède sur l'ouverture, que de la lézarde le regard s'ouvre en plongée sur la mer, que vis-à-vis de la structure du signe le héros entrevoit, comme le dirait Lacan, ce qui brille sous la barre, le signifiant primordial.

J'ai commenté le second rêve, la scène de la femme à la robe bleue devant une fenêtre donnant sur la mer. Le rêve qui le précède lui fait écho en parant la femme aimée d'un air particulier, originel. Le héros se trouve au centre « de la grande pièce au tapis bleu » (12), où il déclare son amour à une femme qu'il déshabille, une femme qui change d'allure, qui rajeunit, et qui à la fin « vieillit à n'en plus finir et qui est-ce que je tiens dans mes bras, si fatiguée, si ridée, si ce n'est, si ce n'est... » (13). Le mot lui est impossible à prononcer ; le rêve se termine au moment où peut-être il allait commettre le sacrilège, accéder à la face cachée (maternelle) de la femme, de la même façon que le rêve suivant se terminera par le fracas de la vitre par laquelle le héros observait la mer et l'île Somnambule. Par ailleurs, je précise que cette femme qui vieillit soudainement était déjà apparue au héros dans un troisième rêve, qu'il avait fait cette fois-ci lors de sa mission précédente à Ostende. Dans ce rêve, la femme se présente nue et de profil : « Les seins tombaient un peu, et le ventre, ma foi... Ce n'était pas Vénus. C'était elle » (22)⁵. Ces trois rêves, qui à un

⁵ Dans *Retour à Coolbrook*, le héros dira à propos de la femme aimée et inaccessible : « Mariette ne peut vivre dans mon imagination qu'éternellement jeune, éternellement fidèle à sa beauté de jeune fille. Je ne veux pas voir ce beau corps lisse, mince, harmonieux, déformé par la grossesse » (100).

premier niveau de lecture déconcertent le lecteur par leur incohérence, ne font qu'indiquer comment le héros enquêteur résiste d'abord à son désir. Dans un deuxième temps, le propre de la quête du héros, nous le verrons bientôt, ce sera précisément de convertir le potentiel du rêve en réalité et le sentiment de culpabilité, que sanctionne chaque fois la limite fuyante de l'interdit, en sentiment d'innocence...

Dans la forêt vierge de Bornéo, où le héros réalise la mission que la secrétaire lui a confiée au début du roman, il est justement confronté à cette image du rêve (air de la mère sous la forme d'une femme vieillissante), d'abord par les prédictions du sorcier dayak. Si ce sorcier agace le héros « avec son air de tout savoir » (25), on ne s'en étonnera pas. Il apparaît menaçant, car l'« air » qu'il a, si je puis dire, le place précisément au cœur d'un savoir essentiel ; il faut prendre à la lettre son métier d'interprète, au sens où Freud recourait à la métaphore et à la métonymie pour interpréter les rêves. Les paroles du sorcier débusquent la signification derrière le ton. Il dit au héros : « Vous êtes ailleurs. Votre esprit est ailleurs. [...] Je vois une grande pièce ronde, toute bleue » (25), etc. Si l'esprit est « ailleurs », c'est bien parce que la vie l'est aussi et que l'amour est à réinventer. Le héros songe : « De quel fond magique tire-t-il ces images qui me parlent si exactement de moi-même ? » (25), cependant qu'il n'y comprend rien et qu'il lui semble surtout que le sorcier déraile avant de conclure :

Puis :

– Ô les énormes avenues du pays saint...

Et encore :

– Un souffle disperse...

Il [le sorcier] s'arrête au milieu de cette phrase, et je sais qu'il n'ouvrira plus la bouche (26).

Formules pour le moins hermétiques, et cependant d'une parfaite limpidité lorsqu'on les saisit sur le plan signifiant, la première indiquant l'espace géographique de la quête maternelle, la seconde entremêlant dans le signifiant « disperse » le père et la promesse – rien de plus pour l'instant (d'où l'inachèvement de la phrase) – de son évacuation prochaine.

Poursuivant son chemin dans la forêt, le narrateur débouche bientôt sur « une clairière ronde, inondée, aveuglée de soleil », où est érigée « au centre, tout à fait au centre », une statue. Cette disposition reproduit celle du bureau de la secrétaire ; aussi a-t-il immédiatement le sentiment que « ce ne peut être qu'elle », d'autant plus qu'il sent sur sa tête « le poids insupportable d'un ciel bleu, trop bleu, presque blanc » (37). En outre, l'« idole » « [a] l'air d'une grand-mère de l'ancien temps » (38), ce qui fait écho au rêve précédent. Alors saisi de rage devant cet air insupportable de la statue, d'une colère dont il ignore ce qu'elle évoque souterrainement, le héros démolit la statue à coups

de pioche. Ajoutons qu'il fera plus tard un dernier rêve, lorsque, en proie à une grande détresse, il aura beaucoup bu ; il rêvera de Monika, la femme d'Ostende, qui cependant prendra les traits de la statue, d'« une très vieille femme, la femme plus vieille que tout, l'idole, yeux noirs et crin jaune » (88).

Tout ce développement, faut-il le préciser, est évidemment inspiré par le Rimbaud des *Illuminations* (« Enfance ») : « Cette idole, yeux noir et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable » (Rimbaud 156). L'imaginaire du texte fait très largement la part belle au poète, chez qui l'image de la femme est ainsi perçue par Marcotte dans l'ouvrage qu'il lui a consacré : « Que la femme des *Illuminations* soit la Grande Mère, la figure sacrée de l'Originel, il suffit de parcourir les textes pour s'en convaincre » (*La Prose de Rimbaud* 155). Cette métaphore de l'idole-mère rappelle aussi Baudelaire (Marcotte note que, dans les *Illuminations*, Rimbaud partage « la vision baudelairienne de la femme », 163) et sa postérité surréaliste avec Éluard. Mais c'est d'abord chez Nerval que Marcotte la trouve, avant de la reconnaître chez Rimbaud. L'essayiste cite ce passage du *Voyage en Orient*, où Nerval relate « le rite d'initiation aux mystères d'Isis » :

Enfin, au bout de trois mois environ, les épreuves étaient terminées. L'aspiration du néophyte vers la divinité, aidée des lectures, des instructions et du jeûne, l'amenait à un tel degré d'enthousiasme qu'il était digne enfin de voir tomber devant lui les voiles sacrés de la déesse. Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite (*La Prose de Rimbaud* 157).

3. De même que toutes les femmes du récit ont le même air, les chanteuses qu'aime entendre le héros (Joan Sutherland, Régine Crespin et Élisabeth Schwartzkopf) se rejoignent dans un « air de musique ». À celui-ci le narrateur est confronté plus particulièrement dans la forêt vierge : il a beau s'acharner sur la statue, quelque chose résiste à son anéantissement. « Il y a toujours quelque chose qui résiste, qui ne veut pas disparaître » (38), commente-t-il. Ce qui résiste à ses coups de pioche, ce qu'il lui est impossible d'éliminer, c'est le pur signifiant maternel : le son, la voix. Outre que ce signifiant fait écho au « ton » du héros dans l'incipit, il nous introduit au mot « air » dans son sens musical, laissant entendre plus spécifiquement que le héros reste dominé par sa passion et que, quoi qu'il fasse, il lui est impossible de « tuer » ce qui le soumet à son propre désir.

Vous me dites que la statue n'a plus forme humaine, que je l'ai réduite à n'être qu'une pierre informe, un menhir, un gros caillou ? Mais ce caillou me résiste, misère, plus que jamais il me résiste, et m'enchaîne et me tue. Et le pire, voyez-vous, c'est que je l'entends, oui, je l'entends, il y a une voix qui sort de ce morceau de pierre, et ce qu'elle chante, mon dieu, je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas d'abord ce que c'est,

mais peu à peu je reconnais l'air puis les paroles, c'est du Hugo Wolf, maintenant j'en suis sûr, pourquoi du Hugo Wolf, je n'aime pas Hugo Wolf, Élisabeth Schwartzkopf autrefois, un très vieux disque, je m'en suis débarrassé, des bruits de surface, mais la voix ne s'en va pas, elle s'amplifie plutôt, elle prend du volume, de l'assurance, elle se répand sur toute la clairière et moi, avec ma pioche, mon marteau, mon piolet, de quoi j'ai l'air, hein, de quoi j'ai l'air ? » (38-39).

Le héros est mentalement désemparé et physiquement soumis (ivresse, fièvre) à une idole qui ne meurt pas, qui ne s'éteint pas. Le désir écrase le corps ; l'« air », la voix le fait impitoyablement ployer, elle nous ramène à cette ridicule posture du désir qui était déjà celle du héros se donnant l'air d'examiner une faille du mur du bureau occupé par la secrétaire. Là aussi, il aurait pu dire : « de quoi j'ai l'air, hein, de quoi j'ai l'air ? », sauf que, cette fois-ci dans la forêt vierge de Bornéo, il a un pied de l'autre côté du mur – du miroir –, dans un espace où le rêve paraît s'incarner, où du moins le rêve *insiste*, persiste. Ainsi, si nous essayons de prendre la mesure d'un ensemble de signifiants qui se rapportent invariablement à la figure maternelle : 1) occuper l'aire géographique du bleu presque blanc, 2) c'est se donner un air, feindre une posture 3) qui vise l'autre côté du miroir, où le héros se trouve lié, de façon insupportable, à la vérité première du désir qu'incarne l'air mélodieux. C'est dans ce sens que la voix le « tue », le discours jouant remarquablement sur l'ambivalence de l'être et du savoir : « je ne sais pas ce que c'est », où il faut entendre évidemment « je ne sais pas ce que *sait* ». En d'autres mots, « je » (lieu de l'être et du langage articulé, raisonné) ignore ce qu'il sait (lieu du savoir et de l'inconscient). Marcotte retrouve à sa manière le fameux « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » (Lacan, *Écrits* 517) de Lacan, qui lui-même revisitait le cogito cartésien pour montrer comment s'inscrivait la division du sujet. Celui-ci ne se trouve jamais où il croit être, mais c'est l'avantage et la magie de la fiction, en tant que monde clos et balisé par un sens *fini*, de pouvoir donner ancrage aux pulsions pourtant irréprésentables dans la réalité. La forêt vierge de Bornéo semble être ce lieu d'ancrage, où le héros accède, par la représentation métonymique (la voix), à la vérité de ce qui a été métaphoriquement refoulé (la mère).

Cette scène clôt la première partie du roman. Parce que la destruction de la statue n'était pas prévue, le lecteur commence à comprendre que la mission du héros, une mission qui aurait à voir avec les romans d'espionnage, n'est pas celle qu'il pensait, sans qu'il sache pour autant de quoi il retourne exactement. La mission n'est pas davantage celle dans laquelle le héros lui-même avait cru s'engager, bien qu'il n'ait pas encore découvert tout à fait le sens de son acte de folie. Quelques jours avant cette dernière scène, le héros est tombé malade, ce dont rend compte de façon particulièrement intense l'espèce de délire qui l'envahit : il voit tour à tour, et sans ordre logique autre que celui de l'inconscient que le texte lui prête, une pièce bleue éblouissante,

Ostende (lieu d'une mission antérieure dont je reparlerai bientôt), puis la forêt au cœur de laquelle il s'enfonce, à la recherche de « la paix du nouveau-né, de celui qui ne sait pas encore et qui ne saura peut-être jamais » (31). Ces visions aboutissent à la figure d'Andromaque, nouvel avatar de la femme-mère, qu'il estime être « veuve de moi depuis toujours » (31) et en qui se confondent toutes les voix aimées, « toutes ces voix mêlées [qui] étaient le son de votre corps » (30). Du reste, la racine grecque *andro* manifeste on ne peut mieux la quête fusionnelle du narrateur, et c'est pourquoi d'ailleurs ces deux pages sur Andromaque sont clamées d'un seul souffle, sans ponctuation forte pour les interrompre et diviser⁶.

4. À la suite de la destruction de la statue, le héros est sanctionné par l'Organisation et mis au repos. Après des séjours à Rio et à Grand Rapids, il revient dans la forêt vierge, par sa propre volonté cette fois, sans être mandaté par l'Organisation. Après avoir vu se faire tuer sous ses yeux le Grand Patron de l'Organisation, le narrateur fait la rencontre inopinée de son ami Papineau (je reviendrai sur ces événements). Celui-ci fait entendre au héros des airs d'opéra en lui plaçant des écouteurs sur les oreilles, puis indique au héros le chemin à suivre dans la forêt pour trouver celle qu'il cherche. Le héros poursuit son avancée, accompagné par une musique intérieure et « sans commune mesure avec ce que pouvaient faire entendre les écouteurs de Georges Papineau, une autre musique dont vous avez très vite renoncé à découvrir la source parce que vous savez bien qu'elle naît de vous-même, du fond de votre existence » (95-96). Débouchant sur une clairière, il retrouve d'abord Olga, puis enfin la secrétaire avec qui il quitte la forêt en hélicoptère :

– Nous avons beaucoup rêvé, n'est-ce pas...

Qu'aurais-je pu lui répondre. [...]

– Non, dit-elle. C'est fini.

Elle m'entraîna plutôt vers un des grands hélicoptères, où l'on nous attendait. Aussitôt que nous y fûmes montés, l'appareil décolla, et bientôt la clairière ne fut qu'une tache sombre dans l'immensité verte de la jungle.

Puis, plus tard, la mer (102).

Ces dernières lignes du roman, où le mot « air » comme élément relaie l'air musical, opèrent ainsi un retour au rêve icarien du début du roman, viennent

⁶ Voici la fin de ce long passage : « Andromaque, parce que vous êtes veuve de moi depuis toujours, de toute éternité, comme je suis veuf de vous, traînant dans mes voyages un unique souvenir, une belle morte que je m'épuise à porter, toujours plus lourde à mesure que je m'éloigne, et m'éloigné-je vraiment, j'arrive au cœur de la forêt et qu'est-ce que ce cœur, Andromaque, je pense à vous, Andromaque, je vous, arriverai-je à dire le mot, je vous, impossible, il ne franchira jamais mes lèvres, même ici dans cette infinie solitude où personne ne le recevrait, je vous, Andromaque, je vous » (31). Je rappelle aussi que, dans la célèbre tragédie de Racine, Pyrrhus, dans sa tentative d'égaliser le père ou mieux encore de devenir père, choisit en Andromaque « l'objet d'amour le plus impossible », selon la formule d'Anne Ubersfeld (87). C'est bien cet « impossible » qui ne se dit pas chez Marcotte.

boucler la boucle du désir : maintenant l'envol est possible. Depuis 1) l'aire géographique qui balise le bureau de la secrétaire – point de départ de la quête – jusqu'aux déplacements effectués par le héros en divers endroits de la planète, le parcours de ce dernier se construit et trouve progressivement son sens 2) à partir d'une saisie intuitive de la mère derrière la femme (quel air elle a ?) et 3) de la prescience d'un savoir fondamental qui s'accorde à l'air musical de la voix, sauf que « ce ne peut pas être la voix d'une seule femme, elle est générale et même, osons le dire, abstraite, tout en étant indiscutablement réelle » (96). Au terme du parcours, 4) il semble que l'envol avec la femme concrétise le désir du rêve icarien de voler vers la mer.

Ce trajet du rêve vers le réel traduit aussi un progrès moral avalisé par la femme. La secrétaire a le premier et le dernier mots du roman. « Mais enfin, me direz-vous !... » (7) dit-elle d'abord. Cette formule est pour le moins insidieuse, car elle peut tout à la fois signifier l'indignation (la secrétaire refuse d'entendre le discours), l'incompréhension (la secrétaire ne comprend rien au discours) et l'encouragement (la secrétaire souhaite qu'il soit plus clair). En concluant que le rêve est « fini », la femme consacre enfin la volonté du héros d'être « mieux accordé à ses propres actions » (11). En s'élevant dans les airs en direction de la mer, d'où il aperçoit la « tache sombre dans l'immensité verte de la jungle », image sans équivoque du pubis⁷, c'est bien au cœur du désir que se situe le héros⁸. La toute dernière phrase (« Puis, plus tard, la mer »), nominale, évacue le recours à la marque verbale du passé, suggérant plutôt, dans l'économie syntaxique, l'abolition de toute temporalité au profit d'un présent qui pourrait être éternel, et prend la mesure de l'espace tout entier : « le monde est son aire » (*Le Temps des poètes* 53), pourrions-nous dire, en reprenant la formule de Marcotte au sujet de la poésie d'Alain Grandbois⁹.

⁷ On trouvait déjà cette image dans *Le Poids de Dieu*, sauf qu'elle était utilisée comme métaphore pour faire l'aveu de l'échec du héros auprès du corps féminin ; l'image est donc ici du côté du rejet et du péché plutôt que du côté de la liberté : « Une image se lève à l'horizon de la conscience, une image depuis longtemps rejetée, annulée, mais qui se précise maintenant comme une grande tache sombre. À quinze ans, la fille rejointe au fond de la cour, les caresses grossières, les cris étouffés, la folie... » (131). Notons aussi que cette image se lève « à l'horizon de la conscience », comme un point de fuite en fonction duquel prend sens tout le destin inconscient du héros du roman.

⁸ J.-B. Pontalis, dans sa préface à *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, cite une page d'*Aurore* de Nietzsche qui fait état du souhait des grands hommes qui parviendront toujours à voler plus loin et plus haut, « là où tout est encore mer, mer, mer ! – Et où voulons-nous donc aller ? Voulons-nous donc franchir la mer ? » (48). On sait que dans son étude sur Léonard, Freud avance que « le désir de voler ne signifie rien d'autre en rêve que le désir intense d'être capable d'activités sexuelles » (161).

⁹ Il vaut la peine de contextualiser cette citation : « L'espace aboli ? Non ; plutôt concentré, intériorisé, assumé par un homme, un poète, qui en a éprouvé concrètement les dimensions. Si la poésie d'Alain Grandbois refuse les prestiges extérieures de l'exotisme, c'est qu'elle est partout chez elle : le monde est son aire ». Ne pourrait-on pas dire aussi du héros d'*Une Mission difficile* que l'exotisme de la forêt de Bornéo n'est que le prétexte pour lui permettre de trouver une vérité « concentrée » et « intériorisée » ?

II Ostendre

Si l'enjeu de la quête du roman est la Femme (derrière la Mère), c'est en autant qu'il y a un Père à vaincre. L'expression symbolique de ce père, que nous avons entrevu à quelques reprises, donne forme aux événements. Car ce qui fait d'*Une Mission difficile* une histoire au sens fort du terme, c'est la lutte contre le père, c'est cette suite d'actions dans laquelle se trouve engagé le héros à partir de sa mission ostendaise et qui doit conduire à la femme aimée.

La représentation paternelle s'offre d'abord à lire dans l'Organisation pour laquelle travaille le héros et dont la secrétaire occupe le centre. Les premiers signes de la révolte du héros, bien avant sa mission à Bornéo, ont eu lieu lors d'une enquête qui l'avait conduit à Ostende, où il s'était écarté de sa mission pour goûter une aventure apparemment sans lendemain avec une Flamande, Monika.

Si le héros défaille à Ostende plutôt qu'ailleurs, c'est parce qu'il avait depuis longtemps le désir d'y séjourner et que le nom de la ville apparaît comme un préambule voilé à la quête amoureuse : « Ostende, Ostende, j'y rêvais depuis des années, et comme tout le monde sans doute j'y ajoutais le r qui dit tout, Ostendre, mais en pensée seulement, pour ne pas enlever au nom d'Ostende sa prodigieuse douceur, sa blonde volupté » (17-18). Outre qu'il se pare de qualités féminines, le nom camoufle ce qui ne s'avoue qu'en pensée : le « r » qu'il ne faut dire qu'en pensée, qu'il faut donc taire (il se terre, comme un secret inavouable), nous ramène phonétiquement au signifiant « air » et au discours tortueux du héros. Plus encore, ce r est celui qui donne à lire dans *Ostendre* la fameuse Carte de Tendre du *Clélie* de Mlle de Scudéry, qui illustre, on le sait, la transposition géographique des démarches du cœur.

Cette référence signifiante nous permet de mieux percevoir la nouvelle mission du héros. Lieu maternel, la forêt vierge est aussi un espace trouble, où les signes sont à moitié effacés, où les points de repères sont brouillés, c'est le cas de le dire, où le héros évolue dans un univers où rien n'est suffisamment clair pour avoir une idée exacte et rigoureuse de ce qu'il fait et où il va. La forêt vierge intervient comme lieu de dévoilement du désir, d'un tracé sous-jacent à l'enquête qui est fondamental et qui va donner un sens et un but à la quête qui se substitue progressivement à la mission. Or, la forêt est justement parcourue comme une carte, celle de Tendre, où le sens doit être peu à peu trouvé et éclairé :

Je peine, oui, j'arrive difficilement à suivre mes porteurs quand, de façon perverse, ils accélèrent un peu le pas, et je viens près d'être étranglé par des lianes que ma vue brouillée n'a pas aperçues à temps, je bute sur toutes sortes d'obstacles, mais il me semble que pour la première fois depuis le début de cette mission, je sais où je vais, je sais ce qui m'attend. [...] [C']est comme si nous suivions les indications d'une

carte extrêmement précise, ne permettant aucune erreur d'orientation. Tout est écrit ; il n'y qu'à lire, à marcher (35-36).

Tout est écrit, sans doute, dans le désir – mais aussi chez Mlle de Scudéry et Rimbaud. La femme et la littérature, même combat : c'est la valeur universelle de l'une comme de l'autre que le roman piste, poursuit passionnément, car après tout, comme disait Barthes : « À l'origine du Récit, le désir » (95).

Revenons à Ostende, où le héros s'abandonne entre les bras de Monika avec d'autant plus d'assurance qu'il croit oublier celle qu'il vise à travers son désir. Préférant ne pas insister sur leurs rapports physiques, le héros ne se doute pas que l'insignifiance de sa confession trahit la portée réelle de la relation :

[...] nous parlions, bien sûr, mais c'étaient des paroles sans poids, sans importance, de ces mots qu'on prononce sans y penser, moins pour leur sens que pour la petite musique insignifiante qu'ils font, murmure de la vie trop heureuse. C'est donc avec stupéfaction que je reçus du Centre, ce jour même, un très bref télégramme : REVENEZ STOP SANS DÉLAI STOP. Je ne comprends pas, non, je ne comprenais pas ce que cela voulait dire » (19-20).

Si le narrateur ne sait pas mesurer la portée de l'ordre qu'il reçoit, c'est parce qu'il ne saisit pas le sens de sa relation avec Monika, alors que l'Organisation sait immédiatement le danger qui la menace. L'astuce du texte, c'est évidemment de maintenir habilement le héros dans l'ignorance de son désir, en élaborant dans les marges de la mission un autre discours qui lui échappe.

C'est pourquoi le héros n'obtempère qu'à moitié : au lieu de revenir directement au Centre, il se rend à Paris pour assister à un récital de Régine Crespin. Même s'il se plaint d'abord parce que la cantatrice interprète « la fade et vieillotte poésie de Théophile Gautier » mise en musique par Berlioz, il parvient rapidement à oublier les paroles et à se laisser conquérir par la voix, se défiant de « la versification, la signification » et se faisant plutôt « attentif aux moindres effets de timbre, d'intensité, d'émotion. Véritablement, je me trouvais dans un état second » (21). Le passage est on ne peut plus limpide quant au plaisir secret qu'y prend le héros.

S'il est vrai que le héros préfère ne pas entendre la signification du texte, il en retient pourtant le quatrain suivant, preuve à l'appui de l'ignorance de l'enjeu qui sous-tend sa désobéissance à l'égard de l'Organisation :

Reviens, reviens, ma bien-aimée !
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée
Loin de ton sourire vermeil (21).

Ce passage réintroduit la métaphore du père solaire du rêve icarien, sauf que cette fois-ci la femme « bien aimée » s'est retranchée du giron paternel (alors qu'elle est « fille du soleil » dans le rêve du héros). Outre la signification des vers, qui problématise discrètement le rapport de force engagé entre le héros et la figure paternelle, celui-ci évacue de sa pensée la « versification » (qu'il tient suspecte autant que la « signification »), c'est-à-dire les règles de la technique poétique, l'encadrement et l'ordre que celle-ci présuppose, au profit de la valorisation du signifiant (la voix) et de son investissement par l'émotion. Car la voix féminine abolit le savoir, comme le note si bien Marcotte dans *La Prose de Rimbaud* :

La voix féminine trouble, suscite l'angoisse, le combat ; elle est aussi ce par quoi se dissout la maîtrise du savoir, du discours, indispensable à la marche du progrès. Lorsqu'elle se fait entendre, il semble que tout s'arrête, et même se défasse ; mais n'est-ce pas parce qu'elle offre un autre mode de présence, incompatible avec la séquence des causes et des effets ? (165).

C'est en effet en fonction de cet autre mode de présence de la femme – mode désirant –, que la métrique (qui dévoile l'ordre) et la signification (qui relève du sens) sont évacuées par le héros au profit d'un investissement purement émotif dans la voix, comme s'il refusait absolument toute connivence avec la loi à laquelle il se soustrait et avec le savoir refoulé.

Ce double épisode (relation avec Monika à Ostende, récital à Paris) marque le début manifeste de la révolte du héros contre le père. Ce discours signifiant se construit dans les marges de la séquence événementielle à laquelle la mission ostendaise semble donner forme. Quand, à la sortie du concert, toujours plongé dans un « état second », le héros se fait loger une balle dans l'épaule, le récit d'espionnage reprend ses droits. « Après m'avoir donné quelques soins, on me rapatria dare-dare. Règlement 86b, section Y. Aucune enquête n'eut lieu » (21). Ce passage mélange habilement les niveaux de lecture. À l'évidence, cette scène ne fait qu'alimenter la structure de l'enquête et du roman d'espionnage, mais nul doute par ailleurs que l'attentat n'est qu'un effet de texte généré par la structure signifiante et qu'il doit être interprété comme une menace paternelle, un avertissement à l'endroit de celui qui contrevient aux directives de l'Organisation. On lit, dans cette optique, le « on me rapatria » (retour dans la Maison du Père), tandis que le « Règlement » n'a d'autre motif d'être que de réintroduire l'ordre dans l'univers insurgé du héros, la métrique dans l'air musical, la séquence superficielle des causes et des effets dans une écriture souterrainement marquée par le désir souverain de l'inconscient.

On comprend mieux alors dans quelle disposition d'esprit se trouve le narrateur débarquant à Singapour pour entreprendre la première mission qu'on lui confie depuis l'échec d'Ostende. On ne s'étonnera pas dès lors de la première réaction du héros en débarquant dans la ville : « au lieu de rester

dans ma chambre d'hôtel et de prendre des forces en prévision d'un voyage qui ne pouvait être que difficile, je me suis précipité à la salle de concert de Singapour, où la grande Joan Sutherland chantait du Haendel » (15). L'extrait d'une chanson que cite le héros introduit le motif de « notre mère de beauté » (16), devant quoi il est « rivé à [s]on fauteuil », retrouvant l'état second dans lequel il avait écouté Régine Crespin : « j'étais ailleurs, dans un autre monde » (16). Sans tarder, le héros envoie un long télégramme au Centre, dans lequel un passage évoque le rêve icarien et dont je ne reproduirai que l'extrait le plus significatif : « STOP BLEU BLEU BLEU LE CIEL DE PROVENCE¹⁰ STOP J'AI RENCONTRÉ AUTREFOIS UN FONCTIONNAIRE AIMABLE STOP AIMABLE STOP AIMER STOP AIMER » (17). Notons le « fonctionnaire », qui introduit la particule féminine dans la fonction qui est celle de l'enquêteur, comme s'il avait été depuis toujours habité par ce qu'il est longtemps parvenu à dominer, à refouler (d'où le passé : « J'ai connu autrefois »), mais qui émerge enfin. Cette progression se donne à lire dans les mots qui suivent : auparavant « aimable », il veut maintenant « aimer », c'est-à-dire qu'après n'avoir été que celui qu'on aime, il revendique le droit d'aimer à son tour. La réplique du Centre ne se fera pas attendre : « STOP CIEL BLEU MAIS TEMPS DURS STOP SOUVENEZ-VOUS D'OSTENDE » (17).

On connaît la suite. Son périple dans « la forêt absolue » (36), véritable métaphore d'une plongée en soi-même où le héros découvre et cherche à prendre la (dé)mesure du secret qui l'habite, le conduira à la clairière où se trouve la statue qu'il détruira dans un excès de folie. Cet épisode, sans lien avec sa mission proprement dite, lui vaudra d'être mis au repos par le Centre, ce qui laisse celle-ci inachevée.

Papineau

Lorsqu'il a terminé une mission difficile (« et Dieu sait si celle-ci l'avait été ! » nous dit le héros), il a l'habitude de rendre visite à « un de [s]es plus vieux amis, le très cher Georges Papineau », ambassadeur à Rio (42), et dont la femme est une « très chère amie » (11). Que Papineau représente une figure paternelle qui vient s'ajouter à celle que reproduit l'Organisation, on ne saurait en douter, le texte multiplie les signifiants à cet égard. Toutefois, alors que le Grand Patron (les majuscules sont du narrateur) de l'Organisation incarne l'*interdit* à combattre, Georges Papineau, qui « a beaucoup aimé » (11), symbolise d'autres aspects de la métaphore paternelle, l'*identification* et la *castration symboliques*. Ils sont deux facettes paternelles d'une même médaille

¹⁰ Allusion à une chanson de Marcel Amont.

(leurs initiales sont les mêmes d'ailleurs), sauf que, *du point de vue de la quête du héros*, le premier doit être éliminé et le second imité.

Avant d'être nommé à Rio, Papineau a d'abord été ambassadeur à Singapour, où le héros a justement été entendre Joan Sutherland avant de gagner la forêt vierge. Papineau « s'est intéressé fortement à l'histoire du pays. Il a visité un à un, jour après jour, jusqu'à épuisement complet, tous les temples » (11), précise le narrateur. Jusqu'à épuisement complet : connaît-il la statue, l'Idole ? Il faut pour l'instant laisser la question en suspens. Pour l'instant, observons que « Rio », où l'ambassadeur se trouve maintenant en poste, est l'anagramme de « Roi », ce qui est significatif de la promotion symbolique de Papineau : après avoir habité le lieu de la mère (l'île de Singapour), Papineau aura monté en grade à Rio.

En revanche, le narrateur, en mission à Singapour, ne profite pas de la même liberté d'agir. Il vaut la peine de citer le passage de l'incipit où il compare sa situation à celle de Papineau :

J'ai un ami, ambassadeur, qui a été en poste durant quelques années à Singapour. [...] Moi, c'est différent. Arrivant dans un pays étranger, Singapour par exemple, j'affronte d'abord l'administration en ce qu'elle a de plus compliqué, de plus touffu, de moins aimable ; puis je m'empresse de quitter la grande ville pour m'enfoncer dans l'inconnu, entreprendre le long périple, le long pèlerinage qui me conduira où je dois aller (11-12).

Le héros reste soumis aux questions administratives, à tout ce qui relève de l'ordre et des règles : on ne débarque pas au lieu de la mère (« l'inconnu ») sans être suspect. De fait, c'est bien les traces du père que suit le héros, traces que nous repérons dans « le long périple, le long pèlerinage » et qui semblent mettre en place les conditions d'une certaine identification du héros à la figure de Papineau. C'est bien dans ce sens que le héros peut dire que ce périple « me conduira où je dois aller », comme si, dans un mouvement sous-jacent à l'enquête, il avançait en suivant une autre vérité, secrète et latente, obéissant à un quelconque destin mystérieux qui pourrait « le faire advenir à lui-même¹¹ ».

On comprend donc que ce n'est pas innocemment que le héros débarque chez son *vieil* ami (entendons aussi le mot au sens de « âgé », comme peut l'être un vieux père) après sa mission soi-disant ratée de Bornéo. Le ratage, qui culmine dans la destruction de la statue, dissimule un acte manqué qui est un acte réussi : la destruction de la statue fait échouer l'enquête mais précise le sens de la quête sous-jacente. Du reste, c'est du point de vue de l'Organisation qu'il y a ratage – d'où le repos qu'on impose au héros. Du point de vue de celui-ci, le repos n'est qu'une pause pour mieux revenir dans

¹¹ Au sens que Lacan donne à la célèbre formule de Freud : « Wo es war, soll Ich werden ».

la forêt vierge et y approfondir le sens d'une quête désirante qu'il ne maîtrise pas complètement et qui le dépasse.

C'est un Papineau préoccupé que le héros retrouve à Rio. En marge de son emploi diplomatique, Papineau consacre les premières heures du jour à l'écriture. Discipliné à la manière de Paul Valéry, Papineau écrit tous les jours entre cinq et neuf heures du matin. Il incarne aux yeux du héros « l'écrivain parfait ». « Il est pour moi l'écrivain parfait, celui dont la foi dans la littérature ne s'embarrasse d'aucune confirmation extérieure. Le complément du verbe écrire lui est complètement étranger » (43). On entendra que l'ambition littéraire de Papineau refuse de souscrire aux idéologies et de composer avec les déterminations sociales. À vrai dire, si Papineau « a choisi la profession diplomatique comme un masque » (42), ce n'est pas tant parce qu'elle dissimule l'écrivain, mais plutôt parce que, plus profondément, elle voile ce que celui-ci écrit : l'objet de la quête du héros. Tant et si bien que, donnant le change, le héros affirme que Papineau a « à jamais banni de toute son œuvre » « le thème de l'amour » (42). Or, l'écrivain, qui « ne s'embarrasse d'aucune confirmation extérieure », écrit intransitivement (le complément du verbe écrire lui est étranger) parce qu'il exprime l'absolu. Il écrit parce que c'est dans l'ordre de la métaphore paternelle d'écrire – et si ce qu'il écrit la métaphore paternelle ne peut pas être autre chose que la Mère, cette autre chose précisément Papineau ne l'énonce pas, ne la raconte pas. C'est un secret qu'il faut taire, de la même manière que le héros ne saurait exprimer explicitement son désir. Ces observations sur l'écrivain Papineau, c'est le héros qui les fait : elles ne peuvent être autres parce qu'il est lui-même dans l'ignorance du désir qui fait écrire son vieil ami. Il en serait autrement qu'il prendrait connaissance du désir qu'à lui-même il ne s'avoue pour l'instant qu'à demi. Et c'est bien parce qu'il projette son désir sur cette figure d'identification incarnée par Papineau que le héros peut affirmer : « Personne, sauf moi, ne sait qu'il écrit. Je suis son seul public » (42).

Image paternelle, Papineau n'est pas autre chose qu'une projection intérieure et désirante du héros ; projection dont l'intérêt est de révéler au héros son propre désir et de le faire progresser dans sa quête. Mais ce progrès, il le craint tout autant qu'il le recherche, d'où bien sûr tous les détours qu'il prend pour dire les choses et les écarts (musicaux) qu'il se permet lors de ses missions. D'où encore l'air songeur de Papineau (« je le trouvai plus songeur que d'habitude », précise le narrateur), dont les préoccupations secrètes font écho aux inquiétudes et hésitations du héros. C'est pourquoi à la suite de la citation précédente le héros ajoute paradoxalement : « À vrai dire, je n'ai lu aucune de ses œuvres » (42). Il est l'unique public de Papineau qu'il n'a cependant jamais lu ! Le texte ne saurait mieux exprimer la résistance du héros face à son désir et la possibilité latente de dévoilement du sens de sa quête.

Or, c'est précisément cette révélation que le héros est venu malgré lui chercher auprès de son ami. C'est ainsi que Papineau lui demande de lire les dernières pages qu'il a écrites ; paniqué, le héros se rebiffe, mais l'écrivain insiste, poussant son manuscrit vers le héros, qui perçoit dans ce geste « l'effet d'un *chantage* » (43). J'ai souligné dans le mot ce qui nous indique la teneur musicale (donc relative à la structure désirante) du récit que le héros s'apprête à lire. Ayant commencé à lire, il reconnaît dès les premières lignes que ce récit est le sien, qu'il est le récit qu'il aurait lui-même écrit et que nous sommes, lecteurs, en train de lire, puisque le passage qui est reproduit (44-45) correspond à l'incipit d'*Une Mission difficile*. Il s'agit de l'extrait sur la disposition circulaire des bureaux de l'Organisation et du tapis bleu qui mène vers le centre de cet espace, où se tient la secrétaire (8-9). Incidemment, cette coïncidence des récits renforce la superposition identificatoire des figures du héros et de Papineau. Pourtant, à première vue, ce récit n'est pas intégralement le roman que le lecteur a lu depuis le début, puisque le récit de Papineau, d'abord conforme aux premières pages d'*Une Mission difficile*, s'en démarque ensuite. En effet, le héros découvre bientôt que le récit de Papineau diverge du sien :

Affolé, étourdi, je tardais à m'apercevoir que, petit à petit, le texte divergeait de l'*original*, dérivait dans des eaux nouvelles : « ... je sens peser sur moi une très grande puissance d'attraction, une menace peut-être, oui sans doute, et je sens que je ne pourrais exister vraiment, commencer vraiment à exister que si elle disparaissait de mon horizon, si elle était morte, morte, morte !!! depuis toujours... » J'étais dans un état de confusion impossible à décrire. Ô ténèbres trop claires ! ô intrigues mal tissées ! ô regard de l'autre trop perçant ! ô vices mal cachés ! ô honte mal évitée ! Ce soir-là, je ne lus pas plus avant. Je ne dormis pas non plus [...]. C'est que je me cherchais une histoire, voyez-vous, n'importe quoi ferait l'affaire en ce moment de crise extrême, je me cherchais une peau pour remplacer celle que Georges Papineau venait de m'arracher en se faisant l'auteur de mon récit. Je n'étais pas nu, j'étais dépiauté, les viscères exposés à tout venant. Très désagréable. Il me fallait une histoire, oui, de toute urgence, ou encore, à défaut, un trou – Grand Rapids, par exemple – pour abriter mon désarroi, mon incohérence, mon absence (45).

Visiblement, le récit de Papineau approfondit la quête du héros au-delà de ce que celui-ci est en mesure de s'avouer à lui-même. L'attitude du héros manifeste un point de bascule qui correspond au moment où le récit de Papineau prend une nouvelle tangente. Que le récit dérive « dans des eaux nouvelles », on ne saurait mieux dire, puisque c'est bien de la figure maternelle qu'il est ici question, figure qui occupe seulement le récit de Papineau. Celui-ci se trouve en somme à placer le héros face à son destin, qu'il a inconsciemment manifesté en saccageant l'idole : « je sens que je ne pourrais exister vraiment, commencer vraiment à exister que si elle disparaissait de mon horizon, si elle était morte, morte, morte !!! depuis toujours ». Le récit de Papineau *parle* en quelque sorte pour le héros. Le destin de tout fils est

d'être séparé de la mère, du lien fusionnel qui l'y rattache ; c'est exactement ce qu'exprime le récit de Papineau, où celui-ci est la projection paternelle de la fonction castratrice. Pour le héros, il s'agit symboliquement de renoncer au lieu maternel des origines. Dans le roman que nous lisons, ce lieu originel se donne à voir à travers la pièce occupée par la secrétaire (« [l']*originalité* la plus marquante de cet édifice est de comporter, en son centre, une grande pièce ronde » ; je souligne) et surtout la forêt *vierge*, où se trouve l'Idole. Mais de ce lieu originel le récit de Papineau tire le héros, brisant dès lors la « version originale » de l'histoire du héros en la réorientant vers un sens nouveau¹². Du reste, l'énorme déplacement géographique (d'Ottawa à Bornéo, de Bornéo à Rio, et bientôt de Rio à Grand Rapids) reflète très bien la profondeur du mouvement de transition intérieure amorcé par le héros. Affolé, le héros se sent « dépiauté » et doit de toute urgence se trouver une nouvelle « peau » (ces mots qu'il emploie se lisent aussi dans Papineau), car sa relation à Papineau l'invite à naître, lui enseigne et le contraint à devenir un homme. Parce que le récit inscrit l'expression d'une séparation du héros d'avec la mère, il sera possible à celui-ci de trouver une femme : la secrétaire, la femme aimée qui *tait* la mère refoulée. La fin d'*Une Mission difficile*, nous le savons, fait quitter au héros la posture du rêveur pour le faire entrer dans la vie réelle.

Le frère

Dans ce contexte, le héros est amené à vouloir se trouver « une histoire, oui, de toute urgence, ou encore, à défaut, un trou ». Se trouver dans une autre histoire, de toute urgence, pour remplacer l'autre, celle de la mère morte, où il a été « dépiauté », ni plus ni moins castré. Papineau, c'est bien le père qui déshabille le fils de sa peau d'incestueux et qui l'engage à suivre une nouvelle voie et à se donner pour lui-même une histoire. Cette histoire, qu'il va achever auprès de la secrétaire, commencera à Grand Rapids au Michigan, où habite le frère du narrateur. À partir de ce nouvel épisode se lisent les conséquences symboliques de la rencontre signifiante avec Papineau. Tout à la fois, la castration symbolique sanctionne la séparation du fils et de la mère et cautionne le parricide. C'est la première de ces représentations structurantes que donne à comprendre la relation entre le héros et son frère, Jérôme.

¹² La répétition des récits, puis leur divergence, ne sont que de la ruse pour mettre en valeur ou configurer le savoir que le héros porte en soi : celui-ci n'a pas déjà rédigé un récit qui serait achevé au moment où il lit celui de Papineau, mais plutôt le récit de Papineau s'inscrit intégralement au sein du récit amorcé par le héros avec la première phrase du roman et qu'il poursuivra jusqu'à la dernière ligne, non sans une résistance d'ailleurs au savoir que peu à peu il fait émerger. Le héros dira vers la fin : « Quelque chose résiste, m'empêche de poursuivre comme je le voudrais ce voyage, ce récit » (83).

En regard du gain symbolique qu'il vise, le héros n'est pas seulement une sorte de double de Papineau, mais un double de son frère « jumeau identique » (68). Jérôme apparaît en effet comme la part du fils qui doit être sacrifiée au profit d'un avancement symbolique. Il y a toujours, dans les romans de Marcotte, un double qui prend sur lui la culpabilité du « crime », ce qui permet au héros de continuer à vivre tant bien que mal en dépit de sa mauvaise conscience – et de progresser d'un roman à l'autre, car tous les hommes de Marcotte partagent une quête de paternité. La culpabilité, je le rappelle, est le point de départ d'*Une Mission difficile* : le héros est envoyé en mission à Bornéo en réprimande à l'échec de « l'épisode belge » ; il s'y trouve « en pénitence » (24). « Le plus étonnant, peut-être, c'est que je n'aie pas songé à protester, quand après quelques mois il m'est apparu qu'on avait ainsi changé mon programme de travail et mon style de vie. Je sentais, je sens obscurément qu'il me faut expier quelque chose, un manquement à quelque règle non écrite » (24), avoue-t-il. On ne saurait mieux suggérer le tabou de l'inceste. Cette culpabilité fondamentale, le texte parvient à en décharger le héros, cependant qu'il la porte au compte du frère jumeau.

Les premières nouvelles que nous avons de Jérôme sont sous la forme d'une lettre que le héros reçoit à Bornéo. Jérôme lui apprend qu'il a quitté l'orchestre dont il faisait partie. Il vaut la peine de citer un long extrait de cette lettre :

« Tu savais déjà, écrit-il, que le titulaire du poste de première trompette était décédé il y a quelques semaines, victime de l'anévrisme des trompettistes. Le poste devant libre, j'ai décidé de poser ma candidature et le succès a couronné mes efforts, malgré l'affluence de candidatures venues d'aussi loin que New York, Moose Jaw et Kalamazoo. Mais il fallait désormais me remplacer à la deuxième chaise, et c'est là que les choses se sont gâtées : c'est, non pas le meilleur qui fut choisi, mais... la meilleure. Tu vois, je n'hésite pas à reconnaître ses mérites. Myrna est une excellente technicienne, et tout ce que je trouve à lui reprocher, après quelques semaines de jeu en commun, c'est d'avoir le staccato un peu mou. Ce n'est pas grand-chose, et un aussi léger défaut ne saurait justifier la décision que je viens de prendre. Elle ne joue pas trop fort, elle ne cherche pas à m'enterrer, comme on dit, et jamais elle n'a fait semblant de s'asseoir par erreur sur la chaise qui m'est réservée, comme cela se pratique trop souvent. Mais imagines-tu quelle souffrance, quelle tension, quelle... (je ne trouve pas le mot) m'habitent, lorsque par exemple, nous jouons à l'unisson, tous poumons dehors, l'ouverture de *Tannhäuser* ? » (33).

Toute cette lettre, à l'image de l'ensemble du roman, est évidemment révélatrice de la problématique qui nous occupe et de l'ordre signifiant qui fonde celle-ci. Si Jérôme est « deuxième trompette », c'est que la première, c'est forcément le père. Jérôme se trouve dans une position subalterne, soumis dans l'ORchestre à l'ORDre du père¹³, comme le héros est lui-même soumis

¹³ « Je suis un homme d'ordre », dit le Grand Patron du Centre (79).

au père dans l'ORganisation. Si le père est subtilement absent du récit (le père n'est présent que comme image ou comme métaphore), s'il se donne seulement à entendre à travers le comportement des héros, il brille cependant de tout son or, la particule renvoyant bien sûr au Soleil. Mais le soleil brûle aussi, ce dont le héros, nous le savons, s'est avisé dans son rêve icarien. Bref, les structures dans lesquelles les frères travaillent témoignent d'un assujettissement sans équivoque à l'ordre du père. L'orchestre de Jérôme est d'ailleurs dit « philharmonique » : étymologiquement « amour de la musique », mais qui doit s'entendre aussi, dans un contexte d'énonciation surdéterminé par le signifiant de l'ordre du père, comme « amour de l'harmonie », au sens de la relation de cohérence qui existe entre les parties d'un ensemble quelconque. Or, il s'agit pour eux, pour le fils qu'ils forment, de se défaire de cet ordre, de le renverser. Le héros a d'abord contesté la loi du père durant l'épisode d'Ostende. Jérôme a fait la même chose au sein de l'orchestre. Il a en effet pris la place du père comme première trompette, le père ayant été « victime de l'anévrisme des trompettistes ». À la lettre, le fils a *trompé* le père. Jérôme a alors été remplacé à la seconde trompette par Myrna, figure de mère, avec qui le rapport incestueux est manifesté par leur jeu « à l'unisson », d'une part, et par la difficulté de Myrna de jouer staccato, c'est-à-dire en *détachant* les notes, d'autre part, ce qui nous renvoie à la résistance du sujet face à la diffusion avec la figure maternelle. Cependant, Jérôme sera incapable d'assumer son acte (« j'ai décidé de poser ma candidature et le succès a couronné mes efforts »), de surmonter l'œdipe, qu'il est d'ailleurs incapable de qualifier par un mot (« je ne trouve pas le mot »), se rabattant sur l'émotion qui l'habite : une trop grande « souffrance », une trop grande « tension » le forceront à démissionner.

Il y a donc chez Jérôme une impossibilité de renverser le père, tant il est vrai que celui-ci n'est vraiment éliminé qu'à partir du moment où le fils surmonte l'épreuve et l'assume. Et sa lettre au héros traduit la fatalité de son acte, le pressentiment qu'il a de sa mort prochaine : « elle ne cherche pas à m'enterrer », écrit-il. Marcotte n'a pas souligné le mot sans raison, et c'est bien au sens propre qu'il faut l'entendre, et à partir de la perception que le personnage a de son destin d'impuissant. La mère n'agit pas contre lui, c'est lui qui, au contraire, craint qu'elle n'agisse ainsi ; il se condamne lui-même. Ayant donc abdicé son poste de première trompette, Jérôme postule un nouveau poste de trompettiste, cette fois-ci dans l'orchestre municipal de Grand Rapids. De l'orchestre philharmonique à l'orchestre municipal, la chute est nette, ce n'est pas du même ordre, c'est le cas de le dire ; et à Grand Rapids, il a retrouvé un poste de deuxième trompette, ce qui satisfait son désir d'autopunition et trahit le remords qui le ronge. C'est dans ce sens que l'on comprendra qu'il entretienne « avec les musiciens de l'orchestre, hommes et femmes, des relations d'infériorité qui comblaient en lui un vieux désir de soumission » (42). Commentant le nouveau poste de son frère Jérôme, le héros

précise : « On ne va pas à Grand Rapids, Michigan, pour trouver la gloire. On y va pour se reposer, pour s'enterrer ; on y va pour devenir, essentiellement et sans espoir de retour, deuxième trompette » (41). La phrase entière est surdéterminée par la mort potentielle de Jérôme. Une fois de plus, le « s'enterrer » doit être entendu au sens propre, dans la mesure où le repos risque d'être éternel, « sans espoir de retour », comme dit si bien le narrateur.

C'est en regard de cette situation symbolique que le héros débarque à Grand Rapids, où il entend lui aussi « se reposer » à la suite du choc de sa lecture du récit de Papineau (premier niveau de lecture), cependant que le texte approfondit la dynamique instaurée par la métaphore paternelle. Grand Rapids constitue la deuxième partie du roman (41-71), après une première (7-39) qui s'est terminée par la mutilation de la statue à Bornéo. Cette nouvelle partie s'ouvre sur une scène inusitée : le héros, qui se croit seul dans la maison de son frère absent, est brusquement tenu en joue par une femme, prénommée Olga, dont « [t]out dans sa personne, y compris le revolver, disait l'habitude des voyages, des intrigues, des jeux risqués, de la séduction trompeuse. Elle avait un charme terrible » (41). Olga est bien sûr un avatar de Myrna, et le mot « trompeuse » file évidemment la métaphore de la trompette, de la seconde trompette (Jérôme) qui a d'abord trahi la première avant de se reléguer d'elle-même au poste de « deuxième trompette ». À un premier niveau (événementiel), le héros se trouve dans une position difficile, et le lecteur, qui n'y comprend pas grand-chose, met spontanément cette situation critique mais obscure au compte de la mission. À un second niveau (signifiant), nous pourrions dire que cette difficulté reflète le tournant symbolique que lui a fait prendre la révélation de Papineau et les conséquences de ce tournant : se trouver un trou où s'enterrer, une autre histoire pour mieux renaître dans une nouvelle peau. Tout ce discours évoque la volonté d'une nouvelle vie, donc d'une mort symbolique. Or, c'est exactement la traduction de ce discours signifiant que le récit se trouve, sur le plan de l'intrigue d'espionnage, à matérialiser dans le rapport entre Olga et le héros.

On comprend alors pourquoi s'intercale, au cœur de cette scène, le récit de la visite du héros à Papineau. L'analepse est une enclave narrative (de trois pages) qui s'explique non pas par un enjeu d'ordre narratologique, mais selon la logique signifiante du texte qui se trouve à lier dans un rapport de conséquences les événements de Rio et ceux de Grand Rapids. Et lorsque, au terme de l'analepse, le héros reprend son récit comme suit : « Cependant je n'arrivais pas à établir de lien précis entre ces menaces¹⁴ et la magnifique jeune femme qui, depuis quelques moments déjà, me tenait en joue, avec

¹⁴ Je rappelle la réaction du héros après sa lecture du manuscrit de Papineau : « Il me fallait une histoire, oui, de toute urgence, ou encore, à défaut, un trou – Grand Rapids, par exemple – pour abriter mon désarroi, mon incohérence, mon absence. Pour me protéger aussi, bien entendu, contre un grand nombre de menaces qui, pour être obscures, n'en étaient pas moins, de toute évidence, redoutables » (45).

cette fausse apparence de calme qui n'appartient qu'aux vrais professionnels » (46), c'est bien sûr pour satisfaire à l'intrigue de premier niveau, qui n'est, en somme, qu'un effet de texte.

Devant Olga le tenant en joue, le héros espère enfin pouvoir connaître le sens de sa mission : « J'allais savoir, maintenant. Il fallait que je sache. Je ne pouvais supporter plus longtemps de rester dans l'ignorance » (47). Cependant, il s'engage dans une digression qui l'éloigne – et le lecteur aussi – de la réponse qu'il attend, croyant cependant y répondre pour peu que le lecteur restreigne sa compréhension du roman au premier niveau ; en effet, la très longue digression qui suit, placée entre parenthèses, commence ainsi : « La faute, sans doute, c'est que je me suis retiré. C'est la faute impardonnable, dans une organisation comme la nôtre » (48). Le héros fait allusion au fait qu'il s'est retiré à Grand Rapids au lieu de regagner l'Organisation. Le « sans doute » ne sert ici qu'à confirmer le premier niveau, donc à faire obstruction, aux yeux du lecteur, mais aussi en ce qui a trait au héros quant à son savoir, au second niveau. Aussi semble-t-il évident qu'Olga ait été mandatée par l'Organisation pour l'assassiner : c'est en effet le sens et le prix de sa « faute ».

Nous verrons ci-après quel sens précis acquiert cette faute, qui pour l'heure donne sa couleur à la digression. Le héros nous raconte sa sortie dans une église irlandaise quelques jours plus tôt. Il s'était senti interpellé directement par le sermon du curé ; un sermon qui non seulement remuait en lui « la sale éducation d'enfance, le souvenir des terreurs infantiles » sur le péché, « mais quelque chose de plus récent, si je puis dire, et même de terriblement actuel » (51). Mais le héros, s'il subit là « [s]a condamnation entière, sans rémission », tremble « non pas de peur ou de repentir mais d'une sorte de joie » (52). Il ne regrette pas sa faute ; la valeur qu'elle prend à ses yeux confirme au contraire le bien-fondé et la nécessité de sa révolte :

« L'amour rebuté, l'amour dédaigné, l'amour outragé par le plus injurieux mépris, l'amour épuisé par l'excès de son abondance fait tarir la source des grâces et ouvre celle des vengeances. Rien de plus furieux qu'un amour méprisé et outragé ». Il sait tout, le vieux curé, il a tout appris par cœur, rien ne lui échappe. Il sait pourquoi je suis allé à Bornéo, ce que j'y ai fait, pourquoi et comment j'en suis revenu, ce que je fais ici, à Grand Rapids, Michigan, et que je ne sais même pas que je fais, pourquoi je n'ai pas cessé de courir, fuyant quelle chère image (52).

Le sermon du curé (entre guillemets) est à l'image des paroles divinatoires du sorcier dayak. Il faut noter dans ce passage l'intrusion, plus manifeste qu'en d'autres endroits, du héros-écrivain. En effet, le sorcier-interprète et le curé savent ce que le héros ignore ; toutefois, si le héros peut dire qu'ils savent « tout », il faut bien alors que lui-même sache quelque chose, en sache beaucoup même. En fait, il ne faut jamais perdre de vue que le narrateur dévoile, dans le récit de son aventure, ce qu'il ignore savoir de lui-même, en

quelque sorte qu'il exerce son savoir pour mettre en lumière l'ignorance qui était la sienne jusqu'à ce qu'il décide d'en faire un récit. L'écriture s'offre comme savoir à l'égard de soi, telle pourrait être la leçon *littéraire* de ce roman ; et c'est dans la poursuite du but que l'écriture est un travail sur le signifiant – Marcotte lui-même se tenant ultimement au bout de la chaîne de l'écriture et de la structure d'un savoir en quête de lui-même...

Après cette longue digression, le héros revient à la femme qui le tient en joue – qui plus précisément lui « vise le sexe » (53) –, dont on apprend qu'elle fut une grande cantatrice et qu'elle interpréta les plus grands rôles, jusqu'à ce que l'Organisation la « recrute », comme tant d'autres avant elle. Elle explique au héros : « J'ai pensé à certaines cantatrices prometteuses qui avaient quitté la scène brusquement, et dont on n'avait jamais plus entendu parler. J'ai compris que l'action secrète était la poursuite de l'opéra par d'autres moyens » (61). Dans un sens, ce propos concerne le héros, car somme toute pour lui aussi, l'amateur de chant, sa mission est le prétexte à poursuivre l'opéra par d'autres moyens. Le héros et Olga sont donc faits pour s'entendre, et c'est pourquoi il croit deviner du désir dans le regard de cette femme, comme s'il y avait là une situation qui la dépassait et « qui ne pouvait lui apporter que du malheur, la mort peut-être » (63). Alors ils chantent ensemble, fondant leurs voix « sur la même ligne mélodique ; Olga incarne alors « l'Inconnue par excellence, la suprême Inconnue » (63). Puis ils font l'amour, ce que Marcotte nomme « chanter *Tristan*, au figuré », « avec le sentiment délicieux d'une faute majeure » (64). Olga est bien une nouvelle incarnation de Monika, qui sont elles-mêmes à l'image de la secrétaire, le héros reformulant auprès d'Olga la faute qu'il avait commise à Ostende et qui actualise son désir vis-à-vis de la secrétaire.

Cette scène amoureuse – « chanter *Tristan* au figuré » – fait soudainement surgir Jérôme auprès du couple enlacé : dans le même instant, Olga l'abat d'une balle en plein cœur et s'enfuit. Il va de soi que cet épisode, à un premier niveau, n'a pas beaucoup de sens et qu'il ne fait que rendre plus obscure la situation déjà bien suffisamment confuse et tarabiscotée au lecteur qui croit encore que ce roman raconte une histoire d'espionnage. À vrai dire, en regard de ce premier niveau, plus le roman progresse, moins il semble cohérent, puisque les événements, générés par une structure signifiante décelable à un autre niveau d'appréhension du texte, s'accumulent à qui mieux mieux, et que cette multiplication hétéroclite ne peut toujours que brouiller davantage les pistes et rendre impensable toute compréhension logique.

Or, Jérôme ne fait que payer le prix symbolique de la castration au profit de ce que le héros gagne en indépendance. En quelque sorte, Jérôme prend sur lui le « crime » qu'il ne sait pas assumer pour son propre bénéfice, cependant que le héros devine que cette scène le concerne directement, que son sort aussi se décide en « ce samedi de la fin de septembre où l'air découpait les choses avec une netteté de fin (ou de commencement) du

monde » (46). Le plus difficile est toujours de commencer, c'est-à-dire de poser l'acte, puis naître de l'assomption de celui-ci. Mais dans ce passage à l'acte, on y laisse forcément une partie de soi, la partie la plus ancienne, cette ancienne peau dont on s'arrache. Cette autre partie, Jérôme l'incarne dans le récit. Au moment d'être interpellé par Olga, le héros énonce l'alternative à laquelle le mesure son désir secret et ignore encore que, pour lui, l'acte signera le commencement du monde, alors que pour son frère il témoignera de la fin du monde.

À la suite de la mort de son frère, le héros, à la recherche de la « vérité », entreprend de fouiller dans les papiers de Jérôme (premier niveau de lecture), ne comprenant pas grand-chose dans ce qu'il découvre, amené seulement à constater « qu'un frère est quelqu'un qu'on ne connaît pas » (66) ; constat qui, au second niveau, maintient l'ignorance du héros à son propre savoir. Tout ce qu'il sait est strictement intuitif, c'est-à-dire qu'il sait que les choses devaient se passer ainsi, sans en comprendre la raison : « Je ne pouvais imaginer mon frère que mort. Je ne pouvais imaginer Olga que disparue, à jamais disparue, après avoir fait dans mon existence une incursion dont le sens m'échappait » (66). Au terme de sa fouille, le héros trouve enfin un document où il croit découvrir l'explication de la mort de Jérôme : « JE RENONCE À L'OPÉRA » (68). C'est le père qui est une fois de plus pointé ici, l'OPÉRA figurant – par delà l'Organisation et l'Orchestre – comme la structure abstraite de la maison du père (le signifiant « père » est par ailleurs encadré par le signifiant maternel par excellence, le *o* – eau – et le *a* – qui termine le prénom féminin –, lettres interchangeable chez Marcotte). Y renoncer, c'est s'interdire de prendre femme et de devenir éventuellement père, de la même façon que Jérôme avait renoncé à être la première trompette. Aussi, du moment où le héros prend la relève de Jérôme et chante à l'unisson avec Olga, la mort du jumeau devient inévitable et immédiate. Double sacrifié, Jérôme est la peau superficielle que le texte enlève pour la mue du héros. Comme Olga l'a raconté plus tôt au narrateur, avant l'interruption de Jérôme : « J'ai compris que l'action secrète était la poursuite de l'opéra par d'autres moyens » (61 ; je souligne). Il s'agissait certes d'une affirmation « sibylline », selon le mot du narrateur, et cependant logique au second niveau, puisque « l'action secrète » dont elle parle renvoie au secret qu'il faut taire, à l'objectif latent du héros, objectif qui est tout le contraire du renoncement, le héros visant pour lui-même « la poursuite de l'opéra ».

Le Grand Patron

Ces derniers événements – l'amour avec Olga, l'assassinat du frère jumeau – incitent le héros à reprendre le chemin de Bornéo. Cet épisode inaugure la dernière partie (73-102). Il s'y rend cette fois-ci de son plein gré, « poussé par

un sentiment d'urgence que je n'arrive pas à m'expliquer clairement » (73), avoue-t-il. Le héros se trouve ainsi à poursuivre sa fuite hors de l'Organisation, donc à contredire aux ordres, à s'y soustraire, et conséquemment à approfondir sa « faute ». La mission a donc maintenant changé radicalement de sens, elle fait voir de mieux en mieux l'impératif de la quête intime qui la supporte tout entière et lui donne forme : « j'y reprends la trajectoire secrète de mon destin », confirme le narrateur (74).

Le retour à Bornéo, où incidemment le héros découvre le Grand Patron et retrouve Papineau, s'effectue à la suite du séjour à Rio et de celui à Grand Rapids. La rencontre avec le Grand Patron donne enfin à voir l'éviction du père, promise par la scène de Grand Rapids, elle-même amenée par l'épisode de Rio. Si tous ces déplacements géographiques s'effectuent dans le temps, ils doivent être reçus à peu près simultanément dans l'ordre signifiant du texte : la relation avec Papineau à Rio, l'évincement du jumeau à Grand Rapids et l'assassinat du Grand Patron à Bornéo participent d'un seul et même mouvement de reconnaissance du fils dans le Nom-du-Père, mouvement de reconnaissance qui postule un accès légitimé à la Femme. La castration est une opération symbolique (Rio) dont l'enjeu se donne à lire à la fois dans la séparation du fils et de la mère (Grand Rapids) et dans le parricide (retour à Bornéo).

À Bornéo, le héros fait la rencontre inattendue du Grand Patron de l'Organisation (avec des majuscules toutes paternelles, comme Marcotte parle de la Grande Mère dans son étude sur Rimbaud). Le Grand Patron est « mal rasé, presque en guenilles, couvert de cicatrices diverses, plus mort que vif mais encore assez vif pour, le premier moment d'étonnement passé, vous apostropher violemment, comme si vous arriviez au bureau avec cinq minutes de retard » (78). Cependant, le Grand Patron éclate en pleurs, puis les deux hommes s'embrassent, émus par leurs retrouvailles (79). Il explique au héros : « C'est elle, dit-il. Elle a demandé, elle a exigé que je vienne » (79). Depuis toujours, depuis qu'elle a communiqué au héros sa première mission, c'est elle qui ordonne ; et de la fin elle décidera comme du commencement – et comme encore Olga a éliminé Jérôme. À l'évidence, le Grand Patron, « plus mort que vif », a rendu les armes, son heure a sonné, il est sur son déclin. Jusqu'à présent, il se camouflait derrière l'entité abstraite qu'est l'Organisation – comme la loi du Château chez Kafka –, il vivait « dans la pénombre de son bureau, de l'autre côté du tapis bleu » (80). Devant l'imminence de sa défaite, il a certes perdu de sa superbe ; il n'est plus qu'« un père de famille » (79) qui « donne des cours à l'Université d'Ottawa » (79), à qui il reste seulement le plaisir de chanter chez les basses dans une chorale, ce qui lui donne tout de même l'agréable « sensation de soutenir tout l'édifice sonore » (80). L'« opéra » ne porte pas son nom pour rien, il s'agit bien de la maison du père qui abrite les voix féminines. C'est à ce privilège que le Grand Patron doit renoncer à son tour.

Comme le héros et son frère sont des pôles complémentaires d'une seule posture, celle du fils, le Grand Patron double Georges Papineau, comme si la figure du père se scindait en un père à imiter et un père à tuer. De la même façon que le récit fait assumer au personnage de Jérôme, si l'on peut dire, la culpabilité engendrée par le désir du héros, le Grand Patron accuse le coup d'une révolte dont la figure de Georges Papineau va ensuite entériner la légitimité. Du coup, le Grand Patron est aussi le double du narrateur. Pendant sa « confession », le Grand Patron a « le regard perdu de qui ne s'adresse qu'à lui-même, à son double » (80), comme s'il retrouvait dans l'image du héros ce qu'il était autrefois, peut-être au moment où il commettait *pour soi* l'acte qui maintenant le condamne, puisque les destins de chacun s'emboîtent les uns dans les autres et que celui de tout père est d'être tôt ou tard délogé par un fils en voie de se faire père à son tour. Au demeurant, le Grand Patron sait parfaitement que sa mort est imminente. Il mentionne au héros toutes les raisons qu'il a pu évoquer auprès de la secrétaire en la suppliant de ne pas lui demander de se rendre à Bornéo à la recherche du héros, du « budget de fin d'année » aux « bêtes sauvages » et à la « végétation insensée » de la jungle bornéenne, en passant par « la petite douleur au sein gauche » qui l'atteint lorsqu'il a marché trop vite (81-82). Surtout, il avoue : « je ne dis pas, s'il ne s'était agi que de Grand Rapids, Michigan... » (82). Il est donc bien au fait de ce qui l'attend, puisqu'il prend ici toute la mesure de la révolte du héros depuis Ostende (sous-entendu dans le « s'il ne s'était agi que de »). « Rien n'y a fait, elle est demeurée inflexible, elle n'a même pas offert de m'accompagner à l'aéroport pour me donner les derniers conseils » (82), achève-t-il, assez curieusement d'ailleurs, comme si nous devions lire « pour me donner les derniers sacrements ». À ce moment précis de sa confession, le Grand Patron reçoit, dans une scène digne d'un roman d'aventures qui satisfait aux conventions du premier niveau de lecture, une flèche empoisonnée, vraisemblablement tirée d'une sarbacane. Cette flèche venue de nulle part intervient, en fait, sur le même plan symbolique que la balle qui se loge dans l'épaule du héros à la salle Pleyel (à la suite de l'épisode d'Ostende). Le Grand Patron expire bientôt, murmurant le mot « Ostende » (83), mot dont le héros, dans le contexte bornéen, feint ne pas comprendre la signification (« Ce mot-là ne convient pas. Il n'a rien à voir avec ce qui se passe ici », 87), mais qui assurément pointe vers ce qui est à l'origine de sa mort, de la même manière que toute victime dévoile le nom de son meurtrier avant de rendre le dernier souffle. Nous voilà, avec ce criminel « Ostende », revenu au point de départ de la révolte du héros, en même temps que le mot annonce l'aboutissement de celle-ci.

Cependant, épuisé par les événements, le narrateur peine à poursuivre sa quête. « Je voudrais ne plus avancer, m'asseoir, m'étendre sur le sol, me laisser recouvrir par la vermine, pourrir sur place comme le directeur que nous avons laissé à l'endroit même où il a reçu la flèche » (83). Cette difficulté à persévérer

contamine le récit fait par le héros de son aventure : « Quelque chose résiste, m'empêche de poursuivre comme je le voudrais ce voyage, ce récit. Si on savait, on ne commencerait pas, on ne partirait pas » (83). À travers cette allusion à Rimbaud (nul doute d'ailleurs que le récit de la jungle bornéenne ne soit un hommage à *Une saison en enfer*), c'est aussi une leçon d'écriture que livre le narrateur : si on savait, on n'écrirait pas plus qu'on ne partirait à l'aventure, car jamais on ne sait ce qu'on trouvera. Parti en mission, le héros a pourtant trouvé l'Idole, guidé par un savoir inconscient qu'il ne maîtrisait pas, mais qui pour autant l'habitait tout entier avant son départ, si bien que c'est vers l'objet de son désir qu'il a été conduit. Bref, ce qui compte, c'est précisément de partir, de faire un premier pas comme d'écrire le premier mot : le savoir inconscient fait le reste... Mais encore faut-il continuer son chemin, progresser dans sa voie, persister.

Dans les heures qui suivent la mort du Grand Patron, le héros est plongé dans un profond désarroi. Dans un premier temps, il trouve enfin la force de rédiger un télégramme qui annonce simultanément le décès et son amour, rendant le second conditionnel au premier : enfin *l'amour* peut être énoncé. Le mot que, dans l'incipit, le héros n'osait prononcer, peut être sinon dit, du moins écrit : le message commence par « DIRECTEUR DÉCÉDÉ STOP », puis se termine par « JE VOUS AIME STOP ET STOP » (84). Puis réalisant la légèreté de son envoi (le manque de sérieux fonctionne à titre de déni d'une action trop audacieuse et encore mal assumée), il décide de rédiger un nouveau télégramme, dans lequel, après avoir réitéré la mort du directeur, il conclut : « STOP À MORT LE DIRECTEUR STOP À BAS TOUS LES DIRECTEURS STOP SURTOUT LE PROCHAIN STOP ABASABASABASABASABASABAS... » (85). Mais de nouveau insatisfait, il avale à grands coups de *tuak* les deux télégrammes et en compose un « troisième, le vrai, le définitif » (85), dans lequel il annonce sa démission.

D'un télégramme à l'autre, le héros se montre toujours moins capable d'endosser les événements. Si l'annonce de la mort du directeur est conservée dans le deuxième télégramme – tandis que sa déclaration d'amour est gommée –, le troisième déplace l'accent du directeur (dont il n'est plus question) sur la démission du héros lui-même et le renoncement à son amour : « OUBLIEZ-MOI STOP JE VOUS ORDONNE DE M'OUBLIER JE DÉMISSIONNE STOP » (86). Dans ce dernier télégramme, le héros retrouve la position de Jérôme qui, après avoir joué « à l'unisson » avec la deuxième trompette, avait choisi de démissionner. Comme son frère, il abandonne son emploi et *renonce à l'opéra*, pour reprendre la formule par laquelle le texte formule l'ambition amoureuse et paternelle du fils parricide. Après l'épisode avec Olga à Grand Rapids, où le héros chantait « au figuré » Tristan – événement qui venait symboliquement se superposer à l'épisode de Jérôme jouant à l'unisson avec Myrna l'ouverture de *Tannhäuser* –, le héros avait trouvé la force et le courage de reprendre de son propre gré le chemin de

Bornéo ; cette décision avait suffi à faire surgir en pleine forêt vierge la personne du Grand Patron, « plus mort que vif ». À l'évidence, c'est la structure signifiante du roman qui enchaînait l'ordre des événements. Or, lorsque le héros est sur le point de réussir sa quête, voilà qu'il abandonne.

Cependant, au moment d'envoyer son troisième télégramme, le héros entend une musique qui le fait changer d'idée, puisqu'il y reconnaît, comme un appel irrésistible, cet *air* qui depuis toujours le révèle à son désir.

Parfois, au moment où l'on s'y attend le moins, alors qu'on est vraiment dégoûté de cette bouillie sonore, une note se fait entendre, une seule, et alors c'est le miracle, on croit de nouveau à la musique, mais cela ne dure qu'un instant, quelques secondes. C'est ce disque qu'il faudrait envoyer à Ottawa, au lieu de mon foutu télégramme à la noix. Je le déchire, lui aussi, je l'avale, avec une autre lampée de *tuak* (86).

C'est la musique qui le fait instinctivement réviser sa décision et détruire le « vrai » télégramme. Son émotion est à ce point tendue qu'il est complètement dépassé par les événements ; alors il boit une troisième bouteille de *tuak*. « Je bois pour boire, sans fin » (87). On ne s'étonnera pas alors si, après que le héros se soit remémoré le mot « Ostende » prononcé par le Grand Patron avant qu'il n'expire, l'alcool ramène dans son souvenir l'image de Monika. Mais brusquement elle devient très vieille et prend le visage de « l'idole » (88). Épuisé, il pleure¹⁵. Le parricide, son ivresse, la musique qu'il a entendue, le disposent à reformuler inconsciemment son désir, dans lequel se superposent les figures de la mère et de la femme aimée. C'est dans la suite de cette logique signifiante qu'un guerrier dayak « armé d'une sorte de sabre » (88), surgit soudainement pour l'agresser. Cette irruption satisfait le premier niveau, celui de l'enquête, cependant que c'est bien entendu l'intensité du désir et de sa quête qui appelle une telle scène à caractère punitif ; il semble en fait que ce soit le souvenir de Monika qui appelle la punition, de la même façon que la balle qu'il avait reçue à Paris était la conséquence de son aventure à Ostende. Le héros se contentera par la suite, pour donner le change au lecteur du premier niveau, d'indiquer laconiquement : « Je ne m'en suis pas sorti facilement. Négligeons quelques détails, cris, blessures diverses, courses en tous sens » (89).

¹⁵ « Ville, Femme, Musique composent dans les *Illuminations* la formule d'un "nouveau monde", où l'on n'entrerait qu'en larmes, défait, privé des logiques prévues » (*La Prose de Rimbaud* 164).

Retour de Papineau

Incidentement, puisque le héros, guidé par la musique, décide de poursuivre son chemin dans la forêt vierge – déplacement qui bien sûr métaphorise sa progression morale –, il est logique, dans l'ordre signifiant, qu'il y retrouve Papineau pour l'orienter. Bientôt, ayant suivi l'air de musique, le héros aperçoit son vieil ami : il est installé en plein cœur de la forêt avec une « discothèque complète » (92). La nouvelle rencontre entre le héros et Papineau n'est pas fortuite, après la mort du Grand Patron : elle relève d'une réalité signifiante qui exige que Papineau termine ce qu'il avait commencé et indique au héros où trouver la femme aimée. Sur le plan événementiel, l'épisode (comme la plupart de tous ceux qui peuplent la vie de notre aventurier) est évidemment invraisemblable. Papineau explique au héros que, inquiet par son soudain départ de Rio, il s'était mis à sa recherche et avait pris la décision de démissionner de son poste d'ambassadeur, avant d'élire domicile dans la jungle afin de consacrer dorénavant tout son temps à l'écriture. Cette « démission » de l'ex-ambassadeur s'accorde avec le projet que manifestait le héros dans son deuxième télégramme : « À BAS TOUS LES DIRECTEURS STOP SURTOUT LE PROCHAIN STOP ABASABASABASABASABASABAS... » (85). Ce que permet ou révèle la mort du directeur, c'est la suite des choses : « surtout le prochain » devrait permettre au héros de mener sa quête à terme. Or, c'est Papineau que ce télégramme désigne, non pas exactement par son titre professionnel (ambassadeur), mais comme s'il avalait le mot (*abasa*) ou qu'il le mitraillait (le héros nous expliquera – justification de premier niveau – que la machine s'est détraquée au moment de télégraphier le dernier mot). Le télégramme n'interpelle pas l'écrivain admiré, celui qui écrit intransitivement le désir, mais ce père de l'identification qui sait où trouver celle que le héros désire. Aussi est-ce bien « mon ami Georges, l'ambassadeur Georges Papineau, que je n'avais pas vu depuis Rio » (91), que le héros retrouve dans la forêt vierge.

Le héros est impressionné par la « thébaïde » de Papineau. Plaçant des écouteurs sur les oreilles du narrateur, Papineau lui fait écouter la chevauchée des Walkyries chantée par Birgit Nilsson ; mais Papineau possède aussi, à la stupéfaction du héros, le même air chanté par Martha Mödl et par Régine Crespin. Ils sont, Papineau et le héros, *branchés*, c'est le cas de le dire, sur le même signifiant (l'air musical), qu'ils habitent dans sa totalité (les trois versions, une discothèque complète) – la totalité du désir dont la forêt vierge est la métaphore privilégiée. C'est enfin au tour du héros, branché sur son propre désir, relié à son désir par le miracle technique, d'avoir les bonnes oreilles... Après quelques vagues explications concernant sa présence dans la jungle (premier niveau), Papineau cède implicitement la voie (la femme) au héros, lui suggérant subtilement le chemin à suivre pour trouver ce qu'il cherche :

– Voilà. Vous en savez assez, pour le moment. Mon rapport est presque terminé, je l'envoie demain ou après-demain. Vous allez par là, je crois.
Il indiquait la direction des monts Tiban. J'acquiesçai.

– Moi, j'en reviens.

Il y avait, dans cette simple phrase, quelque chose de, comment dire, définitif. (94)

Le rapport dont il est question renverrait à une « petite mission, pour le compte de deux ou trois gouvernements » (94), ce qui se donne à lire au premier niveau, tandis que nous comprenons que ce qui s'achève ici, c'est la quête du héros, que ce qui est sur le point de se terminer (le rapport est « presque terminé »), c'est la posture immature du fils. La chose sera bel et bien conclue lorsque le héros aura pris en aval le chemin parcouru en amont par Papineau, et au bout duquel se trouve la secrétaire. Dans le « j'en reviens » prononcé par Papineau, tandis qu'il indique au héros le chemin à suivre, nous lisons bel et bien une sorte de passation des pouvoirs.

Les dernières pages (95-102), qui peuvent être isolées au sein de la troisième partie, consacrent le désir du héros, qui retrouve celle qui *tient lieu* de mère, puisque c'est toujours sur le modèle signifiant de celle-ci que le désir s'établit auprès de la femme aimée. « C'est un bonheur étrange, irréel, qui ne ressemble à rien de ce que vous avez vécu auparavant, sauf si vous remontez jusqu'à votre plus tendre enfance, alors que rien ne limitait votre vision de l'avenir, que le jour s'ouvrait devant vous avec l'infini de ses possibilités » (95), témoigne le héros. Toute cette page initiale consacrant le triomphe amoureux est écrite au « vous », ce qui indique bien la valeur universelle de l'expérience du bonheur amoureux. Ce bonheur est comparable à celui d'une musique intérieure qui vient « du fond de votre existence » (95), à quoi « en vérité seule une voix de femme peut être comparée » (96) et qui fait qu'on se reconnaît « dans un monde lavé de toute faute » (96).

Cependant, le héros est tiré de la magie de cette voix intérieure par « des bruits mécaniques, des martèlements » (97), comme une dernière piste à creuser et qui le conduit face à face avec Olga, qui le tient en joue comme à Grand Rapids (98). Il la suit « comme en rêve » (un dernier rêve), jusqu'à ce qu'elle disparaisse sur une moto. Dans la clairière, qui ressemble à un véritable chantier, l'on monte une scène pour un concert rock. Sur cette scène, il aperçoit la Femme, la secrétaire enfin : « Elle était dans le feu de l'action, et elle paraissait n'y avoir aucune part » (102). Elle l'attendait. Ensemble, ils montent dans un hélicoptère et partent vers la mer... Tout ce passage est par ailleurs directement inspiré par un texte des *Illuminations*, « Being beaux¹⁶ », que

¹⁶ « Devant une neige un être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et

Marcotte commente ainsi dans son essai sur Rimbaud, bouclant mieux que je ne saurais le dire le signifiant primordial d'*Une Mission difficile* : « Le "nouveau corps amoureux" serait ainsi le corps le plus ancien, le corps maternel, le corps premier, reconquis dans l'espace du Mythe, du Sacré » (*La Prose de Rimbaud* 155).

Conclusion

La structure du roman traduit le cheminement parricide et la promesse euphorique de la paternité symbolique à un deuxième niveau, lequel s'écrit principalement à travers les figures du double. La femme-mère se donne à voir essentiellement dans la secrétaire, dont les personnages de Monika, Olga, Myrna sont des reflets textuels. L'image du héros se répercute sur celle de Jérôme, qui canalise le péché de l'inceste et du coup libère le héros. Le père s'incarne à la fois dans le Grand Patron et Georges Papineau, le premier étant celui qui devra être sacrifié par le héros pour qu'il puisse recevoir la reconnaissance du second. C'est comme si le roman avait départagé le signifiant paternel en faisant du Grand Patron le père du parricide et de Papineau le père de l'identification positive, qui permet au héros de passer à son tour au rang de père. La chaîne signifiante ne s'inscrit pas seulement dans l'ordre du langage, elle se donne à lire à la lettre, et selon le cheminement chronologique du héros, dans la succession des personnages et des événements dont ils supportent la structure fantasmatique (entre parenthèses figurent les récits rétrospectifs) :

1. Secrétaire – 2. (Monika) – 3. Olga – 4. (Papineau) – 5. Olga et Jérôme – 6. Grand Patron – 7. Papineau – 8. Olga – 9. Secrétaire

La Secrétaire (1 et 9) est le point de départ et d'arrivée du récit ; dès moment où le récit commence de s'écrire, l'objet du désir est conceptualisé. C'est cette conceptualisation signifiante qui à la fois rappelle le souvenir coupable de Monika (2) et la figure punitive d'Olga (3). Jérôme, le frère jumeau identique, est la partie du héros coupable sacrifiée par Olga (5). Intercalée entre l'apparition d'Olga et l'assassinat de Jérôme, la visite du héros à Papineau instruit le premier marquage de l'intervention paternelle dans le processus de la castration symbolique (4). Dès lors le récit passe sur l'autre versant. À cet égard, nous pourrions, pour illustrer le mouvement signifiant du récit, recourir à la métaphore de l'avion, puisque, après tout, le texte l'impose d'elle-même :

grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les raucques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, – elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux » (Rimbaud 162–163).

avec la figure de la Secrétaire, le récit prend son envol (au premier niveau, le héros s'embarque pour Singapour), puis stabilise sa vitesse entre les points 2 et 5 (au premier niveau, ce sont les retours de mission, le héros se repose à Rio, puis à Grand Rapids), avant d'amorcer la descente qui va le conduire vers la femme aimée (au premier niveau, retour à Bornéo). Cette descente ne pouvait être amorcée qu'à partir de la reconnaissance mutuelle du père et du fils (4), à la suite de quoi se donne à lire le parricide (6), puis l'identification (7) conduisant à l'amour (9). La figure d'Olga (8) intervient une dernière fois, comme si devait se défaire cet espace rêvé du fantasme (auprès d'Olga le héros a le réflexe de retourner au rêve) auquel se substitue enfin la « vie réelle » (« Nous avons beaucoup rêvé [...] C'est fini », conclut la secrétaire). Le progrès, depuis Monika et Olga, avec qui il a fait l'amour, jusqu'à la secrétaire, n'est pas tant de l'ordre de la relation physique que par rapport au sentiment moral du héros : auprès de la première, il est coupable, auprès de la seconde, il ne l'est plus. Cette nuance n'est pas banale, elle est même au fondement du fonctionnement de la dynamique signifiante et de la façon dont va s'organiser la structure narrative du récit. Dans l'ensemble, on voit comment *Une Mission difficile* est d'une logique infaillible quant au signifiant qu'il écrit ou à partir duquel il y a possibilité qu'il s'écrive. Si le roman paraît n'avoir ni queue ni tête à un premier niveau de lecture, c'est bien que sa logique est celle de l'inconscient, où les possibilités sont fondées sur l'authenticité du désir et sa réalisation.

Bibliographie :

- Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. Montréal : Le Cercle du livre de France, 1965.
 Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
 Breton, André. *Le Point du jour*. Paris : Gallimard, « Folio », 1992.
 ---. *L'Amour fou*. Paris : Gallimard, « Folio », 1997.
 Conan, Laure, *Angéline de Montbrun*. Montréal : Fides, « Bibliothèque québécoise », 1980.
 Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
 ---. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Préface de J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1990.
 Lacan, Jacques. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
 ---. « Télévision ». *Autres Écrits*. Paris : Seuil, 2001.
 Marcotte, Gilles. *Le Poids de Dieu*. Paris : Flammarion, 1962.
 ---. *Retour à Coolbrook*. Paris : Flammarion, 1965.
 ---. *Le Temps des poètes*. Montréal : HMH, 1969.
 ---. *La Prose de Rimbaud*. Montréal : Boréal, 1992.
 ---. *Une Mission difficile*. Montréal : Boréal, 1997.

- Ouellet, François. « Gilles Marcotte, l'autonomie du littéraire ». *Nuit blanche* 70 (printemps 1998) : 7–10.
- . *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*. Québec : Nota bene, 2002.
- . « Écrire la ville-mère ». *Écrire la ville*. Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, « Figura », n° 14, 2005 : 95–114.
- Paulhan, Jean. *Le Marquis de Sade et sa complice*. Paris : Complexe, 1987.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies*. Paris : Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1984.
- Soucy, Gaétan. *L'Immaculée conception*. Montréal : Laterna magica, 1994.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 1979.

François Ouellet est professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Les travaux de la Chaire visent à conceptualiser une histoire du roman qui est fondée par la poétique et par la métaphore paternelle. François Ouellet est l'auteur d'une douzaine de monographies et de collectifs. Son dernier ouvrage, *Louis Hamelin et ses doubles* (Nota bene), rédigé en collaboration avec François Paré, a reçu le Prix Gabrielle-Roy 2008. Il fera paraître à l'automne 2010, aux éditions Nota bene, un essai sur l'œuvre de Daniel Poliquin.