

Morceaux du littoral détruit Vue sur l'Océantume

André Gervais

Volume 11, Number 3-4, octobre 1975

Avez-vous relu Ducharme?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036613ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036613ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervais, A. (1975). Morceaux du littoral détruit : vue sur l'Océantume. *Études françaises*, 11(3-4), 285–309. <https://doi.org/10.7202/036613ar>

Morceaux du littoral détruit

Vue sur l'Océantume

ANDRÉ GERVAIS

Il [Marcel Duchamp] n'en allume pas moins son cigare au dessert et, regagnant son fauteuil, il feuillette devant lui un volume d'une nouvelle édition d'Alphonse Allais dont il nous dit qu'elle le comble de jubilation. « Ce sont les œuvres anthumes seulement, précise-t-il, les œuvres posthumes vont suivre *mais qui publiera les autres?* » Rien hélas! ne peut en présence de Marcel me retenir sur la pente détestable de la contrepèterie et si j'annonce d'emblée mon intention d'écrire sur lui un autre livre qui séparerait nettement ses périodes *an-Ttu m'*, et *post-Tu m'*, ma seule excuse est de rester dans le ton joyusement macabre qui prévaut ce soir-là.

Marcel éclate de rire, par goût de la surenchère sans doute et il nous prend à témoin de sa gaieté, ce qui lui attire cette répartie de Man Ray : « Non, tu es triste, tu l'es depuis toujours puisque tu étais déjà le jeune homme triste dans un train ».

ROBERT LEBEL¹

L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que jamais je n'en ai connu.

RÉJEAN DUCHARME²

1. *Dernière soirée avec Marcel Duchamp*, in : « L'Œil », Paris, no 167, novembre 1968, p. 18-21 (ici, p. 19). Cette dernière soirée, qui eut lieu le 1 octobre 1968, est la dernière soirée de la vie de Marcel Duchamp, mort le 2 octobre à 81 ans. Allusion, ici, à deux importantes toiles : *Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme triste dans un train* (1911) et *Tu m'* (1918). Entre ces dates, 1911 étant l'année où commence à s'élaborer scripturalement (notes de la *Boîte verte* (1911-1915)) et picturalement le *Grand Verre* (1915-1923), étant l'année où est abandonnée la peinture proprement dite (*Tu m'* étant donc la dernière toile), plusieurs passages, plusieurs limites sont travaillées : entre autres, cette zone, particulièrement, infra-mince, entre l'objet usuel, manufacturé, déjà là (*already made* : déjà fabriqué) et l'objet choisi-déplacé par l'artiste, imité ou non, rectifié ou non, inscrit ou non, titré ou non (le *ready-made* (1913-)) : entre le même et « le même », mais le même n'est jamais le même et l'autre est toujours l'autre. Espace de la fiction, de l'imaginaire, de l'écriture : de la citation. *Tu m'* reproduit d'ailleurs les ombres portées de trois *ready-mades*. « Ce qui est en fait montré dans *Tu m'* c'est l'inverse de ce que Duchamp avait imaginé dans les toiles proto-futuristes de 1911 où, face à un observateur fixe, se déroulaient sur la toile les phases successives d'un corps en mouvement. Ici, face à des corps immobilisés, c'est au contraire l'observateur qui doit successivement occuper des positions différentes s'il veut « redresser » les figures qui lui sont proposées » (Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975, p. 59). Passage d'une lecture qui voit à une lecture qui regarde (« c'est le regardeur qui fait le tableau »), d'une lecture qui se laisse faire à une lecture qui fait, une lecture qui produit. Passage d'un train aussi : d'un continent sur l'autre, d'un texte sur l'autre. Passages, limites, Duchamp, Ducharme.

2. *L'Océantume*, roman, Paris, Gallimard, 1968, 190 p. (ici, dernière page). Toutes les pages citées renvoient à cette édition. Ce roman, qui se passe de nos jours, comme on dit (y sont nommés, indices épars,

Étant données 1° la Petite Hermine 2° « *la Mer Tume* » (p. 160), quel est l'errant donné, quelle est la randonnée de 1° à 2°, comment ça s'écrit? Est-il possible de commencer là cette histoire, cette écriture n'est-elle pas toujours déjà commencée ici dans l'histoire, l'écriture et le leurre germinateur d'un mot (qui en ren)contre un autre, produisant telle écume anagrammatique

LA peTiTE hERMinE

L'AMERTuME

dans le courant où ça s'oblitére? Cette dispersion de l'écume de la Petite Hermine dont la queue, en sa pointe, est noire — dont l'ancre, en sa pointe, est noire d'encre —, ne va pas

Charles de Gaulle, Pie XII, John Kennedy, Charles Aznavour, Jerry Lewis, Eugène Ionesco), et fait, indices épars plus nombreux et plus dictionnaires, citations de tous personnages et de toutes époques (faisant texte de toute citation), est divisé en 81 chapitres. Exemple, ici, du minahouet : « Je passerai la journée étendue sur la plage, à me laisser battre sans bouger par la pluie et le vent. Je finis par m'endormir. Pendant mon sommeil, le fleuve abandonne à mes pieds un morceau de caravelle. C'est une planche percée, usée comme un visage d'octogénaire, et l'eau dont elle est imbibée, comme la chair l'est de sang, la rend lourde comme une barre d'or. Van der Laine, qui s'y connaît, me déclare que cette pièce de bois est un minahouet et que les minahouets servaient à ferrer les haubans. (...) Le minahouet est aussi grand que moi. Je l'ai mis sous le matelas de mon lit. Le fleuve va entrer dans ma chambre quelque nuit et m'ordonner de le lui rendre » (p. 148). Ce minahouet est un déchet (*litter*) que le texte, littéralement, abandonne ici, sur cette page, et laisse à désirer : débris d'une caravelle (est-ce celle de ... ? débris de l'histoire), débris d'une tempête et d'une mer débridée (« Il pleut et il vente », ce il impersonnel, cette planche — de salut — percée), débris d'un cauchemar (dans lequel *Ina*, sa mère débridée, lui reproche, « agitant d'une façon comminatoire son index », de ne pas être gaie, d'être triste : *minahouet*, débris d'un nom qui l'imbibe), débris d'un corps (surgi soudain : est-ce le sien, ce fétiche, qu'elle a mis sous son matelas comme, précédemment (p. 127), dans l'herbe, *Asie* avait mis le sien sur son corps), débris d'un langage (mot technique, d'origine bretonne, qui ne convient qu'à l'écriture de ce cauchemar très probablement). Ce minahouet est une ordure qu'on se dispute (m'endormir, barre d'or, m'ordonner), débris d'une écriture en laquelle veulent remonter l'histoire, la langue, le corps : tente de s'inscrire ici cette écriture de « morceaux moisiss », de *ready-« written rotten »* (Duchamp, 1964). Et cette dernière journée où le littoral, cette zone infra-mince entre la terre et l'océan, est recouvert des ombres projetées (portées de je) de deux adultes, selon la chronologie qu'il est possible de reconstituer, a lieu le 1^{er} septembre.

sans désigner à la surface de l'océan, cette mer superlative et excédente, que l'appétit termine, c'est-à-dire ouvre indéfiniment, telle épouvantable saveur amère : « Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt » (p. 190). Étant données 1° inassouvie 2° Ina Ssouvie, quelle est l'identité de ce personnage? Inassouvie, la mer superlative et excédente, en son sorti-rentré de poissons. Ina Ssouvie, la mère : fêler le mot et, par la fêlure, s'engloutir toujours, étant incapable de s'assouvir, « ivre-morte dans le fossé » (p. 10), en son sorti-rentré de boisson(s). Le texte fait de même et d'autres : il sort-rentre de ses failles, de ses morceaux, de ses fragments. La mère est la mer, Ina Ssouvie est inassouvie : avoir l'identité d'une coquille, d'une hachure, d'une scansion, avoir l'identité d'une combinaison phonétique (comme on dit une combinaison moléculaire), être un mot, une phrase, un texte : un effet d'œuvre. L'amère/la mère/la mer tu m'est inassouvie, l'écriture est toujours à écrire : tu m'éceures, tu m'écris. L'amer tu, ob-litter-é, m'emporte.

Au commencement, vu de là, est l'amer, la faille, la mère, la schize au sein de l'arène inassouvie : elle s'y engloutit, l'ivrognesse, elle s'y sangle, outil-livre. Il est, une fois, un navire : inassouvie, un assaut à sa vie, non repue, non comblée, à la faille béante. « Ma mère est la reine Ina Ssouvie 38. Mon père s'appelle Van der Laine. Mon frère et moi nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine. C'est ainsi. Si on n'est pas content, on n'a qu'à skier. Si tu trouves ton nom laid, grosse valétudinaire, *tu n'as* qu'à aller te faire renommer » (p. 18), qu'à aller te faire une renommée. Importance, ici, du nom de la mère, Ina Ssouvie, trois lettres et sept lettres, 37 : Ina Ssouvie 38, 37 38. Elle est bien, dans la langue, ainsi qu'elle se chiffre, au commencement. Elle est, dans le texte, la première reine de ce nom : de ce nom, elle découpe la langue, et règne. Ainsi entr'ouvert, bouche et sexe, il livre passage³ trois fois, à tous les deux ans,

3. Livre passage : ce nom-livre, passage, ce nom, livre-passage, d'un centre vide à ses extrémités pleines, d'un lieu commun à ses

à un enfant, et à quatre noms : Ina, Ino (Inachos), Iode. Cet interne naissant, cet intéressant chiffrage⁴ (Iode, en son « non » comme le lui dit *Asie par le biais d'une lettre* (p. 139), justement, échappe à ce n interne, ce n qui lui manque, qui la macule) a des conséquences : il entérine la faille de l'étant donné, il joue la souveraineté de la formule scientifique, il libère de toute prétention à reproduire toute précédente réalité : à l'attention des mots, la réalité cède, ouvertement et fermement, sous la tension du procédé⁵ d'ouverture et de (re)fermeture : entre la mer tume, l'océan tume et l'amertume, l'océantume, la mère déploie son inassouve-reine-té. Tout sort d'elle, elle s'introduira dans tout. Ce n'est pas la science qui est désignée là, mais la faille productive, la matrice textuelle, là où c'est sorti-renté. Le texte est bien inassouvi : il boit et mange toutes ses références, il les cite, les transforme.

textualisations multiples, d'un manque à une jouissance. Ainsi la présence toujours agissante, ressurgissante d'Ina Ssouvie dans la narration et dans la fiction : elle est bien son nom et sa loi.

4. Notamment le chiffre 3, carrément « pris comme refrain » comme dans *le Grand Verre* de Duchamp (ou comme dans *Boward et Pécuchet* de Flaubert). Quelques particulières occurrences : $3^4 = 81$ chapitres, 33 chats (p. 23), 9 cadenas (p. 65), la vieille Six (p. 10), « trissée » (p. 182), $1000^3 =$ la Milliarde et ses « nations noires, jaunes et blanches » (p. 84), « les lettres V, S, et A, par milliers » (p. 149), etc. Ce jeu de chiffres et de lettres (le un et le i majuscule, le zéro et le o majuscule se recoupant) envahit le nom même d'IODE qui, « mise à vie » un 3 novembre (p. 34), a dix ans lorsqu'elle dit : « Je suis plus en colère que cent géants en colère. Je hais comme si j'étais mille. Qu'est ce ? Pourquoi donc ? Les eaux d'aucune mer ne sont assez abondantes pour calmer cette soif qui m'étreint jusqu'aux os. Aucune hécatombe [= sacrifice de cent bœufs] ne serait ni assez cruelle ni assez sanglante pour rassasier le dieu azthèque dix fois plus grand que moi qui s'est dressé en moi » (p. 47).

5. Procédé bien simple, procédé d'almanach : le peroxyde, le Père Oxyde — l'amertume, la Mer Tume. Procédé de génération, de combinaison et d'aiguillage par calembour, qui se donne d'entrée de texte comme une règle du jeu de ce texte, le plus souvent surexposé dès le titre et les premières pages et se répercutant beaucoup plus loin : ainsi *l'Hiver de force* est à « la camisole de force » de la p. 283 (la dernière page) ce que *l'Océantume* est à l'amertume par le biais de « *l'Océan Tume* » et de « *la Mer Tume* » de la p. 160. Ainsi l'amertume : de la dédicace (y lire, élire telle saveur : « A MaRie-cLaire blais, rEspectUeusement comMe à une princesse ») au texte (« J'aime les histoires du genre de celles de la « Table ronde » que Faire Faire me raconte. Toujours, les princesses meurent et les princes les pleurent » (p. 143)), de l'avant-texte à sa « FIN » (p. 144).

Étant donnés 1° « Les trois navires de Christophe Colomb étaient l'*Océan Tume*, la *Mer Tume* et le *Tumérillon!* » (p. 160) 2° Les trois navires de Jacques Cartier étaient la Grande Hermine, la Petite Hermine et l'Émérillon!, que se passe-t-il maintenant? De trois à Ch-risto-phe, de trois à Car-tier(s), le compte est le même, mais l'histoire? Colomb, cet Italien travaillant pour l'Espagne, ses navires (Santa Maria, Pinta, Nina), en 1492, son premier voyage. Cartier, ce Français travaillant pour la France, en 1535, son second voyage : il(s) voulai(en)t trouver une route, un chemin, un passage vers l'Asie (cf. Asie Azothé) et les Indes (cf. les gours) par le nord du Nouveau-Monde (cf. le Nouveau-Brunswick, point de départ de la longue marche sur le littoral vers le sud, découvert par lui en 1534, lors de son premier voyage). Ducharme, ce Québécois travaillant un texte, ses mots, la bibliothèque⁶. Passages, limites. L'impensé du texte,

6. La bibliothèque du texte est ce que le texte fait lever d'intertextualité dans le texte général. La bibliothèque, ici, n'est pas tant un champ de textes générateurs dans lequel s'érige le texte qu'un lieu où se soulignent certaines phrases, certains titres, certains noms de personnages ou d'auteurs, en guise d'appels parodiques, d'amers parodiques, ramassés là par l'écriture, presque déchets culturels, un lieu où l'hétéroclite et le tout littéraire est une règle du jeu. « Si, au hasard de notre marche, nous trouvons des pages de livres et de journaux, nous les plions sans les regarder le moins et Inachos les serre dans ses poches. C'est notre façon de mettre, en prévision des longues attentes que seraient sans cela les journées, des surprises en conserve » (p. 175). Cette espèce de « hasard en conserve » (Duchamp, 1914) fait se rencontrer ailleurs, par exemple, Aznavour (p. 69) et Hegel (p. 122). Plus particulièrement et plus sérieusement jouent Rimbaud (p. 22, 188), Shakespeare (p. 42, 179), Nelligan (p. 81, 178, 182), Musset (p. 142, 165), les Romains de la Table ronde (p. 143), La Fontaine (p. 178, 181, 190) et telles chansons de folklore (p. 16, 189). Mais ce sont les cartes géographiques, grand réservoir de couleurs, et le dictionnaire, haut lieu arbitraire, grand index d'intextualisation, qui fournissent au texte le plus de matériaux. « Le dictionnaire sur les genoux et un stylo dans la bouche, Inachos n'a plus besoin de personne pour enrichir son vocabulaire. Quand il tombe sur un nom géographique, il l'entoure d'une spirale rouge, va d'une mappemonde à l'autre le retrouver et lui faire subir la même opération, puis se croise les bras et rêve. (...) Inachos s'empare du nom « Carpentarie ». Il devient navire. Il flotte; le vent gonfle ses voiles » (p. 60). Cette opération (choix, prélèvement, prolifération) est une véritable médecine narrative — tout ce livre y doit la vie —, celle de Van der Laine, médecin bossu, de Michel Lange, médecin chauve, et de Faire Faire Desmains, femme médecin, étant toute « fictive » : d'abord les murs de la chambre d'Inachos, murs tendus de cartes

le lapsus, l'histoire. La faille dans le dictionnaire français, le déplacement dans le manuel d'histoire québécois, le bateau-mensonge textuel. Iode à Inachos : « Entre mentir et ne pas mentir, je choisis mentir. Entre faire quelque chose (mentir) et rester plantée là à ne rien faire (ne pas mentir), je choisis faire quelque chose. Il y a un bateau à ta portée. Le prendras-tu ou le laisseras-tu là ? » (p. 167). Mettre en place une écriture, un *faire*, un vecteur (un chemin de faire, un chemin à prendre qui mène à un lire, un littoral), c'est mettre en place un leurre, un système textuel assez élaboré pour reproduire — *prendre* — certaines données (historiques, géographiques, scientifiques) afin d'induire en erreur quant à leur reproduction exacte, et d'amener le lecteur à *creuser tout ça*, à transformer le texte par sa lecture, à écrire. Ainsi : « Nous vivons au bord du chemin, le dos au fleuve, dans un bateau. Ils l'ont cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale, mais ils ne l'ont pas cimenté tout à fait droit : je souhaite qu'il chavire. (...) Ils l'ont peinturé en noir. (...) Notre steamer, qui s'appelle « Mange-de-la-merde », est la dernière habitation du chemin » (p. 9-10). Ce bateau est anglais, québécois, français, crétois, hollandais, ruche (Ina, la reine et Van der Laine, l'inutile faux-bourdon, le « sperme passé » (p. 33)), arche (Iode y fait entrer les gaurs), cimenté, noir, à flots (Ina, lorsqu'elle boit, est la mer), mensonge. Ce mensonge est (un ste)amer, (Mange-de-)la-mer(de), l'amer noir⁷. Ce mensonge

géographiques, puis les murs du salon (†) de Lange, murs cartes à jouer, grands verres illuminés de l'intérieur (p. 123), enfin — autres illuminations, scènes plus fantastiques que celles d'un opéra — des brèches sporadiques dans les cloisons du sujet, dans l'éclosion du sujet décuplé, par où se déroule l'emprise soufflée de Faire Faire qui, dans les vingt-quatre dernières pages, prend à son conte, reprend à son compte toutes les voix, tous les fils du texte. Ina a les mots de son nom : elle est faite faille par eux. Faire Faire a les mains de son nom : elle dit, elle fait des brèches, redouble Ina.

7. D'Ina disparue, séquelle, on « sait qu'elle a été vue à Batoum, sur les bords de la mer Noire : c'est tout ce qu'on sait » (p. 104). *Batoum*, ville d'Uerresses, est ce mot-valise que le texte fait quand le personnage « n'a pas le temps de faire la moindre valise ». *Bateau-mensonge* et *boun* sur une *automobile* (« Je me suis jeté dessus ») sur le quai, la jetée, le môle, au confluent de la Ouareau et du Saint-Laurent.

est plongée dans l'histoire, la petite et la grande, presque fouille archéologique et pièce de musée habitée. Ce mensonge est lieu parodique sur la carte anagrammatique : exemplaire lieu d'écriture.

Ce mensonge est tout le livre, déjà. Il se découvrira peu à peu. Si menti, cimenté, *un peu comme une pierre tombale*, il gît, bien ancré, plus qu'ancré : encré. Il s'agira de faire éclater cet un peu comme, de l'amplifier, de l'emplir jusqu'au beaucoup comme, jusqu'au mensonge général(isé). Iode : « Rien de tout cela n'est arrivé, Asie Azothe : je te mens effrontément ; je te raconte des blagues terribles ; je fais ma petite Victor Hugo » (p. 111). Asie : « J'ai cru tout ce que tu m'as raconté, Iode Ssouvie. Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci pour que le contraire soit moins vrai. Ce qui te semble assez vrai pour que tu me le dises est toujours, pour moi, plus vrai que ce qui le nie, sache-le. Continue, n'aie pas peur que je manque de foi. Il n'y a que ce que tu inventes, que ce que tu crées » (p. 111-112). Mentir, raconter, inventer, recevoir sanction : mentir, c'est dire le vrai. Cette narration se retourne sur la fiction — ce qui est conté, c'est la manière de le conter — comme, inversement, Asie se retourne sur Iode et « *laisse comme une pierre sa tête tomber sur mon visage* » (p. 127). Asie sur Iode, c'est comme un steamer sur du ciment : elle sur je, amer sur menti, histoire sur sujet, c'est oser l'anthume, c'est survivre a-vie (Azothe) sur sous-vie (Ssouvie). Sur- n'est pas sans-, n'est pas sous-. Survivre, c'est « devenir immobiles et invisibles par rapport à nous-mêmes », c'est « créer à mesure ce qu'on mange » (p. 112), c'est « vivre tout en étant absentes de ce que nous vivons. Nous rêvons » (p. 49). Survivre, c'est, dans l'ici réel, dans le réel vicié, rêver, c'est-à-dire être pris par le monde/prendre le monde indissolublement. Rêver, c'est « partir, s'ouvrir toutes les portes, s'offrir à tous les hasards » (p. 119), c'est prendre le littoral (comme on dit prendre le pouvoir), prendre la mer : ici, ce serait plutôt prendre l'océan par morceaux qu'elle interrompt.

Reprenons tout. Il s'agit de ne pas perdre de vue, de lire cette balise littorale, cet amer continental, où va (éclater) le texte-bateau. Asie chante :

— Il était un petit vampire, il était un petit vampire, qui faisait *pipi* dans les encriers, qui faisait *caca* dans les escaliers...

— Il était un petit satyre, il était un petit satyre, qui menait *Lili* sous les peupliers, qui battait Gigi à grands coups de pied... (p. 16)

désignant allégoriquement Iode, cette vampire (« Sainte Iode est ma patronne. Elle n'est pas morte vierge et martyre, mais crottée et vampire » (p. 130). — Cette morte est aussi Gigi, « j'y gis » (p. 75)) et Inachos, ce satyre (« Quand je pense que Inachos est amoureux de Asie Azothe, mes narines se souviennent de la forte odeur qui régnait à Arcachon, au bord de l'océan » (p. 160). — Cette odeur est aussi celle du pipi et du caca ; ce « bousier » (p. 146)). Ces deux transformations, avec désignations entrecroisées, d'un texte simple ici tu tel quel

— Il était un petit navire, il était un petit navire, qui n'avait ja ja jamais navigué, qui n'avait ja ja jamais navigué...

doivent être prises comme des « indicatifs » parodiques, agui-chants : qui seront ces trois petits navires —ja, ja, ja — sinon les trois tiers d'un bateau-texte, sinon le retournement de l'itinéraire de ce mensonge sans histoire en la vérité sans itinéraire de ce rêve de morceaux sans fin.

Où se retrouver, d'où partir, où aller ? Inassouvie, l'amertume. Inassouvie, la mer, tume⁸. Ina Ssouvie⁹, la mère, tu m'.

8. Duchamp, trois fois : *Tu m'* (1918) déjà cité, *Fountain* (1917), *ready-made* signé R. Mutt, et *Erratum musical* (1913), partition pour trois femmes.

9. Et non Inas Souvie comme Inès Pérée ou Inat Tendu, mais *Ina Ssouvie* comme *Rose Sélavy* (Duchamp, 1921) : Rose, ce prénom français, vieillot et banal, s'est vu adjoindre, ajouter un r, un air particulier à l'occasion d'une phrase : « en 6 qu'habilla rose Sélavy » ([Fr]ancis [Pi]cabia Rose Sélavy), où « habillarrose » se scinde en « habilla rose », puis en « arrose, c'est la vie », puis en « éros, c'est la

Tume amer, tu m'as, mère, tue ma mère. L'océan, tu me, l'amer, tu me, le tu, mais rions¹⁰. L'océan me tue, la mer me tue, tueries, tu ris, tu rimes de, par tout. Tu m'écris, tu m'emmerdes, tu m'écœures. Le nom de l'auteur est acheté à ce titre, tacheté de ce titre, en cette couverture (page et déguisement) sortie-rentrée où ils s'exhibent :

rEjeAN dUcharME

l'ocEANtUME

(le ch-c, le d-t aussi, presque). Et cet autre mot, *roman*, qu'il est possible d'écumer de ces trois mots-ci. Et ils s'exhibent à ce point qu'ils appellent ce qui se scinde, brisure du nom même (Ina Ssouvie, Réjean Ducharme) inscrite en le mensonge de cette narration — je fais, dit Iode, ma petite victoire d'H (Ducharme, Boothia, cap Horn, Arcachon, Helsinki, Azothé, Inachos, Hâthor, Cherchell, hilare), d'U (dUcharme, Ulysse, Uaikoakores, Utamaro, Utes, utopie), de GO (Réjean, égo, égaux, je, jeu, moi, Iode) — où est détruite telle mosaïque « constellée de cabochons »¹¹ « dont le motif, une reine-

vie ». Inassouvie se scinde en Ina Ssouvie où ça se dessine du double s : supplément, gémiation, sillonnage, inouïe A. Ss. V. Ina, ce prénom crétois (l'amertume est crétoise : il n'y a que des enfants textuels), antique et extraordinaire, apparaît, lacune en un mot, déhiscence de ses lettres : « On n'a qu'une mère » (p. 134).

10. Rire. Ina : « Ici, quoi qu'on fasse finit en mauvaise plaisanterie faite à ses dépens ! Ici, quelque jeu qu'on joue se termine en bon tour joué à soi-même, finit avec soi-même dans la banalité et l'angoisse jusqu'aux oreilles ! » (p. 59). Iode : « Je m'appréhende, je me devine, je m'aperçois, je suis interloquée, je me regarde langoureusement, je me raconte mes bons tours d'une voix sensuelle, je me prends, avec toute la douceur du monde, dans mes bras : c'est cela, rire. Être moi : être seule avec moi et bien : n'y avoir que moi » (p. 75-76). Auto-risée historisée. « Si vous voulez une règle de grammaire : le verbe s'accorde [agrees] avec le sujet consonamment : Par exemple : le nègre aigrit » (Duchamp, 1921). Si vous voulez d'autres bateaux, l'Inde (ce qui est cherché) s'accorde avec l'Amérique (ce qui est trouvé) consonamment : Par exemple : l'Océan Indien, la Mer Indien, l'Indien aigri, rions ! Le *sujet* n'est-il pas dans ce jeu du langage, de la scansion du même et de l'autre, dans cet infra-mince où l'amer indien et l'indien aigre, comme le nègre, *rient* et vont loin dans la niaiserie, laquelle commence avec Christophe Colomb et ne devrait pas C. C.

11. Cabochons : « ces rubis et ces opales gros et ronds comme des balles de tennis » (p. 114), à se renvoyer leurs reflets, jeu interne.

marguerite, est constitué d'azulejos »¹² (p. 113). Telle mosaïque d'azulejos, c'est, ici, tels mots à Ina Ssouvie, reine mère, une reine-marguerite dont chaque azulejo cimenté (cimenté comme le steamer), chaque lettre, chaque blanc, morceaux fixés, composent les lettres de son nom, le texte qu'il s'agit de détruire : « la seule façon de vaincre est de détruire » (p. 113), de faire déchoir, de décevoir la fascination d'Ina Ssouvie, le signifiant suprême, « la dame de pique » (p. 123), qui « relance la lumière par faisceaux » (p. 113), de la prendre aux mots où elle se tue, où elle se sature. Iode : « Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment du RÉ. J'EN ai assez DU CHARME tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi, de cela qu'il me fait qui est aussi néfaste qu'irrésistible, qui rend encore plus trouble le trouble de mon âme et encore plus immense son immense vide » (p. 113). Ce paon constellé de rubis et d'opales qui sont autant d'yeux, ce paon du charme, il s'agit de ne pas l'épargner, mais de le dépenser, de le réduire en « morceaux de pierre » (p. 114), de l'abîmer, de l'émietter jusqu'à ce « j'ai dit! », cette fragmentation littorale : « un littoral est une succession de morceaux de littoral séparés par des abîmes » (p. 62). Entre les murs cartes géographiques de la chambre d'Inachos et le mur fleur-paon (-littoral) d'Ina se propose tel passage : d'une jouissance de l'étalement généralisé de lieux à repérer afin de répéter la jouissance à une destruction fragmentation, même en ses

12. Azulejos : carreaux de faïence émaillée, employés au revêtement des murailles. Ici, lettres et syllabes employés au revêtement des p. 113-114 : azulejos, Azothe, soleil, maléfices, la seule façon, Ina Ssouvie, fascination, faisceaux, faïence mosaïque, motif, morceaux, marteau, reine-marguerite.

13. L'axe ouest/est, côte droite du Nouveau-Monde/côte gauche de l'Ancien-Monde, Saint-Jean/Arcachon et l'axe nord/sud, côte droite du Nouveau-Monde, Saint-Jean/cap Horn, ont même point de rencontre, Saint-Jean. N'est-ce pas aussi qu'à ce point se rencontrent d'étranges extrémités, se volant mutuellement leurs lettres, lettre volée d'un probable voyage en France, lettre volée d'un probable — ici, probable change de sens, le texte en rêve — voyage en Littoral : Arcachon, ca(p) Horn. Ce p inclus, puisque l'océan pue d'une façon ininterrompue, entre dans la terre et la fragmente (*in* terre rompue) en d'étranges extrémités interrompues.

« régions les plus élevées » (p. 113), du charme de la représentation, du sortilège mur représentatif — Asie Azothé, devant cette fleur d'azulejos, craint « toutes sortes de maléfices » (p. 113), de punitions — ; d'une mise en place d'un signifiant morcelé, profus, où se dessine déjà la ligne brisée, sectionnée, infra-mince du signifiant suprême infantile (le littoral) à une destruction du signifiant suprême antécédent, fixé, parental (la mère/l'océan). Mais le littoral est la « frange » (p. 61) de l'océan, et l'océan, précisément, est la « nappe » (p. 190) — et aussi la nourriture : l'océan, cette mère pourricière —, le grand tissu ininterrompu : « Étant donné que l'océan Atlantique s'étend d'une façon ininterrompue depuis la péninsule de Boothia jusqu'à la Terre de Feu » (p. 61). Le littoral est donc la « lisière » (p. 63) de l'océan, c'est-à-dire la bordure limitant, de chaque côté — *Saint-Jean du Nouveau-Brunswick, Arcachon* : de chaque côté de *Réjean Ducharme* —, une étoffe. Or un lé, qui est la largeur d'une étoffe entre ses deux lisières, est aussi un chemin de halage : « Comme des jouets brisés au fond d'une garde-robe, comme des fauteuils crevés dans un grenier, toutes les gaietés, indifférences et amertumes que j'ai eues ces trois dernières années ¹⁴ traînent tout le long de cet ancien lé. Quand il y pleut ou y neige, c'est comme s'il pleuvait ou neigeait dans mon lit » (p. 14). Ce lé, tissu mère, tissu océan, est aussi tissu fille, tissu exclusif (étoilé de plantain, « tout cela »), exclusif chemin d'allage. Iode à Asie : « *Ce lé* est à moi, entends-tu ? à moi seule ! Je l'ai et le possède ! » (p. 15). C'est de ce lé comme lit, première syllabe salée — « Je ne dors pas : je ris. Je ne me suis pas mise au lit pour dormir, mais pour naviguer » (p. 75). —, comme lieu de rêve, simple chemin, que se trace, s'allonge déjà tout ce là, ce littoral, deuxième et troisième syllabes, mot chiffré, merveilleux chemin : « Nous marcherons, tout le long, sans chaussures, dans du sable blanc comme du sel et chaud comme du sang » (p. 56). Tout le long, ce lé, ce littoral, zones itinéraires : ce lé pour aller à l'école dont Iode imagine

14. « Juin juillet août. Huit ans neuf ans dix ans. Et tu n'as pas encore bougé »... (p. 147). Ce roman se passe surtout durant ces trois années.

qu'elle brûle (p. 9), ce littoral pour aller jusqu'à la Terre de Feu, « jusqu'à ce qu'il n'en reste plus » (p. 55). Tout le long, Asie déborde : ce lé l'attire. Mais tout le long, le littoral est déjà cette zone à part, tenant à l'océan, au tissu mouvant et engloutissant de l'océan : cette zone, en les métaphores qui l'engendrent, appartenant à l'océan, à la mère.

Ina est issue d'un mot, comme Aphrodite est issue de l'écume de la mer. In-a 38, Ina mère, reine crétoise (« les *Ssouvie* des *vieux* pays » (p. 136) : pays de l'Ancien-Monde, pays de l'Antique-Monde), moyennant le concours présumé de Van der La-in-e, engendre sa famille : In-a 39, Ina même — différenciée, elle est mise à mort lorsqu'Iode est « mise à vie » (p. 33-36) —, In-o (In-achos), ce m-Ino-taure, I()-ode. Ce n manquant, déjà initiale de narratrice, fait le plein de texte. I, je. Iode, yod aussi. Métalloïde très volatil et consonne très spéciale : l'un et l'autre existent à l'état combiné dans l'eau de mer, l'o d'océan et les végétaux marins (d'où les multiples versions du déluge¹⁵) et dans les alphabets phénicien, hébreu et phonétique (d'où les liens I-ode, y-od, Y-ork et ses gaur à cornes contournées). Iode, odyssee aussi. Quelle Iodyssée que ce voyage inlassable, en ce « siècle des voyageurs immobiles » (p. 96), dans le dictionnaire, dans l'amertume, dans la sexualité : Iode est « la chose de personne que » d'elle (p. 22), la femme de son frère Ino et de ses enfants (p. 47), la mère, avec Asie, de sa mère Ina (p. 57), la fille

15. Morceaux de versions. Ici, les vingt gaur dans la cave du steamer (p. 70-74). Là, l'inondation. Iode à Asie : « Notre crue sera leur deuxième déluge » (p. 50). Se mêlent là (p. 50-51) le déluge et le deuxième voyage de Cartier, au moins, l'Ancien Testament et le Nouveau-Monde, les écritures et l'écriture. Débordent. Au moindre appel d'écriture, espaces, temps, manières, matières (l'or redevient une richesse naturelle, indéfiniment monnayable, le sel — gemme — devient des gemmes, etc), lieux, époques. Aussi, telle eau incessante : par exemple, une « poudrière pire qu'une mer en furie » (p. 68), « la neige crépiter comme de l'avoine en grains en rejaillissant sur la neige » (p. 73), d'où la « mer de foin » (p. 64) dans la grange d'York. « Étant enfoncées jusqu'aux épaules, ce n'est pas tant dans la neige que nous marchons que dessous. De là-haut, nous devons avoir l'air de nager » (p. 72). « Je me sens devenir lourde, si lourde que le sol ne peut plus me maintenir à sa surface, qu'il cède, que je m'enfonce, que je coule » (p. 125). Etc. Partout, le texte flotte.

d'Asie, qui est son père (p. 83), la fille de Faire Faire (p. 99), la sœur d'Asie (p. 139), la fille d'un malaise : « Bientôt, nous pleurons tous les trois [Iode, Asie, Inachos], à qui mieux mieux, comme des bébés. Je pleure la face contre le tronc d'un mélèze maigre et pourri, l'enlaçant de toute ma force, ou arrachant des morceaux de son écorce. Sous l'enveloppe friable, des xylophages blancs un moment aperçus disparaissent affolés dans leurs galeries. Sous mes bras, le bois cède, mollit, se meut peu à peu en chairs épaisses, tendres et chaudes, en ventre de mère. Que fais-tu sur le mont Everest, espèce de grosse valétudinaire ? » (p. 172). Iode et son roman familial, dans tous les sens, les mots font l'inceste, l'amour¹⁶. Sur le mont Everest, plus haut sommet de la terre, où Ève reste, le frais-le serein s'est changé en pleurs, en larmes salées — ou au « fond de l'abysse », plus creux sommet de l'océan, où « j'y gis » (p. 75), *where I ever rest*, « l'amer s'est changé en hilare » (p. 76). La mer, pour Iode chérie, s'est changée en l'harie, en euphorie, en gaieté (d'eau) douce : « j'ai à tordre la folle de mon logis jusqu'à la dernière goutte » (p. 40), la fiolle-la folie de ma logique. C'est sur le littoral que l'amer(tume) se change en océan(tume) : c'est sur la dernière page que le texte se change en titre, que le titre recouvre le texte. Ici, pleurer (à chaudes larmes, comme un bébé) la face contre un mélèze pourri, c'est faire corps avec lui, faire corps — et précisément ventre de mère — de lui : c'est vouloir n'être, en quelque sort(i)e, c'est, déjà, là, pleurer le regard fixe sur les mères (Ina, Faire Faire) et l'ombre qu'elles projettent, l'océan et la nappe de poissons pourris qu'il étend. Ici, enlacer de toute sa force c'est, là, « qui les a laissées s'introduire dans nos secrets d'enfants » (p. 190), c'est qui les laisse recouvrir le littoral. Ici, la transformation du mélèze qui fait oublier le malaise c'est, là, la destruction de l'en-vie qui fait surgir le lit oral, la bouche dégoût : « Nous y sommes. Soyons-y ! ». Qui est ce nous, sinon Iode,

16. « Brose Sélavy trouve qu'un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur » (Duchamp, 1922). Ici, ce v d'Ina : enveloppe, ventre, mont Everest (mont de Vénus?), valétud-Ina-ire.

Iode-Léda quand Zeus-cygne « introduit en elle son long bec emmanché d'un long cou », volant au héron ce coup de longue date, d'antique souffrance, sinon Asie Azothe dont la vie « remue le long [d'Iode, Iode étranglée, « étouffée d'hilarité »] comme un vol de hérons » (p.29), au moins? Orgasmes. Sur le littoral, d'un côté Iode et Asie, de l'autre Ina et Faire Faire : entre eux, Inachos, l'innommable, l'itinéraire, l'y.

Iode hésite partout entre Iode : ma présence est « repoussante » (p. 17) et Asie : sa vue m'est « insupportable » (p. 15). Entre « je sens qu'il faut que je veuille ma solitude, qu'il faut que je l'étreigne comme si je l'avais longtemps convoitée et qu'elle venait de m'être donnée » (p. 135) et « mon cœur éclate de toutes parts sous l'accroissement de ses formes » (p. 150). Entre « je m'ai, je me garde » (p. 91), « j'ai envie de me tuer : voilà où je suis » (p. 108) et « je suis dans ce que Asie Azothe répand » (p. 109). Iode hésite, se constitue entre la clôture et l'éclatement, l'irréductible (l'intact, l'entier) et le répandu extrême (le dilué, l'investi, l'absorbé), le retenu extrême (le las, le lourd, le suffocant) et le reconduit (le pris, le possédé), l'*au fond de soi* « le plus possible » (p. 73) et le *dans le monde* « jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de nous que lui » (p. 49), le besoin et le désir, la honte et le plaisir, le vainqueur et le vaincu. Iode se constitue dans la perte de l'autre et dans la perte de l'autre : son altérité forcenée — le jeu : l'envie de situer le je, l'en-vie de se tuer — n'a pas (de) lieu, sinon ce probable, ce mythique littoral dont les morceaux sans doute la rassemblent ailleurs. C'est là, justement, que les mères et l'océan recouvrent ce nous : « Nous y sommes. Soyons-y! ».

Déjà, il s'est agi de mettre en place un nous, clos (actif dès les p. 50-51, Iode et Asie se prenant à la voix d'un seul discours), en un nom : il n'est pas question-réponse de se faire renommer puisqu'il ne faut se trouver un nom, le nom de l'autre, que lorsque personne nous somme, que pour « cette seule personne que nous sommes maintenant » (p. 81) à chercher qui elle est, qui est elle. Ainsi Cherchell, un « nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom singulier et

bizarre » (p. 82). Un nom, espèce de *surnom*, qui ne fait pas pluriel de masculin et de féminin, mais *un, neutre étrange*, de singulier et de bizarre, un nom qui ne cumule pas des distinctions, mais les abolit *dans la distinction autre qu'il est*. Un nom qui est, à sa façon qui n'est pas celle d'Ina Ssouvie et de son royaume, passage du dictionnaire où ont cours ces distinctions à la fiction, « république autocratique » (p. 94), lieu autographique, où accourt cette diction autre : sous-vie et a-vie ne donnent rien, iode et azote ne donnent rien. Ce mot à double tranchant¹⁷, comme Nabuchodonosor 466, nom du « silence que nous nous sommes juré de garder au sujet du mystère des gaur's » (p. 74-75), « a le sens de « ne rien donner » » (p. 88), a « l'air de rien » (p. 139), ne veut rien dire (p. 161). Le rien est immédiat : qu'ossa donne¹⁸? ça donne rien, et ça donne rien tout de suite, pour plus tard. Mais le rien, espèce de support du rien, est intenable. Ainsi « Que d'espairs! Que de mots! » (p. 116) indique que l'écriture est aussi proposée comme une espèce de paradis subséquent, de para-dit conséquent, comme le moyen que justifierait une fin. Ainsi « Ce qui compte, c'est ce qu'on veut dire, non les paroles dont on se sert pour le dire. Les mots ne sont qu'un moyen, qu'un outil » (p. 168) renforce la scission entre un sens préalable (une fin) et la mise en route d'une écriture (un moyen) : rien ne se justifie plus puisque, éventuellement, tout se passe pour qu'il ne se passe rien, pour que rien ne se passe¹⁹. Ducharme inscrit en son texte cette échappée, cette (dé)faille du texte, ce « lapsus » du texte. Il s'agit alors de s'élever, de s'enlever jusqu'au littoral, de ses failles, ses morceaux, ses mises entre abîmes.

17. Cherchell : ville et port d'Algérie (république démocratique et populaire depuis 1962), sur la Méditerranée, sur la côte du massif Miliana (cf. la Milliarde); comptoir carthaginois sous le nom de Iol (cf. Iode), elle fut renommée Césarée et devint la capitale de la Mauritanie césarienne (cf. Asie). Cherchell, un des mots préférés d'*Inachos* : les mots « qu'il assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus *inopinés* » (p. 40).

18. « Qu'ossa donne? » (Yvon Deschamps, 1968).

19. La fin justifie le(s) moyen(s) : ceci doit être renversé comme les sillons renversent la terre et les sillages la mer.

Déjà, il s'est agi de « tout rejoindre », « tout dépasser » (p. 79), s'évader, « pour toujours nous tenir en dehors de cela d'où nous avons toujours rêvé de partir » (p. 168). Jouer de vitesse, de force, d'exterritorialité par fictions, fragments, fictions de fragments, fragments de fictions, jouer *au fond de soi et dans le monde*, dans le rêve du monde, dans la surprise du monde, n'importe où (c'est-à-dire, justement, sur tel littoral), mais hors du monde milliardaire, social, guerrier, tel qu'il s'adresse à nous, constamment, tel qu'il nous agresse. Jouer, c'est jouer *sur*, c'est jouer la superficie et la supériorité. Jouer, c'est mettre en jeu, faire enjeu de la matérialité, le corps. Iode, son amitié avec Asie : « Un jour, notre amitié aura rendu son regard si matériel qu'elle pourra me toucher comme avec ses mains en me regardant. Un jour, si nous avons le courage et l'orgueil²⁰ d'attendre, son seul regard pourra, comme le tranchant d'un rasoir, tracer des sillons dans ma chair : les liens cérébraux qui nous unissent seront devenus bois, fer, viscéraux, artériels. Quand, fille, nous parlerons-nous par anastomose ? » (p. 116). Par anastomose, c'est-à-dire, justement, par embouchure, par jonction entre deux vaisseaux, veines et bateaux, navires et mensonges. Une économique, une géographique, une érotique, en l'inscription sur le corps de leur coupure-jointure, de leurs morceaux moisissus (j-e, éc-rire), se font lire où elles se greffent : sur tel littoral de perte, à perte de vue. Ces embouchures sont des abîmes, ces jointures sont des coupures, ces navires (de Christophe Colomb ou de Jacques Cartier) sont des mensonges (d'Iode Ssouvie ou de Réjean Ducharme). Tout est désir, incidence politique, appel de plus belle : « À une embouchure plus large qu'un golfe, la presse puissante, impétueuse et encadrée de fanfares de la Milliarde²¹ plonge dans une rimaye, disparaît dans un gouffre. Je ris de plus belle ! » (p. 76). À

20. « Il ne faut pas nous lancer à corps perdu contre l'élan d'orgueil qui nous a portés jusqu'ici ! Il ne faut pas davantage que nous y succombions, que nous nous laissions traîner sur le dos par lui ! Il faut que nous pussions dans son sens, de tout notre poids, que nous plongeons ! » (p. 81).

21. Et la « division blindée de banalité bête de la Milliarde » (p. 67).

la rime ma-je-stueuse de cette embouchure où tout apparaît fissuré, polyttoral, la Milliarde, ce royaume des royaumes, encadrée, monolithique, disparaît dans une rimaille. Toute une littérature aussi, par voie de mer, par voix de mère.

Étant données, particulières anastomoses (p. 166-168) 1° Copenhague, capitale de la Norvège (selon Inachos) 2° Helsinki, capitale de la Norvège (selon Iode), que faut-il inférer de ce double mensonge, ce double leurre? Inachos se leurre (blanc?) et nomme la capitale du Danemark, où se marque, presque-anagramme, son nom (nacho/Inachos) : le mot qui manque est dans sa valise,

InachOslo.

Iode se leurre (lapsus?) et leurre le lecteur quand, voulant expliquer (?) et démontrer (?), elle nomme la capitale de la Finlande, pays d'Asie, passage par où se trouve (find) l'Asie — le lapsus fait dériver un signifiant, le fait « marcher » ailleurs, le fait errer : ici, l'erreur est l'errance souveraine d'Iode et, surtout, l'errance de ceux qui, tels Colomb et Cartier, ont cherché l'Asie en trouvant l'Amérique — et, profitant de l'ouverture (open) pratiquée par Inachos, elle s'y engouffre, jette l'encre (ink) où elle écrit

ChercHel(1)sinki,

mais coule (sink). « C'est ainsi. Si on n'est pas content, on n'a qu'à skier » (p. 18). « Il semble que nous pourrions, sur nos planches vernies étroites et minces, passer en ligne droite d'un continent à l'autre » (p. 53). On n'a, on n'est que « la supériorité de ce qui est » (p. 92) en ligne d'écriture : on passe de l'Amérique à l'Europe, du hic (besoin/désir) au leurre (art/artifice), du problème de vivre à l'appât de mort — ici, oser l'anthume —, du Québec à la Scandina(ssou)vie, ce camp l'Ina Ssouvie, cette autre possession. Que cette hache à double tranchant et ce CH (Copenhague, Helsinki) qui s'inscrit dans duCHarme et dans inaCHos les scindent.

Ina/Ino, féminin/masculin (cf. en italien Marcella/Marcello et en français-québécois nana/non), mère/fille, fille

d'Harmonie (ici, de disharmonie), divinité marine. « Ina a fait porter jusqu'ici à mon frère le nom de Ino à cause de sa ressemblance avec le sien et à cause de sa consonance mythologique. Elle a décidé de le changer parce que Inachos marque mieux ce double caractère maternel et légendaire qu'elle veut voir dans le nom de son unique fils. En un mot, il s'appellera Inachos » (p. 33). Ina/Inachos, féminin/masculin (avec radical féminin interne), mère/fils, fils d'Océan (ici, d'Ina mer), roi légendaire d'Argos ou dieu-fleuve de l'Argolide. Masculin, mais fille; « féminin », mais fils : la désignation sexuelle de ce personnage « hideux »²² (p. 143), de cet Ina autre, de cet insidieusement renommé (p. 10), ne va donc pas sans équivoque. Inachos, c'est *en un mot*, Ino, Ina, il n'a qu'os — « Caresant les os félins, Asie Azothé contemple Inachos » avec des « yeux plus pâles que son visage de morte » (p. 45) : Inachos est regardé fixement, comme il la regardera (p. 186), par Ophélie — et n'est partout que « faussement inerte » (p. 33), qu'une « chose immobile et impassible » (p. 36), que « mou,

22. « Ino l'Innocent » (p. 37) : I 2, comme Ina 38. Ce saint-bernard, surgi d'on ne sait où (p. 183) et qui a mordu Asie — comme Inachos, qui est « mordu » d'Asie — pourrait bien rappeler Saint Bernard qui appuya le pape Innocent 2. Telle prodigieuse « érudition », telle étonnante onomastique se propagent dans tout le texte : géographie, botanique, mythologie, ethnologie, histoire, etc. ici, toute l'importance du dictionnaire (p. 39, 85, 147), livre « érudit » par excellence où je cherche, du je raconte-j'invente-j'imagine (p. 25, 39-40, 62, 110, 134, 144, 172) au je trouve, c'est-à-dire je mens (p. 111, 167). Tout le texte joue de ce jeu, courts-circuits et longs-parcours, fait d'innombrables entrées dans le dictionnaire, contrefait autant de sorties. Tout le texte bat, en place des échos qu'il éparpille. Ainsi, par exemple, Lang-Bian, Langeac, Langeais, Michel Lange, Paul Langevin, Emile Nelligan. Ainsi Souceyrac, Bulgarie, Carpentarie, Nicaragua, Quarouble, Arcachon, Danemark, lac Cousineau, Ouareau, Marie-Claire Blais, Jacques Cartier, Frontenac, Charles de Gaulle, Charles Aznavour, Crachin-Bouette, Catherine Parr, Jeanne d'Arc, Marc Séguin, Uaikoakores, Marcel Prout, marquise de Sévigné, F. X. Garneau, Arcadelt, Clark Gable, Ducharme. Ainsi quelques africaines : Kaboul, Ammi-Moussa, Zambèze, Tobruk, Haut-Sénégal-Niger, fez zorille, phacochère, serpentaire, baraka, rahat-lokoum, chats-pards, sabéisme. Ainsi quelques hollandaises : Bergen-op-Zoom, Van der Laine, Stil-de-grain, naja, galiote. Ainsi quelques australiennes : Carpentaria, Micronésie, York, dromathérium, et cette phrase à propos d'Ina et d'Ino : « Quand elle est alcoolisée, elle irait jusqu'en Australie pour rire de lui, l'insulter, lui cracher à la figure, le frapper » (p. 38). Ainsi les capitulaires de Saint Ansgèse et les « capitules de bardane » (p. 164) dans le parc industriel de Saint-Ansgèse. Etc. On n'en sort pas, sinon tout le texte. Le vertige est là.

visqueux » (p. 37 : il n'est qu'inanité, itinéraire de la Nina — « Selon Inachos » (p. 159) —, mensonge colombien, il n'accoste, disparaît en blanc dans les trois dernières pages, pourtant présent — le saint-Bernard disparaît, s'absente en noir, dans la nuit, « sans crier gare », alors qu'ils arrivent justement à la gare de Saint-Jean —. Inachos, ce faux Chérchell, ce « Cher chou, va ! » (p. 164), cet enfermé mythologique dans la spirale et le labyrinthe de sa jouissance, met en place tel leurre : il est l'ici de cet ailleurs d'où il ment. « Le menton sur le guidon de la bicyclette statique, Inachos pédale comme un dédale » (p. 55). À ce guidon, Minotaure symbolique, corps d'homme et tête de taureau (ici, corps de bicyclette et guidon de taureau), monstre fabuleux crétois, s'ajoute Hâthor, vache (ou corps de femme et tête de vache), déesse égyptienne, roi des gours, bœufs sauvages indiens-hindous : là, taureau avec cornes sur lequel, sur le dos duquel Inachos, anti-Thésée, construit son labyrinthe (m-Ino-taure) — ici, « taureaux » aux cornes coupées (p. 71), roi castré, roi noir et qui s'ancre là, « muet et immobile comme une montagne », lorsque six vachers tentent de l'embarquer dans une remorque (p. 132-133) : comme lui, et sous le seul nom d'Inachos (m-In-Hâthor), Inachos résiste, roi déchu, athlète déçu. Iode : « Courir sans arrêt pendant trois heures dans un air chauffé à blanc, c'est accomplir quelque chose ! Nous avons entassé Pélion sur Ossa, tué le Minotaure, traversé le lac Érié à pied sec » (p. 153) : c'est faire allusion à cette résistance qui déplace des montagnes, réécrit une mythologique et une mystique, sacre des héros.

Asie a huit ans et huit frères. Iode a dix ans : « Aucune hécatombe ne serait ni assez cruelle ni assez sanglante pour rassasier le dieu azthèque dix fois plus grand que moi qui s'est dressé en moi » (p. 47). Faire Faire à Iode : « Un jour ou l'autre, les enfants, manquant de courage, se vendent. C'est ce qui m'est arrivé. On se livre, par respect pour les traditions, aux mêmes pachas à qui les enfants tombés avant soi se sont livrés. Qui sont ces potentats ? D'où leur est arrivée leur investiture ? (...) Ils portent Crachin-Bouette sur une tribune, ils lui disent : Prends-toi pour un serpent à plumes

et ils le prennent pour un serpent à plumes. Ils se groupent par millions et ils disent à l'un des leurs : Prends-toi pour notre lion. Ils lui font porter une crinière où chacun a planté ses derniers cheveux et ils l'admirent comme s'il était un lion » (p. 92). En Iode grandit *Asie Az(o)the*(`que) sous la forme du serpent-oiseau, du serpent à plumes, *Quetzalcoatl*, dieu précolombien toltèque puis aztèque, roi-prêtre, dieu civilisateur, grand ordonnateur symbolique²³ du déclin toltèque et du (faux) renouveau aztèque à l'arrivée postcolombienne mais précartiérienne des Espagnols. Que machin-chouette se prenne pour un serpaont, c'est possible ; qu'ils prennent *Crachin-Bouette*²⁴ pour *Quetzalcoatl*, c'est possible aussi. La politique est précisément la scène où se jouent-sont joués le pouvoir et la persuasion du personnage : « Mais le meilleur personnage, la marionnette maîtresse de ce théâtre par lequel je me fais si sottement posséder, c'est *Asie Azothe*. Avec elle, c'est jusqu'aux larmes, jusqu'à la passion, jusqu'au sang que je me laisse être dupe, que je me laisse jouer le bon tour. Comme je plains les acteurs à qui leurs répliques interdisent de rire ! » (p. 76). Entre se vendre et se perdre, une économique s'installe, univoque : se vendre, c'est se perdre. Ici, l'avalement capitaliste. Se vendre (le profit), c'est être joué dans le système. Mais se perdre (la dépense), c'est faire jouer le système, c'est aller loin dans la rage, la niaiserie, la dérision, la passion, le désir : c'est, à la limite, sur le littoral, se perdre dans le jeu du monde. Autre pièce, la même : ils se groupent par millions et ils disent à l'un des leurs : prends-toi pour notre lion. Il se prend pour leurre-lion, il est mis, fait, comme un lion : comme je, plein les actes, heurts acquis, leurres-répliques : mais comment entendre-voir, voire écouter-regarder ces répliques ? En ces réponses à un(e) autre-doubles d'un(e) autre, en cette décomposition, ce bon tour, en les débris (d'écriture) de ce miroir, le je se recompose, se différencie,

23. Cf. le « Grand Objet Extérieur » (Lautréamont, 1869), le « Grand Coupable » (p. 76).

24. *Crachin-Bouette*, c'est *crachin-bouette* : pluie-boue (au Québec), pluie-appât, appât à hameçon (en France), pluie-serpent (en Afrique).

joue dans son je-urre ce qui est toujours l'autre : « un processus de forme impersonnelle (il pleut, il semble, il y a) et de fond imaginaire » (p. 76), un processus qui est la règle du jeu de la vérité vaine-nécessaire à la limite, sur le littoral, dans le découpé-détruit, donc.

Ici, un cauchemar d'Iode. Un cauchemar qui n'est pas une clé, un cauchemar où il n'y a pas de clé : « Soudain, Inachos a surgi. Il fouillait partout dans ma chambre pour trouver des raisons de me haïr. Me haïssant sans raisons combien plus il pourrait me haïr s'il trouvait des raisons de le faire! Il a brisé la serrure d'un livre : sur chaque page, multicolores, les lettres V, S, et A, par milliers, se côtoyaient. Il s'est mis à rire aussi fort que si sa bouche avait été grande comme le cratère du volcan Etna » (p. 149). Il n'y a pas de solution, sinon par la voie latérale, le détour, la violence du nom propre : Ina(chos) Ssouvie. Les secrets d'enfants²⁵ sont des p(l)ages blanches : briser la serrure d'un livre — enfreindre l'interdit d'un littoral —, c'est s'introduire en(tre) ses pages, sur ses plages, c'est composer tel foisonnement dangereux, tel éparpillement incontrôlable. « J'ai été condamnée à la haine » : j'ai été condamnée à la lettre (« V.S.A.! V.S.A.! V.S.A.! »), mais aussi à la lettre N. Cette lettre oubliée (?) par Ina — et re-marquée par Asie (p. 139) — dans le nom d'Iode, c'est avec elle, avec cette hache de haine, qu'Inachos lui fait dire oui, brise la serrure. Cette lettre en creux, en blanc, qui la ravine en le parcours indéfini de son ravissement (S) — qui entre par le haut (V), par le bas (A) — est l'indice d'un autre : telle condamnation in-ouïe (In-achos, Etn-a) émane, justement, à la lettre d'*Ina Ssouvie*, l'*inouïe V. Ss. A.* Sur les plages de ce livre, sur les pages de ce littoral, les lettres-morceaux par milliers s'étalent, se côtoient, incalculables, et le signifiant suprême dont s'écrit cette côte — ce côté, « notre côté » (p. 190) — s'écrit V.S.A. La reine-marguerite de la mosaïque-murale (p. 113-114) remonte dans les lettres de ce livre-littoral, avatars du signifiant suprême,

25. Asie est « une nymphe amie d'enfance » d'Iode (Duchamp, 1924).

là détruit, ici destructeur, malgré Asie dans les deux cas. Les poissons de couleur des cassettes-rues (p. 50-51) remontent aussi dans les lettres multicolores de ce livre-littoral : là, une crue-déluge d'Iode-Asie sème la terre de merveilles en un emportement merveilleux d'où est absent Inachos; ici, un secret d'Iode(-Asie) se dé-livre en un cauchemar où surgit Inachos. Inachos est ce « troisième homme » entre quatre femmes, les adultes (Faire Faire, Ina) et les enfants (Asie, Iode) : il s'absente par la brisure qu'il propage. Il s'occupe de la caisse, des cartes, il achète les tickets : il gère. Inachos est l'intermédiaire qui « sort » de ce côté-ci. Faire Faire est l'intermédiaire qui « entre » de ce côté-là. Cherchell (avec le V.S. d'Iode et le S.A. d'Asie) s'érige à deux, scindé, et les Uaikoakores — che, che; a(i)ko, ako — s'érigent à trois, scindés aussi. Il est difficile de s'unir, de se transformer, il y a trop de fissures. Ici, tentation du un, du seul, indestructible : « New York : 5 000 000 d'âmes. Iode chérie : l'âme » (p. 108).

Qu'est-ce que des Uaikoakores? Ce sont des indiens, c'est un mot. Un mot nouveau, une impossible tribu. Au commencement, vu d'ici, il y a l'enfant, l'individu — l'indivisible —, il règne sur lui. À la fin, il y a l'enfant déchu, l'adulte déçu, le soldat, l'homme politique (la marionnette, le prends-toi pour et ils te prennent pour), le monde social, la Milliarde. L'enfant est son corps, les Uaikoakores travaillent, peignent leur visage, leur corps. « Nous avons cessé d'être des enfants. Nous sommes des Uaikoakores maintenant » (p. 169). « Nous voulons avoir l'air de vrais Uaikoakores » (p. 171) et ils se glaisent, se colorisent : ils rêvent de se colorier d'écriture(s), de s'écrire — d'écrire leurs corps — avec les fleurs aux corolles remplies d'encre et les pieuvres à la poche remplie d'encre. Pour échapper à la filière enfants/enfants déchus, ils ouvrent cette impossible filière autre enfants/Uaikoakores : ils s'indianisent, ils choisissent de s'introduire dans le non-blanc, le para-dit, l'anthume, ils choisissent d'inventer le sacré d'une nouvelle vie quotidienne, de se préparer au sacrifice, de jouer à la civilisation morte, historiquement morte (comme on dit cliniquement morte). Être indiens, c'est

être nomades comme les Utes (p. 160), ces peaux-rouges qui nomadisait naguère dans les États actuels du Nouveau-Mexique, du Colorado, du Nevada, de l'Utah, c'est nommer la marge où se déplace la faille, le littoral : c'est faire de sa (dé)marche utopique — ici, l'exemple d'Ulysse, de Mao — un non-lieu américain. Les Uaikoakores sont des indiens d'Amérique, de toutes les Amériques : « Certains dorment sur une montagne, d'autres sur le bord d'un lac, d'autres sur une autoroute, quelques-uns dans une forêt » (p. 117). Étrange mot métis : ce k amérindien, ce -ores hispanique, ce u- (est-ce un u, un v, un W?) qui bariole l'écriture blanche, qui fait tache dans le dictionnaire français, ersatz du texte civilisationnel européen dominant ici. Être Uaikoakores, c'est être Utopiques : U égaux à corps²⁶, U échos à corps, U égaux accords, U échos accords. « Ici, nous devons nous rendre immobiles et invisibles par égard pour les autres et nous finirons par devenir immobiles et invisibles par rapport à nous-mêmes » (p. 112). Par égard pour/par rapport à : distance, distanciation essentielles, critiques, ascétiques, entre l'eau douce d'une « rivière limpide » (p. 56) et l'eau salée d'un océan sale, par lesquelles des enfants deviennent, après tel enlèvement, des Uaikoakores. Ils marchent, en guerre (*war*/Ouar-eau), en éveil (*wake*/Uaik-oakores). Ils s'introduisent dans la mort indienne. Il s'agit de refaire, à l'envers, le chemin de la formule de Cartier : entre la mer et l'eau douce²⁷.

Le littoral américain est la peau du corps géographique de l'Amérique vue recto par l'Europe et l'Afrique et verso par l'Asie et l'Océanie. Le littoral est frange accidentée, occidentelle, lieu où l'Occident ouvre sa bouche édentée, pleine

26. « La supériorité de deux cents millions d'enfants déchus contre un seul n'en est pas Une. Les droits d'un seul devraient être *EG AUX A* ceux de mille; car il n'en vit et n'en meurt qu'un par *COEPS*. Il ne peut y en avoir neuf cent quatre-vingt-dix-neuf d'un côté et un de l'autre côté; il ne peut qu'y en avoir mille sur mille côtés » (p. 92). « Il n'y a pas un ciel et mille oiseaux. Il y a mille ciels et mille oiseaux. Il ne faut pas dire : Le ciel contient tous les oiseaux. Il faut dire : Chaque oiseau contient le ciel » (p. 108). Textuellement, chaque contenant épouse son contenu, chaque narration épouse sa fiction.

27. *Entre la mer et l'eau douce* (1967), film de Michel Brault.

d'embouchures, dentelle abîmée, peau crevassée, vieille peau : ce Nouveau-Monde est un vieux tissu à recoudre. Il ne se retient plus de tous ses orifices. Le littoral est côte d'Adam : avant Colomb (1492) conquérant du mont Everest (1953) — p. 183 — Ève, femme du Nouveau-monde, est sortie de la côte de l'Ancien. Ainsi Ina, de l'Ancien-Monde, s'introduit dans les secrets d'enfants du Nouveau. Le littoral est donc cet infra-mince où s'abouchent étrangers, oseurs et odeurs²⁸ : là, les conquérants, les errants portugais, espagnols, français — ici, les conquis, les indiens ; en train, le vent qui lance des poussières de fer très âcres — l'océan qui pue à s'en boucher le nez. Que le littoral soit « une succession de morceaux de littoral séparés par des abîmes » p. 62) dit qu'il est interrompu, vu de ce côté-ci. Que le littoral soit frange, lisière, bord de l'océan dit qu'il est ininterrompu, vu de ce côté-là. C'est là, justement, que le littoral est toujours déjà, en quelque sorte, détruit, dépossédé — lieu de la destruction, de la dépossession par le grand autre — par le littéral d'autrui. « Où suis-je ? », questionnement dont la réponse est indéfiniment brisée, déplacée : « Soyons-y ! ». Toujours, *au fond de soi et dans le monde* : « je suis Iode chérie aussi intensément à l'intérieur de ma peau que de l'autre côté de ma peau » (p. 108), je suis « dans la république autocratique de Cherehell » (p. 94). Mais y-ci, c'est à la limite, sur le littoral, dans le superlatif : l'océantume. Ils ne mangent pas.

Vladimir. — Alors, on y va ?

Estragon. — Allons-y.

Ils ne bougent pas.

SAMUEL BECKETT²⁹

28. « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince » (Duchamp, 1945).

29. *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, dernières répliques et dernière indication scénique.