

Tombeau de Catherine Tekakwitha
Histoire, deuil et prière dans *Beautiful Losers* de Leonard Cohen

Jacques Cardinal

Volume 5, Number 2, octobre 1997

Le corps : du dualisme à l'altérité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024951ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024951ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de théologie de l'Université de Montréal

ISSN

1188-7109 (print)

1492-1413 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cardinal, J. (1997). Tombeau de Catherine Tekakwitha : histoire, deuil et prière dans *Beautiful Losers* de Leonard Cohen. *Théologiques*, 5(2), 107–126.
<https://doi.org/10.7202/024951ar>

Tombeau de Catherine Tekakwitha

Histoire, deuil et prière dans *Beautiful Losers* de Leonard Cohen*

Jacques CARDINAL
Département de littérature comparée
Université de Montréal

History was our song, History chose us to make History. We gave ourselves to it, caressed by events. [...] Never mind, never mind. I've gone to deep into the old language. It may trap me there. I was tired. I was sick of the inevitable. I tried to sleep out of History. [...] I buried guns for future History. If History rule let me be Mr. History. The guns are green. The flowers poke. I let History back because I was lonely. Do not follow. Go beyond my style. I am nothing but a rotten hero (*Beautiful Losers*, pp. 173-174).

On reconnaît là, en filigrane, une autre dénonciation de cette métaphysique de l'Histoire qui s'est élaborée, notamment, dans les philosophies de Hegel et de Marx. L'Histoire apparaît dans ce cas, mû par l'Esprit ou la lutte des classes, comme ce processus infaillible et inéluctable conduisant le sujet et l'humanité vers l'Age d'or d'un monde enfin pacifié par le triomphe de la Raison. Dès lors, le sujet, conscient de la finalité de ce discours sur l'Histoire (du procès dialectique de la négativité se réconciliant enfin avec le devenir et l'expérience) ne peut que désirer œuvrer à l'accomplissement de cette Histoire qui est aussi, par le fait même, l'avènement de la Vérité. Dépositaire d'un tel savoir (ou d'un tel Absolu), le sujet peut alors cependant se donner tous les droits pour faire advenir et

* Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Leonard Cohen, *Beautiful Loser*. Toronto, McClelland & Stewart (The New Canadian Library), 1991 (1966).

trionpher cette vision de l'Histoire. Métaphysique qui a, on le sait, conduit à la terreur et à la dictature d'État.

Mais si l'Histoire n'est plus cette scène où triomphe la dialectique de la Raison et le devenir-eschatologique de la Vérité, il n'est pas dit cependant qu'elle n'a plus de sens ou que le sujet n'est pas placé devant la nécessité de continuer à symboliser, depuis un autre savoir, le cours des événements. En d'autres mots, la fin des méta-récits de légitimité ne signifie pas que l'Histoire est totalement en ruine ou que le sujet est pris par le vertige euphorique ou dysphorique d'un possible apparemment sans finalités. Ainsi, il y a peut-être une autre terreur succédant à la fin de la métaphysique de l'Histoire: celle où le sujet s'interdit d'assigner un sens quelconque à l'Histoire de peur d'être trop normatif ou de faire la loi. Comme si le sujet se terrorisait lui-même, se tenait en laisse au nom d'un nouveau moralisme, lequel ne tolérerait plus que le plat relativisme d'un monde ne trouvant son sens que dans l'expérimentation sans limites de tous les possibles (on pense ici à ce monde utopique que décrit Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*). Or, si le pluriel de la signification est bel et bien au cœur de notre expérience de l'Histoire, il n'est pas dit que ce pluriel aboutisse à un relativisme où la valeur de telle ou telle expérience serait d'avance neutralisée par un discours qui n'y voit que perspective et contingence. En fait, ce pluriel à l'œuvre dans l'Histoire n'abolit pas pour autant la nécessité de le penser depuis un certain seuil de l'humanité au nom duquel d'ailleurs, le projet universaliste (de la métaphysique de l'Histoire) hégéliano-marxiste a été déconstruit. Bref, la reconnaissance de ce pluriel à l'œuvre dans l'Histoire, jouant contre le discours de la métaphysique, implique déjà une idée que l'on dirait minimalement régulatrice de ce qui peut être toléré et reconnu par la communauté des citoyens. Il ne s'agit donc pas de promouvoir le pluriel pour le pluriel, mais de reconnaître que ce pluriel est déjà traversé par des lignes de forces, des valeurs où l'on discerne, et de manière fondamentale, l'humain de l'inhumain. C'est ce travail de discernement qui, malgré tout, recadre le cours des événements pour le transmettre dès lors, par tel ou tel récit, comme ce qui mérite d'être dit et su publiquement. Car l'idéologie d'un pur pluriel régnant sur la place publique n'est pas sans risques et peut paradoxalement conduire, là où on ne tolère plus qu'une reconnaissance de l'altérité sans points de repère, à un autre type de terreur, plus pervers sans doute en raison des bons sentiments dont il se pare.

À cet égard, le roman de Leonard Cohen est riche d'enseignements car, s'il se donne à lire comme un salutaire deuil de l'Histoire (du moins, de l'une de ses figures), il n'est pas pour autant deuil de la signification ou apologie de quelque fictionnalisme généralisé au principe de l'expérience. Au contraire, il semble qu'il met plutôt en scène un autre travail d'élabo-

ration symbolique qui permet de trancher notamment entre la fiction et les faits historiques, en montrant surtout que ce que l'on pourrait appeler « l'effet de vérité du roman » réside en ce que la fiction n'est pas l'envers du réel, mais le discours qui permet de l'inventer, de le symboliser et finalement de le transmettre. Encore là, il ne s'agit pas de penser la fiction romanesque comme un discours qui relève seulement du registre de l'imaginaire et qui s'oppose à la réalité comme le magicien (et son chapeau rempli de surprises) s'oppose au docte historien; il faut plutôt considérer le travail de la fiction comme une reconstruction de l'expérience, là où le temps se fait mémoire et donne au sujet à comprendre le cours des événements comme ce qui, notamment, respecte ou manque au respect de l'humain. C'est ce travail de symbolisation mis en œuvre par la fiction qui fait du sujet, un sujet de l'Histoire.

Je voudrais donc analyser ici la façon dont le roman de Cohen ré-invente l'Histoire non pas seulement pour jouir de son pluriel, mais également pour la transmettre depuis un autre savoir et une autre représentation qui permet au sujet, malgré l'éclatement formel qui traverse ce récit, de symboliser la ruine ou l'effondrement d'un certain tombeau. Ce tombeau, édifié à l'occasion de la fondation de la Nouvelle France, est celui de Catherine Tekakwitha, l'Iroquoise dont le saint martyr aurait prouvé le bien-fondé de la mission de conversion des peuples amérindiens par les missionnaires jésuites œuvrant à la colonisation de l'Amérique par la France catholique et romaine. Le roman de Cohen ré-invente ainsi l'Histoire afin que soit re-symbolisé ce qui, jusque-là, tenait lieu de fondation.

1. Faire le deuil de l'Histoire

On l'a dit, *Beautiful Losers* met en scène le travail de deuil d'une certaine représentation de l'Histoire, et plus exactement, du deuil fait par F. de la Révolution qui aurait pu paver la voie à l'avènement d'un Québec Libre. Or, ce que nous lisons, ce sont moins les péripéties d'une telle entreprise que l'après-coup et l'échec de ce projet (« I am nothing but a rotten hero »). De ce point de vue, le texte a quelque chose de testamentaire dans la mesure où il lègue en témoignage son expérience malheureuse du politique et du désir. Mais ce faisant, il donne encore une leçon d'Histoire.

Beautiful Losers est divisé en trois parties: *The History of Them All*, *A long letter from F.* et *An Epilogue in the Third Person*. Dans la première partie, l'historien-folkloriste (ou peut-être est-il ethnologue?) relate sa relation à F. dont il est le disciple et l'amant. Il témoigne, après la mort de F., survenue dans un hôpital psychiatrique, de ses relations difficiles avec F. et Edith, de même que de son projet politique et de sa dévotion à Catherine Tekakwitha. Au fond, il cherche à symboliser la mort de F. et d'Édith,

c'est-à-dire à comprendre pourquoi ils ont si lamentablement échoué (dans le désir, dans le projet politique). Dans ce témoignage, il évoque aussi son incertitude à l'égard de ce que pourrait être une bonne ou une juste conception de l'Histoire, incertitude qui revient sur le mode d'une exploration de la multiplicité des niveaux de discours. La lettre de F. occupe toute la seconde partie et se donne à lire comme une sorte de long lamento ou de *mea culpa* à propos d'une Révolution qui n'a pas eu lieu et d'une histoire d'amour qui a mal tourné (surtout pour Edith). F. se fait aussi hagiographe de Catherine Tekakwitha et livre à son amant, son ultime conception de l'Histoire. Cette lettre est écrite alors qu'il est interné dans un hôpital psychiatrique, et qu'il relate, à la fois, ses jeux érotiques avec une infirmière et le projet de son évasion¹. C'est depuis l'impersonnalité de la voix narrative qu'est racontée, dans la troisième partie, la fin à la fois grotesque et édifiante d'un terroriste doublé d'un satyre, et qu'on reconnaît (bien qu'il ne soit pas nommé) comme étant F. Ce montage narratif a son importance parce qu'il organise, on le verra, le travail testamentaire du récit et, ce faisant, recadre autrement le discours sur l'Histoire.

Outre ce montage formel à trois voix, le roman s'avère d'abord plus ou moins opaque en raison de la très grande hétérogénéité des niveaux de discours qu'il convoque. Tour à tour pathétique et vulgaire, le roman est en effet traversé par divers discours où l'on passe de la prière à des récits où règne notamment l'imaginaire sexuel et scatologique. On peut tout de même dénouer cet amas de discours entremêlés pour y discerner une ligne qui, dans notre culture, va du haut vers le bas: la prière, la formule sacrée, l'hagiographie, le prophétisme, le style ancien, la jérémiade, la lettre testamentaire, le savoir académique ou le discours didactico-historique, des extraits des *Relations des Jésuites*, le bulletin de nouvelles, des confessions (où se mêlent et se succèdent presque tous les tons allant du lyrisme au blasphème en passant par la confidence), le cinéma hollywoodien, la publicité, la bande dessinée et, enfin, quelques récits licencieux, sont autant de discours qui défilent dans le texte à des vitesses plus ou moins rapides. D'une page à l'autre, d'une phrase à l'autre, on passe du plus noble au plus vulgaire sans que cette opposition ne soit normative quant à ce qui doit ultimement être dit de l'Histoire. Cette hétérogénéité des discours est d'ailleurs thématifiée dans le roman dans la mesure où la question s'y pose sans cesse de savoir sur quel ton (depuis quel style ou

¹ Bien entendu, on songe en lisant ce roman à *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin. On a presque l'impression qu'il le déconstruit sous certains aspects, surtout par l'humour qui le traverse en entier, et sans que le travail symbolique sur le tombeau de Kateri Tekakwitha ne perde de son incidence. Victor-Lévy Beaulieu évoque le roman de Cohen dans *Steven Le Héralut*; mais c'est pour ironiser le discours messianique.

quel discours) il convient de narrer l'Histoire? Cette multiplication des niveaux fait en sorte que le roman est animé d'une force centrifuge lui donnant ce mouvement d'excentricité apte à traduire l'incertaine appartenance du sujet à l'Histoire. Dans les termes de Bakhtine, on pourrait parler ici de dialogisme et de polyphonie puisque la modernité de ce roman consiste justement à expérimenter la pluralité des voix et des genres à l'œuvre dans l'Histoire.

Ce procès intenté à l'Histoire traverse tout le roman et se donne à lire aussi sous la forme d'une opposition entre une vision religieuse, panthéiste, messianique du monde (et de la Révolution du Québec) et, l'injonction lancée par F. de ne rien relier, – « don't connect nothing » (p. 18), – signifiant par là que le monde est essentiellement dispersion, qu'il n'y pas de principe ni de fil d'Ariane susceptible de le hiérarchiser ou de lui donner un sens. Entre l'injonction du « connect nothing » de F. et le récit de sa grande révélation messianique (« God is alive » (p. 167), et l'annonce de l'avènement du « New Jew » (p. 171)), il y a en effet toute l'indécision d'un sujet qui ne sait pas si le monde est ordre ou désordre². Entre la multiplication et le désordre des savoirs qui se répand comme une peste (« The Plague! The Plague! It invades my pages of research. My desk is suddenly contagious » (p.24)), et la révélation messianique de F., il y a en effet tout le drame d'un sujet qui cherche désespérément à trouver du sens sans que celui-ci ne tourne à la tyrannie d'un monde totalitaire³.

² Voici l'injonction lancée par F. : « F. said : Connect nothing. [...] ... and the tunnel is filled with a comforting message, a beautiful knowledge of unity. All the dispartes of the world, the different wings of the paradox, coin-faces of problem, petal-pulling questions, scissors-shaped conscience, all the polarities, things and their images and things which cast no shadow, and just the everyday explosions on the street, this face and that, a house and a toothache, explosions which merely have different letters in their names, my needle pierces it all, and I myself, my greedy fantasies, everything which has existed and does exist, we are part of a necklace of incomparable beauty and unmeaning. Connect nothing : F. shouted. Place things side by side on your arborite table, if you must, but connect nothing! [...] You're pathetic. That's why you must not try to connect anything, your connection would be pathetic » (BL, p.18-19).

³ Voici la Révélation messianique de F. : « I wanted to discredit training for the sake of pure prayer. I held things back from you because I wished you greater than my Systems conceived. [...] Who is the New Jew? The New Jew loses his mind gracefully. He applies finance to abstraction resulting in successful messianic politics, colorful showers of meteorites and other symbolic weather. He has induced amnesia by a repetitious study of history, his very forgetfulness caressed by facts which he accepts with visible enthusiasm. He changes for a thousand years the value of stigma, causing men of all nations to pursue it as superior sexual talisman. The New Jew is the founder of Magic Canada, Magic French Québec, and magic America. He demonstrates that

C'est cette double tension, centrifuge et centripète, qui traverse le roman de part en part pour que s'invente, au fur et à mesure, une autre vision de l'Histoire.

Car, enfin, cette condamnation de l'Histoire passant par l'ironisation du style élevé n'est pourtant pas sans ambivalence quand on considère le jugement politique que parfois il sous-entend:

F'S INVOCATION TO HISTORY IN THE OLD STYLE

The miracle we all are waiting for/ is waiting until Parliament falls
down and House of Archives is a house no more/ and fathers are
unpoisoned by renown./ The medals and the record of abuse/ can't
help us on our pilgrimage to lust,/ but like whips certain perverts
never use,/ compel our flesh in paralyzing trust./ I seen an Orphan,
lawless and serene,/ standing in a corner of the sky,/ body something
like bodies that have been,/ but not the flaw of naming in his eye./
Bred close to the ovens, he's burnt inside./ Light, wind, cold, dark –
they use him like a Bride!

F'S INVOCATION TO HISTORY IN THE MIDDLE STYLE

History is a Scabbie Point/ For putting Cash to sleep/ Shooting up the
Peanut Shit/ Of all we need to keep. (BL, p. 200-201)

Dans ce poème contre l'Histoire, on peut lire une ruine de l'institution du politique, non seulement dans sa forme parlementaire, mais là où on efface la mémoire historico-politique. Ce poème raconte plutôt l'avènement d'un sujet qui est sans lien familial et sans loi(s), hors de l'inscription nominale et du désir de nommer (qui est pourtant le seuil de l'humanité), promis, pourtant, à quelque épousaille mystérieuse. Dans la version « Middle style » l'Histoire est de l'ordre d'une drogue et d'une « addiction » et, par conséquent, d'une illusion mortifère. Mais on serait

yearning brings surprises. He uses regret as a bulwark of originality. He confuses nostalgic theories of Negro supremacy which were tending to the monolithic. He confirms tradition through amnesia, tempting the whole world with rebirth. He dissolves history and ritual by accepting unconditionally the complete heritage. He travels without passport because powers consider him harmless. His penetration into jails enforces his supranationality, and flatters his legalistic disposition. Sometimes he is Jewish but always he is American, and now and then, Québécois. These were my dreams for you and me, vieux copain – New Jews, the two of us, queer, militant, invisible, part of a possible new tribe bound by gossip and rumors of divine evidence » (p. 171-172). On note ici qu'il s'agit d'un messianisme du non-pouvoir et du non-savoir, proche en cela peut-être d'un Walter Benjamin qui concevait justement le messianisme comme une attente infinie.

tenté d'ajouter que le deuil de l'Histoire ne signifie pas le deuil du politique, loin de là. Sur ce point, le texte semble céder à une vision plutôt anarchisante, proche d'une certaine idéologie moderne qui rêve parfois d'un sujet devenu pure liberté, ne supportant aucune loi. Cette dévaluation du politique s'inscrit aussi dans le pessimisme (et parfois le cynisme) des citoyens à l'égard des démocraties occidentales. Crise de légitimité qui laisse le sujet errant dans une Cité où il se méfie des discours que l'on tient sur la Place publique.

Or, malgré le fait qu'une certaine métaphysique de l'Histoire soit attaquée par le discours du roman, celui-ci vient poser, sur un autre versant, la valeur d'un autre discours sur l'Histoire. Ainsi, la question décisive qui émerge ultimement de cette vaste exploration discursive où le sujet passe d'une condamnation en règle de l'Histoire au récit de quelque Révélation (« God is alive »), est celle de la possibilité d'un effet de réel:

I formulate the question and it begins to torment me immediately: What will happen when the newsreel escapes into the Feature? [...] I let the newsreel escape, I invited it to walk right into plot, and they merged in awful originality, just as trees and plastic synthetise new powerful landscapes in those districts of the highway devoted to motels. Long live motels, the name, the motive, the success! here is my message, old lover of my heart. Here is what I saw: here is what I learned: Sophia Loren Strips for a Flood Victim. THE FLOOD IS REAL AT LAST (BL, p. 237-238).

On constate que l'incertitude du sujet quant à la question de la narration de l'Histoire vient se stabiliser par l'appel à un principe de réalité et de discernement. Ainsi, s'il peut y avoir mélange entre le bulletin de nouvelles et la fiction cinématographique, il n'est pas dit cependant que le sujet soit dupe et ne discerne plus la réalité des faits. Cette transfiguration qui, dans un premier temps, abolit le cloisonnement des genres, ne signifie pas nécessairement que la lucidité du sujet soit perdue; elle peut l'être, mais la contamination par les effets de fictions ne signifie pas non plus un détournement ou un appauvrissement du message ou de l'information. Et c'est bien là ce que déclare F. lorsqu'il affirme que le strip-tease de Sophia Loren n'efface pas pour autant la catastrophe du déluge. « The Flood is real at last », dit que le « réel » n'est pas perdu dans ce montage. Tout ici est en effet question de montage et de contexte, et dans ce cas, la fiction a aussi ses effets de vérité. C'est dire que le montage fictionnel des faits a sa propre objectivité qui n'est justement pas celle d'une prétention à la neutralité. Ce discours de F., (et qui est pour lui ce qu'il sait en fin de compte), a donc une valeur paradigmatique ici dans la mesure où le roman ne cesse de poser la question du discours susceptible de dire l'Histoire dans sa vérité (ce qui n'est pas ici synonyme de totalitaire). En un

sens, il déconstruit l'opposition vérité-fiction qui oppose, comme dans un dialogue de sourd, ceux qui prétendent à la possibilité de narrer l'Histoire de manière absolument neutre et objective, et les autres qui se réclament d'un nietzschéisme assez superficiel pour qui il n'y a qu'interprétations, rhétoriques et préjugés. *Beautiful Losers* met plutôt en œuvre un autre discours où la vérité de la fiction ne méprise jamais les faits, mais les donne à lire depuis une autre travail de symbolisation.

Si le roman s'avère, de ce point de vue, comme un long travail thématique de discernement quant à la valeur du discours sur l'Histoire, sa construction formelle est à lire aussi comme un autre processus de signification.

2. Prières pour Catherine Tekakwitha et F.

Le roman, dans son pluriel, apparaît donc comme une question touchant la mise en récit et le mode de symbolisation de l'Histoire. La question serait vite résolue cependant s'il fallait conclure de ce pluriel qu'il constitue *ipso facto* le bon discours quant à ce qui est en jeu dans la représentation. Au contraire, ces discours s'entrecroisent et se nouent les uns aux autres formant une sorte de grotesque, non pas pour que soit neutralisé, au total, un discours par un autre, mais peut-être pour les donner à lire depuis une autre configuration du savoir et de la représentation. Ainsi, ce pluriel que le lecteur explore au fil de sa lecture ne l'égare pas tout à fait puisque le roman est aussi traversé par une force centripète qui arraisonne pour ainsi dire le processus d'éclatement de la signification. Cette force recadre le roman autour de la question du désir qui est nécessairement en jeu dans la narration de l'Histoire. Or, la prière semble bel et bien être l'énonciation qui structure l'ensemble du texte. Elle le traverse et le ponctue d'un bout à l'autre pour laisser émerger une voix qui est celle, complexe et non totalitaire, de l'appel et du non-savoir, répondant ainsi à une logique de la séparation et de la finitude.

Qu'est-ce que la prière? N'est-ce pas ce discours qui, chez le sujet, le suppose assujetti au manque et au non-savoir⁴? Point n'est besoin en cela d'être croyant pour prier là où l'on est, en tant que sujet du langage, pris d'emblée dans cette division où l'on ne coïncide pas avec soi-même, parlant depuis cette division où rien ne s'anticipe que depuis un leurre inaugural, le (stade du) miroir, lieu des identifications imaginaires (l'objet a), et de la conjoncture toujours singulière d'où on a été nommé comme sujet de désir. La prière naît justement de cette division depuis laquelle le sujet

⁴ Je m'inspire ici des travaux de Denis VASSE, *Le temps du désir*. Paris, Seuil, 1969; et d'Antoine VERGOTTE, *Interprétation du langage religieux*. Paris, Seuil, 1974.

ne maîtrise ni sa petite histoire (son désir) ni l'Histoire dans laquelle le Symbolique est transmis pour que soit dominé l'état de violence originaire. Le religieux n'étant ici que la figure historico-institutionnelle de cette division originaire, le roman de Cohen la redécouvre pour ainsi dire afin de laisser entendre que le sujet ne maîtrise pas l'Histoire, mais qu'il ne cesse de parler depuis le lieu de son dessaisissement. La prière qui traverse le roman pointe du côté de ce Tiers sur lequel se fonde le manque-à-être du sujet. C'est pourquoi le pluriel du texte est pour ainsi dire arraisonné à un mode d'énonciation (la prière) qui, loin de le retotaliser ou de l'aplatir dans une quelconque univocité, le laisse résonner vers ce qu'il ne sait pas et qu'il nomme, faute de mieux, « Dieu ». Cet « arraisonnement » est donc paradoxal puisqu'il signifie à la fois que le texte a son enchaînement, mais que ce fil ou ce nœud est celui par lequel le sujet se rattache au manque. C'est cette logique du discours, ce nœud singulier où le manque passe à l'énonciation, qui se déploie dans ce roman pour donner à lire, peut-être, toute l'ambiguïté de l'attache symbolique du sujet à l'Histoire.

Si le roman apparaît de prime abord comme lieu d'un continuel éclatement, on ne peut donc rester sourd au style lyrique et incantatoire de la prière qui le traverse et noue ensemble les morceaux de ce qui semble être un désordre. Mais l'ordre qui en émerge n'est pas nécessairement monologique ou totalitaire: il se donne à lire plutôt, aussi vaste que soit l'expérience du monde qu'il évoque, comme discours du manque, de l'appel et de l'incertitude. C'est pourquoi toute cette entreprise romanesque, aussi iconoclaste qu'elle apparaisse d'abord, reste aussi très ambivalente. Car si le deuil d'une certaine figure du religieux a lieu, il n'est pas dit cependant que tout soit désormais immanent à l'ordre du sujet: la transcendance, l'Autre, ou ce qui tient lieu de symbolisation d'une origine qu'il ne peut maîtriser, revient malgré tout dans cette prière iconoclaste comme le rappel d'un manque qui ne peut être comblé. Il ne faut sans doute pas ici anticiper le religieux depuis le regard de l'*Aufklärer* qui ne voudrait y voir que ténèbres s'opposant aux lumières de la Raison. En fait, le discours religieux implique déjà une logique et une raison qui ne se fonde pas nécessairement sur la possession, par le sujet, de la vérité, mais plutôt sur la sujétion du sujet à l'ordre d'une vérité dont il n'est pas dépositaire. L'interdit de représentation au fondement du judaïsme est d'ailleurs la loi d'où, pour un sujet déterminé par la mort et la finitude, peut se symboliser le manque. Par son style même, celui d'une prière iconoclaste embrasant le monde pour le faire renaître, *Beautiful Losers* pointe continuellement du côté d'un manque que rien ne peut combler, mais qui est nécessaire pour parler, désirer, rencontrer l'autre et œuvrer, finalement, à l'édification de quelque sens au sein de l'Histoire. C'est en déconstruisant pour ainsi dire

la métaphysique de l'Histoire qu'il redécouvre le discours religieux comme manque et non comme plénitude.

À relire le début du roman, on voit toute l'ambivalence du discours qui le détermine puisqu'on y lit autant une parole de vénération à l'égard de Catherine Tekakwitha qu'une parole de profanation ou blasphématoire⁵. L'ambivalence tient d'abord au fait que sur le plan de l'énonciation, le récit se donne à lire comme une prière, moins littéralement formulaire que reconnaissable stylistiquement par les effets de répétition et la litanie des questions qui lui donne dans l'ensemble le ton d'une plainte et d'un appel. La suite des phrases interrogatives montre en effet un manque et un désir de savoir qui font de ce récit celui de la demande. En fait, l'adoration qui est désir de l'Autre assume ici pleinement son inscription libidinale: en cela, la profanation n'est que l'envers de ce même discours qui pose la relation au sacré comme désir et amour. C'est pourquoi le blasphème est encore ici un geste religieux, pris dans sa logique. L'image de la sainte est profanée, mais le discours officiant à cette profanation reste celui de la prière. C'est en cela moins une déconstruction du religieux

⁵ Voici un long extrait : « Catherine Tekakwitha, who are you? Are you (1656-1680)? Is that enough? Are you the Iroquois Virgin? Are you the Lily of the Shores of the Mohawk River? Can I love you in my own way? I am an old scholar, better-looking now than when I was young. That's what sitting on your ass does to your face. I've come after you, Catherine Tekakwitha. I want to know what goes on under that rosy blanket. Do I have any right? I fell in love with a religious picture of you. You were standing among birch trees, my favorite trees. God knows how far up your mocassins were laced. [...] Do I have any right to come after you with my dusty mind full of the junk of maybe five thousand books? I hardly even get out to the country very often. Could you teach me about leaves? Do you know anything about narcotic mushrooms? Lady Marylin just died a few years ago. May I say that some old scholar four hundred years from now, maybe of my own blood, will come after her in the way I come after you? But right now you must know more about heaven. Does it look like one of these little plastic altars that glow in the dark? I swear I won't mind if it does. Are the stars tiny, after all? Can an old scholar find love at last and stop having to pull himself off every night so he can get to sleep? I don't even hate books any more. I've forgotten most of what I've read and, frankly, it never seemed very important to me or to the world. My friend F. used to say in his hopped-up fashion : We've got to learn to stop bravely at the surface. We've got to learn to love appearances. F. died in a padded cell, his brain rotted from too much dirty sex. His face turned black, this I saw with my own eyes, and they say there wasn't much left of his prick. A nurse told me it looked like the inside of a worm. Salut F., old and loud friend! I wonder if your memory will persist. And you, Catherine Tekakwitha, if you must know, I am so human as to suffer from constipation, the rewards of a sedentary life. Is it any wonder I have sent my heart out into the birch trees? Is it any wonder that an old scholar who never made much money wants to climb into your Technicolor postcard? » (BL, p. 3-4).

qu'une remise en question des figures qui le fondent. Enfin, on ne peut être sourd à la tendresse qui se dégage de cet appel tant le désir traverse l'énonciation de la prière. Cette prière ne s'adresse d'ailleurs pas seulement à la sainte. F. est évoqué là où il incarne sagesse, malheur, et mort. En cela, le roman s'ouvre sur une double adresse où prier la sainte et prier l'ami sont un seul et même geste pour que demeure le souvenir des disparus.

On remarque aussi que ce n'est pas seulement l'icône de Catherine qui est évoqué, mais tout le monde profane qui l'entoure. De Catherine Tekakwitha à Marilyn Monroe, des *Relations des Jésuites* au cinéma hollywoodien, le texte franchit toute la distance qui sépare le monde sacré du profane. Mais il ne veut pas les opposer: le ton de l'appel ou de la prière s'empare plutôt de tous les objets du monde pour les réconcilier dans une sorte de panthéisme. Cette prière qui inaugure le roman fonde ainsi un discours où prédomine la rhétorique de l'hyperbole réconciliant par là même ce qui dans un autre registre peut apparaître comme une opposition. La surface, le monde des apparences ne s'oppose pas ici aux profondeurs de quelque mystère sacré. Manière d'assumer toutes les vicissitudes de l'existence et de les donner à symboliser depuis un lieu que le sujet ne peut maîtriser. Par le kitsch de l'imagerie catholique, le texte se présente sur ce point comme une sorte de vaste ré-actualisation du dogme de l'Eucharistie en affirmant la présence du Christ, non seulement dans l'hostie consacrée, mais dans tous les objets du monde. Pourtant, là encore, cette vision est beaucoup moins pieuse (ou institutionnellement dogmatique) qu'elle n'y paraît. En fait, ce discours s'oppose plutôt à une sorte de dévalorisation des objets de consommation pour faire triompher une vision où règne le désir. Ainsi, la question que soulève le roman est-elle la suivante: ou bien il y a nihilisme et désenchantement du monde, ou bien il reste du sacré et un rapport à la transcendance (à l'Autre)? Selon le point de vue, le texte est tout autant affirmation du religieux et du sacré que blasphème et négation iconoclaste. Il est sans doute impossible de trancher tant le roman maintient une profonde ambivalence touchant l'existence elle-même, ambivalence qui traverse tout le roman et qui, selon l'angle où on le regarde, apparaît autant irrespectueux que profondément religieux.

Dans un autre passage du roman, la Révélation du « God is alive » englobe ou subsume aussi tous les niveaux de discours et les objets du monde⁶. Stylistiquement, cette Révélation s'avère une prière (anaphore,

⁶ Voici le texte : « Old friend, you may kneel as you read this, for now I come to the sweet burden of my argument. I did not know what I had to tell you, but now I know. [...] All my speeches were preface to this, all my exercises but a clearing of my

allitération, répétition, incantation) et semble ainsi s'élever au-dessus de la prose du monde. Ce discours de F. se donne à lire notamment comme une suite de phrases lapidaires où alternent un certain nombre de substantifs. Comme si, à partir d'un certain nombre de noms, toutes les combinaisons étaient possibles pour faire triompher le sens et montrer que tous les éléments s'inscrivent d'emblée dans un système ou une certaine économie discursive. Saturation, complétude, et quasi tautologie des formules qui enveloppent tous les objets du monde pour les nommer comme appartenant à l'ordre du langage. Panthéisme et monisme désigne ce discours où comme on le dit « tout est dans tout ».

Par ailleurs, et puisque le roman a une portée testamentaire, la question du tombeau-monument apparaît dès le début sur un mode éminemment parodique, sinon tout à fait kitsch. L'Acropole miniature que l'on retrouve dans les boutiques de souvenirs à trois sous, reluisant sous le vernis à ongle rouge « Tibetan Desire », est ce monument transfiguré par une autre vision et un autre désir⁷. En un sens, le monument apparaît,

throat. [...] I confess I betrayed you but only to tap your shoulder. In our kisses and sucks, this, ancient darling, I meant to whisper. God is alive. Magic is afoot. God is alive. Magic is afoot. Magic is alive. Alive is afoot. Magic never died. God never sickened. Many poor men lied. Many sick men lied. Magic never weakened. Magic never hid. Magic always ruled. God is afoot. God never died. God was ruler though his funeral lengthened. Though his mourners thickened Magic never fled. Though his shrouds were hoisted the naked God did live. [...] Though laws were carved in marble they could not shelter men. Though altars built in parliaments they could not order men. Police arrested Magic and Magic went with them for Magic loves the hungry. But Magic will not tarry. It moves from arm to arm. It would not stay with them. Magic is afoot. It cannot come to harm. It rests in an empty palm. It spawns in an empty mind. But Magic is no instrument. Magic is the end. Many men drove Magic but Magic stayed behind. Many strong men lied. They only passed through Magic and out the other side. Many weak men lied. They came to God in secret and though they left him nourished they would not tell who healed. Though mountains danced before them they said that God was dead. Though his shrouds were hoisted the naked God did live. This I mean to whisper to my mind. This I mean to laugh with in my mind. This I mean my mind to serve till service is but Magic moving through the world, and mind itself is Magic coursing through the flesh, and flesh itself is Magic dancing on a clock, and time itself the Magic Length of God » (*BL*, p. 167-168). Là encore on remarque une conception du divin qui est pour ainsi dire à l'opposé du théologico-politique.

⁷ Voici le passage : « His knowledge of ancient Greece was based entirely on a poem by Edgar Allan Poe, a few homosexual encounters with restaurateurs [...] and a plaster reproduction of the Akropolis which, for some reason, he had coated with red nail polish. [...] He chose a color named Tibetan Desire, which amused him since it was, he claimed, such a contradiction in terms. [...] He was humming snatches from

semble-t-il, selon ce que Walter Benjamin nommerait la perte de l'aura d'un symbole éminent de la culture à l'ère de la reproduction industrielle des images. À cela, on a envie de répondre oui et non: certes, l'esprit kitsch fait en sorte que la solennité de cette monumentalisation est moquée; mais, d'autre part, et dans le contexte du roman, cela ne veut pas dire qu'il est détruit. Il est plutôt reconstruit depuis une autre vision qui le maintient malgré tout dans l'horizon de la culture. Ce n'est pas ici une pure et simple dégradation d'un symbole culturel, mais une re-citation d'un signe à l'intérieur d'un autre cadre où il apparaît à la fois comme dérisoire et cependant désiré. C'est moins une nostalgie de l'Acropole et de ce qu'elle représente historiquement que le désir manifesté de s'identifier à ce qui relève du monumental. Encore une fois, le kitsch a une valeur très ambivalente dans ce roman dans la mesure où on ironise un passé, mais pas nécessairement la valeur symbolique de la monumentalisation. Bref, si le texte ironise telle ou telle forme singulière de monumentalisation, il n'est pas dit cependant qu'il prenne congé de toute inscription symbolique. En ce sens, il cherche aussi à ré-inventer le processus de la monumentalisation ou de l'identification du sujet au(x) symbole(s) de l'Histoire. « I'm a Great Pretender » est peut-être justement l'énoncé ambiguë qui révèle, à la fois, le fort désir d'un repère symbolique, et, citant la chanson populaire, s'avère cependant la forme contraire de la déclaration solennelle. Ce temps de l'ironie n'est-il pas d'ailleurs et par excellence celui du roman? Si le roman est le lieu d'expérimentation des paroles qui traversent le monde, l'ironie ne produit pas moins ses effets de vérité à l'égard du monde et de sa symbolisation. Là où l'on a tendance à figer l'ironie dans sa fonction de critique des discours, neutralisant presque à l'avance la possibilité de poser un contenu dans sa positivité, on constate que ce processus n'est pourtant pas dénué d'effet de sens. L'ironie est une posture, critique de tous les savoirs, mais qu'on ne saurait confondre avec le cynisme d'un discours relativiste où tous les discours se valent. L'ironie est une éthique, non sa fin.

“The Great Pretender”, a song which was to change the music of our day. [...] White to viscous red, one column after another, a transfusion of blood into the powdery ruined fingers of the little monument. F. saying : I'm wearing my heart like a crown. So they disappeared, the leprous metopes and triglyphs and other wiggly names signifying purity, pale temple and destroyed altar disappeared under the scarlet glaze. F. said : here, my friend, you finish the caryatids. So I took the brush, thus Cliton after Themistocles. F. sang : Ohohohoho, I'm the great pretender, my need is such I pretend too much, and so on – an obvious song under the circumstances but not inappropriate » (BL, p.10-11). On remarque ici aussi cette ambivalence qui caractérise tout le roman en ce qui concerne le désir de fondation dont le monument est le paradigme.

En contradiction avec le discours panthéiste célébrant la présence du sacré dans le monde, le sujet du roman ne cesse, dirait-on, de se rappeler à l'ordre, de se dégriser de cette ivresse d'un monde formant enfin un Tout. « Don't connect nothing », selon la formule de F., ainsi qu'on l'a vu, déjà. Or, si le roman est, dans son montage narratif et sa livrée thématique de l'ordre du testamentaire, on peut peut-être le lire aussi comme une construction monumentale: non pas tant comme une pompe funéraire qui emprunterait à l'Oraison funèbre antique la hauteur de son ton, mais, au contraire, selon un travail de ré-invention de l'objet monumental dans une lecture critique du passé. *Beautiful Losers* est peut-être à lire, en ce sens, comme un tombeau-monument s'édifiant à même les ruines de quelques histoires passées.

3. Tombeaux de Catherine Tekawitha et de F.

Le tombeau, et plus exactement la stèle funéraire, donnent à lire et à symboliser la mort en la représentant par un récit ou une croyance là où le cadavre impose au sujet l'abject et l'irreprésentable. En cela, l'édification d'une pierre tombale est l'avènement d'un seuil de l'humanité puisqu'elle trace la limite entre l'irreprésentable (le non-savoir, la mort) et la nécessité de (se) représenter ce qui apparaît d'emblée tout à fait incompréhensible, sinon injustifiable. Et, parce qu'il trace cette limite, le tombeau est non seulement déjà une écriture, mais il relève aussi de cette logique de la coupure (ou de la castration) inhérent à l'ordre du désir par où le sujet s'inscrit dans l'horizon d'un sens et d'une Histoire. Le sujet s'avère ainsi sujet de la représentation et du symbolique non seulement en vertu de la nécessité où il se trouve de conjurer, autant qu'il le peut, cette angoisse éprouvée devant la mort, mais aussi par cet effet de coupure (d'écriture) qui discerne un ici et un ailleurs, un avant et un après, un même et un autre. Cet effet de coupure s'institutionnalise par l'usage de la nomination qui permet justement de discerner et de reconnaître les sujets depuis une filiation où le tabou de l'inceste fonde le *socius*, se fait loi. C'est donc depuis cette logique de la coupure que l'espace, le temps et la communauté parviennent à tenir ensemble, à être nommés et transmis sur le mode du récit ou de l'Histoire. Raconter, en ce sens, c'est d'abord transmettre les Noms afin d'historiciser le temps ou de l'anthropologiser en raison du désir. Le tombeau scelle ainsi l'irreprésentable en même temps que, travail d'écriture, il conserve et transmet le nom du défunt au fil du temps qui devient par là, Histoire. Le tombeau s'avère un mémorial qui s'édifie contre la mort, non pas nécessairement pour la nier, mais pour l'assumer depuis un autre temps et une autre logique où l'Histoire est déterminée par un processus généalogique, reconnu comme tel, puisque c'est par la loi du nom que l'Histoire est d'abord récit d'une transmission. L'Histoire advient par l'édification de cette stèle, écriture qui traverse le

temps comme une lettre testamentaire. La dimension généalogique de l'Histoire ne relève donc pas ici de la volonté d'affirmer une quelconque pureté ethnique ou raciale, mais de la nécessité où se trouve le sujet, d'exister et d'être reconnu depuis la transmission (le don) d'un nom.

Or, il y a des tombeaux qui se dressent au cœur de la Cité pour commémorer, outre un Nom (ou des Noms), un geste de fondation où est lisible l'avènement de la communauté. Le tombeau se fait ainsi monument, inscription d'un geste, d'une déclaration qui, par-delà la mort, cherche à transmettre sa vision de l'Histoire et la raison d'être de son existence. Le tombeau-monument s'élève donc à la gloire de quelque Nom pour le transmettre comme valeur de ralliement et fonder ainsi, autour de sa renommée, la (supposée) pérennité du lien social et politique. Or, nous savons aussi que l'Histoire est une scène mouvementée sur laquelle on peut voir des idoles détruites, des statues déboulonnées, des temples incendiés et des sépultures profanées. Des monuments succèdent aux monuments au fur et à mesure que les récits de fondation (de légitimité) s'énoncent depuis d'autres voix, d'autres idées ou d'autres folies... Certains monuments résistent, à tort ou à raison, c'est selon. D'autres sont exhumés des limbes de l'Histoire parce qu'ils hantent irrémédiablement les (sur)vivants.

Toutefois, et malgré tous les gestes iconoclastes qui jalonnent l'Histoire, le geste monumental n'est-il pas ce qui, malgré tout, persiste là où le sujet est d'emblée un être symbolique, appelé en cela à se représenter le monde et son origine par un récit, serait-ce celui de l'impossible ou de l'abîme? Le tombeau-monument étant cette écriture qui jette son voile sur une origine que nul ne connaît (sinon par quelque Révélation), il ne cesse d'être ré-inventé à mesure que l'on philosophe à coups de marteau, pour rappeler ici la formule de Nietzsche. Le geste monumental est donc ce qui s'élève pour tracer la limite et interdire l'inhumain. L'inhumain du cadavre sans sépulture, mais aussi l'Inhumanité des massacres et de la violence. Un monument s'élève ainsi parfois contre l'inhumain et le cynisme des pouvoirs afin d'imposer le respect de la condition humaine. Le monument est gardien de l'humanité, serait-il monument de l'irreprésentable. Il est, par-delà le geste ironisant toutes formes de savoirs et de pouvoirs, ce qui rappelle au sujet qu'il est sujet de la loi, de la reconnaissance et du respect de l'autre. Solennité de l'heure commémorative qui s'élève contre l'injustice et où se mêle, en même temps que la récitation des noms des victimes, l'imposant silence qui fait taire le cynique. Bien sûr, le sujet ne doit pas non plus se laisser capter, ensevelir vivant dans un monument où il croit reconnaître son Histoire: c'est pourquoi le processus monumental, tout comme le geste de fondation qui marque l'appartenance du sujet à l'Histoire, n'a pas lieu une fois pour toutes, mais se ré-

invente continuellement pour que le sujet n'en soit pas le fantomatique gardien, mais son témoin vivant. Un monument n'est sans doute à bon droit lisible sur la place publique qu'à la condition d'être continuellement transformé par ce travail de ré-écriture.

Or, le tombeau de Catherine Tekakwitha incarne l'un des actes de fondation franco-catholique de la Nouvelle France. Ce tombeau témoigne en effet de l'acte d'appropriation symbolique, de conversion par les Jésuites, de l'Amérindien et, plus exactement, de la conversion du peuple ennemi et guerrier, les Iroquois. En vertu de sa foi inébranlable dans le nouveau Dieu et de son martyr (qui en est la preuve), l'Iroquoise serait une Sainte. Dès lors, le tombeau se monumentalise dans la mesure où il est édifiant et peut être transmis par un récit hagiographique s'enchaînant à la *Légende dorée* et à la Communion des Saints dans l'Église catholique et romaine. C'est ainsi que le tombeau de Catherine Tekakwitha est l'une des icônes de la fondation catholique en Nouvelle France. Or, c'est toute cette représentation qui vacille sur son socle dans le roman de Cohen. Mais si le roman est iconoclaste, il n'est pas évident qu'il ne laisse que ruine derrière lui, mais amorce plutôt un autre travail de symbolisation et de deuil. Là où l'on serait tenté de voir un éclatement total de la représentation, on constate en effet qu'il donne prise à un autre processus visant l'édification d'un sens qui n'a rien de totalitaire. À cet égard, le roman est beaucoup plus ambivalent qu'il ne paraît.

Le discours iconoclaste du roman à l'égard de l'Iroquoise s'inscrit certes dans celui d'un certain nihilisme où la mort de Dieu entraîne avec elle toutes les valeurs de la tradition. Le roman est bien en cela le témoin de l'esprit des années soixante, sexuellement libéré (dit-on), en rupture avec toutes les formes d'autorité, mais en quête, malgré cela, d'une nouvelle spiritualité. Car, si le mouvement contre-culturel des années soixante a pu être un rejet du christianisme, il n'a pas été pour autant un rejet du religieux. Sous cet aspect aussi, le roman de Cohen est très ambivalent, car il se présente comme iconoclaste en même temps que traversé d'un bout à l'autre par la question de la transcendance. L'esprit de la Révolution tranquille s'avère présent dans ce refus des valeurs émanant du catholicisme alors qu'apparaît, en même temps, une nouvelle sensibilité à l'égard de ceux que naguère on appelait les « primitifs ». Là aussi, le roman est aussi bien de son temps en ce qu'il montre, tout à la fois, la contestation d'une certaine idéologie dominante et l'ouverture à d'autres formes de sociétés et de cultures. Cette fascination pour les cultures non occidentales et surtout mythiques ne cache pas moins une certaine culpabilité post-colonialiste, et peut-être quelque nostalgie pour l'existence de ce qu'on pourrait appeler un « symbolique fort », s'édifiant contre le récit du désenchantement du monde.

Dans ce contexte, le tombeau de Catherine Tekakwitha a en quelque sorte déjà perdu de son aura. Or, s'il apparaîtrait que son tombeau ne peut plus être vénéré, honoré ou chanté dans sa gloire par le discours qui l'a édifié, il n'est pas dit cependant que les sujets, n'y croyant plus, ne sont pas dans la position de le re-symboliser. Le sujet ne doit-il pas en effet le renommer, si ce n'est pour le défaire, au moins pour le transmettre autrement et à travers un autre récit? Ne lui faut-il pas faire, d'une certaine manière, le deuil de ce tombeau, de son récit et de ce qu'il incarne? Émancipé du discours colonialiste, le sujet n'est-il pas appelé à faire le deuil de cette violence symbolique? Bref, ne doit-il pas élever un nouveau monument sur l'ancien afin de le re-citer au nom d'une autre vision du monde? On pourrait appeler cela le travail de deuil d'une certaine littérature post-coloniale.

En fait, le tombeau de Catherine Tekakwitha fait l'objet d'un nouveau travail de symbolisation à travers l'histoire de F. C'est à même sa mort et son calvaire de révolutionnaire qu'un voile est jeté sur la scène de violence symbolique depuis laquelle s'est édifié son tombeau. C'est le récit de F. qui recouvre le corps violenté de la sainte. La longue lettre de F. est écrite au seuil d'une mort à laquelle nous n'assisterons pas, mais qui en porte l'empreinte dans la mesure où F., enfermé dans un hôpital psychiatrique, est, d'une certaine manière, en état de mort civile. Là encore, lisant cette lettre, on constate l'éclatement discursif et stylistique, puisque l'on passe de la confession autobiographique au discours didactico-historique sur Catherine Tekakwitha. Aussi, et même dans sa forme passablement éclatée, le roman reste lisible depuis le discours et le ton particulier de ce travail de symbolisation de la mort.

La lettre de F. serait ainsi le cérémonial funèbre ou le tombeau recouvrant celui de Catherine Tekakwitha. On pourrait dire que cette lettre testamentaire fait en sorte que F. cherche à passer du tombeau-prison-hôpital psychiatrique au tombeau-monument. De même, *The History of Them All* est aussi un texte testamentaire puisque le narrateur anonyme y raconte comment il hérite en quelque sorte de la mort de F. Il doit se l'expliquer, la symboliser pour ne pas s'y laisser prendre tout à fait, pris ainsi qu'il pourrait l'être dans un deuil interminable.

4. Meurtre sur la Place publique

L'*Épilogue* marque le passage de la narration à la troisième personne, voix d'un Tiers qui prend en charge le récit pour le soustraire à son apparente contingence. Cette voix, c'est justement la voix de l'Histoire, en même temps honnie et désirée. En opérant la clôture du roman, elle met à distance l'histoire de F. (du folkloriste et d'Edith), et, de cette distance,

raconte cette histoire pour l'édifier et la donner à lire, notamment, comme une allégorie.

Dans cet épilogue, un vieil homme (qu'on reconnaît être F.) déambule, notamment, sur le Boulevard Saint-Laurent et s'arrête dans une arcade. La foule bigarrée qui peuple les lieux pense reconnaître en lui le terroriste, l'ex-politicien, sinon le maniaque sexuel, qui s'est échappé de l'hôpital psychiatrique où il était détenu. La foule de paumés (en quête d'une « seconde chance ») s'emporte et veut le lyncher. Le lynchage du vieil homme apparaît ainsi comme l'occasion, pour tous ces « losers », d'accomplir un geste édifiant, sinon d'être enfin présents dans cet autre rendez-vous avec l'Histoire. Cette scène, cet assassinat collectif, apparaît donc d'abord comme la répétition d'un geste de fondation d'une communauté autour de quelque victime sacrificielle.

Toutefois, sur le point d'être tué par cette foule de « second chancers », toute la scène se transforme en une sorte de rituel qui suspend l'action. Le temps semble en effet s'arrêter devant la performance fascinante du vieil homme :

The old man had commenced his remarkable performance (which I do not intend to describe). Suffice it to say that he desintegrated slowly; just as a crater extends its circumference with endless tiny landslides along the rim, he dissolved from the inside out. His presence had not completely disappeared when he began to reassemble himself. [...] His presence was like the shape of an hourglass, strongest where it was smallest. And that point where he was most absent, that's when the gasps started, because the future streams through that point, going both ways. That is the beautiful waist of the hourglass! That is the point of Clear Light! Let it change forever what we do not know! For a lovely briefness all the sand is compressed in the stem between the two flasks! Ah, this is not a second chance. For all the time it takes to launch a sigh he allowed the spectators a vision of All Chances At Once! (BL, p. 258)

Le vieil homme fait donc un numéro de magie où il est, successivement, dissolution et recomposition, apparition et disparition. Il se transforme en sablier pour donner à voir une leçon sur le Temps et l'Histoire. On pourrait appeler cela, l'allégorie de l'homme-sablier. Ici, le corps du vieil homme occupe le point de tous les possibles, ce point où le monde n'est pas encore, bien qu'il soit sur le point d'advenir. Il est, d'une certaine façon, le corps (glorieux?) qui se tient à l'origine, sur ce point, entre le Temps et l'Histoire. Le roman s'arrête ainsi pour donner à rêver ce point où tous les possibles de l'Histoire peuvent advenir. Le corps (presque sacrifié du vieil homme) occupe cette place et donne à voir le Temps tel

qu'en lui-même il n'est pas encore l'Histoire. Il est, ce sujet, « All Chances », toutes les chances du monde sur le point (en puissance, sinon en acte) de s'incarner. Il est le corps-sablier, le corps-Temps depuis lequel l'Histoire s'incarne. Tout se passe donc comme si on assistait à une vision de l'originnaire au moment même où une communauté est sur le point de se fonder sur cet acte de violence par où l'Histoire se donne son commencement. Vision de l'originnaire qui ne peut être qu'une allégorie, c'est-à-dire la monstration ou le montage imaginaire d'une idée à propos de ce que nul vivant n'a vu: l'origine. En se faisant, un instant, le corps de tous les possibles ou de toutes les chances, le vieil homme voudrait peut-être montrer (par son tour de magie) que la vérité du monde réside dans ce possible infini. Mais, cependant, ce pur point est impossible, il ne peut durer; il ne peut que s'altérer, et se perdre dans l'Histoire.

Pourtant, cette scène visionnaire et allégorique se résorbe cependant lorsqu'elle est pour ainsi dire reconnue comme étant une fiction, un simple film⁸. L'effet de magie disparaît, la vision s'éteint. Mais c'est aussi toute la communauté de l'arcade qui est aveugle, enfermée dans l'empiricité immédiate de l'expérience du monde. Comme si, sur la Place publique, n'existait plus cette dimension depuis laquelle une violence est symbolisée comme constitutive d'un interdit posé au principe de la communauté. Car tout se passe en effet comme si rien n'avait eu lieu, le monde suivant son cours sur cette Place publique où, justement, on ne discerne pas les effets de vérité de la fiction là où tout n'est que... cinéma.

Le Politique est à l'œuvre au moment où le roman ré-invente l'Histoire pour la transmettre selon d'autres figures et d'autres (in)certitudes. Or, cette continuelle ré-écriture, aussi ludique et exploratoire qu'elle puisse être dans *Beautiful Losers*, ne signifie pas nécessairement, on l'a vu, la fin de la représentation: elle suppose au contraire un autre travail d'élaboration du sens là où l'écriture, parce qu'elle est mémoire, livre sur la Place publique le récit testamentaire sur laquelle vient se fonder, contre l'inhumain ou l'a-symbolie, le seuil ou la limite de ce qui est toléré

8 Voici le passage : « For some purists (who merely destroy shared information by mentioning it) this point of most absence was the feature of the evening. Quickly now, as if even he participated in the excitement over the unknown, he greedily reassembled himself into – into a movie of Ray Charles. Then he enlarged the screen, degree by degree, like a documentary on the Industry. The moon occupied one lens of his sunglasses, and he laid out his piano keys across a shelf of the sky, and he leaned over him as though they were truly the row of giant fishes to feed a hungry multitude. A fleet of jet planes dragged his voice over us who were holding hands. – Just sit back and enjoy it, I guess. – Thank God it's only a movie. – Hey ! cried a New Jew, laboring on the lever of the broken Strenght Test. Hey. Somebody's making it! » (BL, p. 259)

dans la Cité. À cet égard, la force du roman de Cohen consiste à nous montrer que le désarroi qui traverse l'Histoire peut malgré tout être symbolisé sans le cynisme d'un sujet qui aurait désespéré de tout.