

La mère à perte de vue et de vie : de Pascal Bruckner à Roman Polanski

mona gauthier

Comme on le croit depuis Freud, la fiction romanesque prend sa source dans un désir inconscient. Aussi, ce texte cherche-t-il à retracer le phantasme que Bruckner met en mots dans *Lunes de fiel*. Mots auxquels Polanski redonne image. Or, l'analyse de ce récit érotique nous entraîne dans une poursuite, une mission aussi dangereuse qu'impossible : la quête du Souverain Bien. Mais la mère, qu'elle prenne les traits d'un bateau tel le *Truva*, de la mer qui le porte ou d'un pays rêvé comme l'Inde, ne peut se lire qu'en anamorphose; tous les moyens qui semblent pouvoir conduire vers ce paradis perdu ne sont que des leurres, des reflets, des trompe-l'œil. De cette course sans fin, seuls restent les mots qui forment le récit. De la page à l'écran, un désir se donne ainsi à voir et vient rejoindre celui du lecteur spectateur-voyeur : clinicien et/ou autres.

... le cinéma ose représenter des sujets qui appartiennent au domaine de la vie intérieure, exclusivement, mais le cinéma ressemble sous beaucoup de rapports au rêve dans lequel certains faits, au lieu de rester dans l'abstrait prennent des formes familières à nos sens¹.

C'est en visionnant le film *Lunes de fiel* de Roman Polanski² que j'ai découvert le roman de Pascal Bruckner d'où le réalisateur avait tiré son scénario. C'est donc par l'image que je suis arrivée à la lettre et que j'ai pu constater que la version filmée prenait, sous certains aspects du moins, ses distances avec la version romanesque. Ainsi le roman se terminait de façon assez dramatique pour les deux couples de l'histoire, mais il n'y avait pas de mort, alors que la version filmée faisait mourir le couple pervers tout en laissant le « bon » couple s'enlacer sur le pont du navire. Fin à première vue romantique, mais qui, en fait, venait marquer une lecture sensible du texte brucknérien. En somme, en proposant cette lecture, Polanski ne faisait que relever la source d'une écriture Inscrite dans la poursuite de cette quête impossible de la mère, symbolisée tant par la toile de fond que forme la mer et sur laquelle se déroute le récit, que par la poursuite de la mère India qu'ils ne parviendront pas à atteindre.

Si ce n'était de son titre qui, dès le départ, nous garde justement d'une lecture romantique, *Lunes de fiel* s'ouvrirait sous d'assez bons augures. Béatrice et Didier sont deux intellectuels qui se sont embarqués à Marseille sur le navire *Truva* qui doit les conduire en Inde, un pays dont ils rêvent depuis toujours et qui, pour Didier en particulier, n'est pas tant un lieu géographique qu'une contrée « dont la

simple évocation possède déjà la grâce d'un ravissement, la beauté d'un miracle ». Il s'agit d'un « Orient immortel », non localisé ici ou là, qui échappe aux caprices de l'Histoire et seul favorise « ces conspirations de l'enthousiasme propre aux âmes emportées » (68). Des âmes emportées dont l'union est née d'un amour commun de la lecture. D'où l'image idyllique qu'ils projettent : ils sont jeunes, beaux, intelligents, sereins. Jusque-là, les livres leur ont tenu lieu d'enfants, mais ils se proposent tout de même d'en avoir un à leur retour. Pour l'instant, c'est le voyage que Béatrice appelle « Notre voyage » qui tient toute la place; ce qui fera dire à Didier : « Tu en parles comme d'un nourrisson » (160).

Ils se retrouvent donc sur la mer, en route pour Tailleurs, cet « autre côté du monde » qu'ils doivent atteindre après s'être laissé bercer par le vieux liner norvégien sur lequel ils se sont embarqués et qu'ils perçoivent à peine tant ils sont absorbés l'un par l'autre. Cette idylle, on s'en doute, sera vite menacée par la rencontre sur le pont et à la salle à manger d'un autre couple : celui que forment Rebecca, jeune et plantureuse « princesse orientale » et Franz, cynique médecin, cloué à un fauteuil roulant à la suite d'un accident dramatique.

Le récit prend ensuite forme d'autobiographie quand Didier se fait le narrateur, en discours direct (présenté en italique), du récit que lui fait Franz de ses aventures érotiques et scabreuses avec Rebecca; aventures qui l'ont conduit jusque-là, c'est-à-dire à un état de dépendance à une femme dont il a été et demeure à la fois le bourreau et la victime. En insistant pour que Didier connaisse les moindres détails de sa relation avec Rebecca et de l'accident qui a provoqué son handicap, Franz expose sa vie, celle de sa femme et de leurs rapports érotiques, se donne à voir en somme à un « regardant » qui joue le dégoûté, mais qui reste captivé, voire capturé, par un récit dont il n'arrive pas à se soustraire; ce récit faisant tache, dirait Lacan³, dans sa vie d'homme sérieux et rangé. À son insu, Didier devient ainsi un voyeur ou plutôt se trouve dans la position de « voyure », et se prend à désirer la femme de son confident, cherchant même à se débarrasser de sa propre femme dont la présence devient encombrante. Mais Rebecca demeurera pour lui un leurre et, tout comme le mirage de l'Orient, restera inaccessible : « Vous avez tenté d'ouvrir une fenêtre qui s'appelait l'Orient », lui dira Franz à la fin du récit : « Il vous a fallu peu de temps avant de réaliser qu'il s'agissait d'un trompe-l'œil » (233).

Toute la trame du récit semble d'ailleurs se dessiner comme un leurre. Tout est présenté par le simulacre, ce qui donne une vision en anamorphose, que ce soit le regard par le trou de la serrure ou à travers un voile, masquant et démasquant — selon la problématique perverse du désaveu (*Verleugnung*) — l'absence du phallus maternel (-phi) que le narrateur acteur qu'est Didier semble vouloir à la fois voir et ne pas voir.

Dès leur arrivée dans la cabine du bateau, Didier souligne l'absence de luxe et d'espace comblée par la perspective des souriantes promiscuités amoureuses d'une part et, d'autre part, par le hublot :

« ... j'ai toujours trouvé un charme particulier au hublot : le charme de tout voir sans être jamais vu. C'est le petit trou de la serrure où l'on va surprendre les *secrets de la mer*, un face-à-face sans danger avec le monstre salé, un bon tour joué à l'adversité des éléments liquides. L'immensité a besoin d'être abordée par cette lucarne, encore plus émouvante quand elle est encadrée de rideaux et donne à la cabine l'allure d'une maison de poupée. Et derrière chacune de ses œillères, il y a une habitation, des êtres animés, mille destins entrecroisés. » (16, souligné par moi).

Le générique du film de Polanski se lit d'ailleurs à travers un hublot. La dimension du secret propre au roman de Bruckner se trouve ainsi soulignée sur le plan cinématographique. Car c'est la quête des secrets de la mer-mère que poursuivra le protagoniste du récit; que ce dernier soit acteur, narrateur ou voyeur. D'ailleurs le navire et la femme ne font qu'un si l'on en juge par les descriptions en chiasme qui en sont faites : « Nous marchions, dit Didier, à la poupe, cette partie la plus féminine d'un bateau parce que dans sa rondeur elle accrédite presque l'idée d'un postérieur » (59). Alors que selon Franz, les fesses de Rebecca sont comme de « belles coques », de « belles proues » ou de « belles conques » (35).

La mère de ce roman est par ailleurs représentée, tout comme dans le conte, par un espace plus que par « une personne capable de se donner comme objet de regard; la mère est appréhendée comme ce milieu aquatique qui enveloppe, écrit C. Stein, porte et, au besoin, engloutit⁴ ». Ainsi vue par « le trou de la serrure », la mère offrira une image floue, toujours à découvrir et/ou à imaginer. L'Inde, cette « Mother India » — celle qui fera l'objet d'une autre quête dans *Parias*⁵ — n'en demeurera que l'ultime reflet, que l'inaccessible illusion. La mère, comme leurre suprême, restera toujours à voir, car il ne resterait à celui qui la verrait vraiment, si cela était possible, non pas à se crever les yeux comme Œdipe, mais à signer sa propre fin. L'intérêt de ce roman brucknérien demeure donc dans une articulation qui se situe au niveau de la pulsion scopique car la mère, toujours à découvrir, constitue l'élément premier d'un désir générateur d'écriture⁶. Aussi, après avoir cherché à persuader Didier de l'aspect trompeur de son désir de l'Inde, Franz ajoutera à la toute fin du roman : « Faites-en donc un livre ». Didier raconte d'ailleurs lui-même au début du voyage : « J'allais en Inde avec la certitude d'impressionner et la crainte de n'être pas compris. Je me promettais de faire de belles phrases, repassais des citations, des phénomènes bizarres dont j'escomptais que leur seule étrangeté me ferait honneur. [...] Le mirage oriental n'était pas encore fissuré mais j'avais déjà le sentiment d'avoir changé de route sans pouvoir désigner l'instant exact où se situait le dévoiement ». Dans la version cinématographique, Franz (Oscar pour le film) qui est médecin, deviendra écrivain, mais un écrivain qui ne réussira pas à se faire publier.

Entre-temps, le récit que fait Franz à Didier présente le couple parfait de pervers sadomasochistes et tous les détails sont racontés, même les plus scatologi-

ques. Mais ce que Franz cherche à faire voir avec insistance n'est jamais vu par Didier qu'à travers lui, le narrateur (Franz) faisant voile entre ses expériences vécues et le narrataire-narrateur (Didier) qui reçoit ces images verbales pour les transcrire ensuite en mots. Il s'agit donc du dire, au niveau premier du récit qu'est celui de Didier, d'un autre dire au niveau second, celui de Franz. De la même façon que la lecture du roman de Bruckner peut être filtrée par la pellicule du film de Polanski et nous être présentée sur et à travers l'écran. Ce qui pourrait d'ailleurs fort bien se présenter, en termes cliniques, dans la relation transféro-contre-transférentielle du thérapeute et de l'analysant.

Quoi qu'il en soit, derrière ses scrupules apparents, Didier sait toujours trouver le bon alibi pour camoufler son propre désir de voyeur : celui de regarder de plus en plus près ces mystérieux secrets de la mer-mère. Franz ne le privera d'ailleurs d'aucun moyen pour y arriver. C'est d'abord sa découverte de Rebecca qu'il raconte en la décrivant comme une femme à la fois mère et enfant :

« ... cette poitrine majuscule, hyperbolique sur un corps d'adolescente me jetait dans l'extase : deux âges se rejoignaient en elle, j'embrassais une enfant sur la bouche, une femme sur les tétons, la mère et la fille confluaient en une seule personne. »
(33)

Rebecca se constituera de plein gré comme laboratoire vivant, objet d'expérimentations, lieu de la perception s'offrant au regard de Franz. Or, il est « tout à fait clair » affirme Lacan, « que je vois au-dehors, que la perception n'est pas en moi, qu'elle est sur les objets qu'elle représente⁷ ». Et il ajoute aussi : « dès lors que je perçois, mes représentations m'appartiennent ». Rebecca appartient à Franz au point de devenir, telle la chanson de Brel, « l'ombre de son ombre ». Et qu'expose donc cet objet pour que le regard de Franz surgisse comme œil? En tout premier lieu, c'est le sexe de la mère :

« ... j'aurais voulu, dit Franz, m'asseoir les jambes ballantes au bord de cet orifice et observer minute par minute l'évolution de ce *madrépore* géant, enregistrer chaque palpitation, chaque respiration de ses pétales inondés d'un nectar irrésistible. » (souligné par moi, 33)

Beaucoup plus qu'un simple crustacé métaphorisé, le mot « *madrépore* » signifie étymologiquement deux choses : *madre* pour « mère » et *poro* pour « pore ». De sorte que ce qui est observé, c'est le pore (peau ou phonétiquement, port... de mer) de la mère et son orifice qui répand d'ailleurs un « nectar irrésistible ». Plus tard, lorsqu'il est rendu impuissant à cause de l'accident, Franz agira d'ailleurs avec Rebecca comme un fils incestueux sous les yeux de Didier :

« Franz avait relevé jusqu'à la mi-hanche la robe de Rebecca, baissé son collant jusqu'à la naissance des cuisses et dégagé une culotte blanche échancrée que surmontait une chaîne. [...] L'infirmier y appliquait fébrilement la bouche, malaxant de ses mains les fesses de son épouse. J'aurais dû sortir à cet instant; mais j'étais hypnotisé par le sans-gêne de cet individu dont les doigts s'enfonçaient dans les chairs, limaces indécentes et visqueuses. Rebecca, une cigarette à la bouche, se laissait caresser sans broncher tout en peignant les maigres cheveux de son époux. On eût dit une mère complaisante bichonnant son enfant. » (196)

Leurs jeux scatologiques et particulièrement excrémentiels offriront par ailleurs d'autres regards sur les orifices maternels; ce sont de « divines cochonneries » qui donnent accès à une perception toujours plus grande, toujours plus révélatrice de la mère à voir :

« Et plus je me délectais de la surface, plus je désirais rendre mes hommages à l'intérieur, agripper les racines; embrasser le foie, les viscères, le sang, la lymphe afin que pas un tressaillement de cet organisme n'échappe à ma dévotion scrupuleuse. Cette pratique avait le charme des porte-plumes de notre enfance : on colle son œil à un pertuis minuscule pour mieux voir se déployer tout un panorama. Collant ma bouche au cratère de Rebecca, je devenais témoin des mystères de son dedans, je vivais de la vie de ses parois ventrales, de son tissu musculaire, de ses battements de cœur. » (86)

Quand ces jeux tourneront au drame et que Rebecca redeviendra sujet, elle reprochera ainsi à Franz de ne l'avoir jamais aimée et de l'avoir réduite à des viscères, à un fétiche exotique : « Tu feignais de respecter la femme en moi, lui dira-t-elle, tu ne vénértais que des orifices » (178).

L'exemple de l'œil collé à un pertuis minuscule nous ramène encore à celle du trou de la serrure, trou qui permet de percevoir des images déformées et qui marque le caractère répétitif du récit de Franz. Or, c'est justement à l'intérieur de l'explication de la répétition que Lacan situe « la digression sur la fonction scopique », la répétition rendant possible la schize entre l'œil et le regard, c'est-à-dire ce moment de vérité dans lequel s'inscrit le Sujet du Désir⁸.

Le thème du donjuanisme apparaît par ailleurs de façon répétitive dans ce roman de Pascal Bruckner. Poursuivant son récit à Didier, Franz, sous prétexte de se guérir du « cancer conjugal » et de l'enfermement familial, avoue le sadisme avec lequel il a traité Rebecca et son besoin de passer de femme en femme : « L'osmose est un leurre : j'avais coupé le cordon ombilical avec le couple qui, au

sortir de l'adolescence, prolonge la chaleur et la sécurité de la famille » (154). Selon la dynamique même du désir, Franz, s'accrochant à son leurre, part à la poursuite de l'objet insaisissable, puisqu'en chaque femme, dit-il : « ... je n'aimais que celle qui allait suivre, je me penchais avec une égale tendresse sur n'importe quel corps, n'importe quel visage, avec un élan de gratitude qui me poussait à trop étreindre pour tout embrasser » (154). Et ce qu'il demande au leurre qu'il poursuit, c'est que ce leurre lui retourne son regard à la croisée du parcours amoureux : « Je me refusais à acquérir une mémoire amoureuse et n'existais que par le regard mobile et versatile des autres » (155). Le caractère répétitif des amours de Franz marque ainsi le point de retour du regard propre à la pulsion scopique. Car le désir de Franz, tel celui de Don Juan, n'est pas d'être rassasié; avant d'être désir d'une femme, il est désir d'altérité et tourné vers l'Autre. Il s'agit donc d'une rencontre toujours manquée, mais dont le ratage même fait événement :

« ... je demandais à chaque personne rencontrée d'être l'expression partielle, instantanée d'une essence qui la dépassait. Intoxiqué par le changement en soi, j'étais pressé de consommer, ne regardant ni à la condition ni à la beauté, l'affaire la plus prompte me paraissait la meilleure. Bref, soupirant après de gros événements, je me vouais à l'amour avec l'acharnement d'un néophyte, heureux de ces intrigues qui réveillaient en moi des forces que le train-train sentimental avait étouffées. » (155)

Grâce à la répétition, le désir de Franz se régénère puisqu'au lieu de trouver satisfaction dans l'objet rencontré, il continue de tourner autour du seul et impossible objet perdu, le *Das Ding*, cette Chose à jamais inaccessible et par là créatrice, parce qu'elle amène inlassablement de nouveaux signifiants à contourner son vide.

Le long réquisitoire auquel se livre Franz, sous le prétexte cette fois de sauvegarder sa liberté, pour légitimer le bien-fondé de ses multiples expériences amoureuses, ne serait, en fait, que le déguisement de son donjuanisme qui se présenterait comme la recherche jamais satisfaite, la soif jamais altérée de cet objet à jamais perdu qu'est la mère et qui a un rapport très étroit à la pulsion de mort⁹ :

« Désormais, je savais que l'amour n'existe pas, que nous sommes seuls. L'osmose est un leurre : j'avais coupé le cordon ombilical avec le couple qui, au sortir de l'adolescence, prolonge la chaleur et la sécurité de la famille. Je me préparais à vivre comme je mourrai : seul en compagnie d'autres solitudes dont le bruissement et l'affection, loin de me reconforter, me renvoyaient à mon propre isolement. » (154)

Pur effet de la pulsion de mort en effet que ce désir d'osmose, du retour à jamais impossible au Souverain Bien qu'est la mère.

Le Franz-Don Juan apparaît par ailleurs sur le plan formel du récit, et au sens qu’Otto Rank lui donne, comme le double psychique de Didier-Sganarelle. Aussi, même si ce dernier se montre dégoûté des expériences et de l’exhibitionnisme de Franz, il ne peut s’empêcher de le suivre jusqu’au point de devenir lui-même amoureux de Rebecca. Béatrice, sa propre femme ne voudra pas lui pardonner, non pas de l’avoir trompée, mais de ne pas avoir réussi à aller, comme Franz, jusqu’au bout de son désir : « Seul est ignoble l’acte qu’on arrête en chemin » lui dira Béatrice, « je t’aurais pardonné une aventure avec Rebecca. Je ne te pardonne pas d’avoir raté même cela. Bonne année quand même, Don Juan » poursuit-elle ironiquement (213). Comme il y a des anti-héros, Didier, pour avoir laissé filer son leurre, joue quant à lui le rôle d’anti-Don Juan. Tous ses leurres lui échapperont également; aussi bien son rêve de l’Inde que le bateau qui doit l’y conduire ou que la mer qui le porte : « J’abhorrai cette cage flottante qui nous emprisonnait, je maudissais la mer énigmatique qui ne va nulle part, indique mille directions qu’elle soutient et trahit également » (220). Une mer-mère à la fois satisfaisante et cruelle, telle la dynamique kleinienne du bon et du mauvais sein. On pourrait dire, en d’autres termes, que Didier-Sganarelle est la victime passive de la castration alors que son double Franz-Don Juan en est la victime active. Polanski poussera le drame jusqu’à son extrême limite en le faisant mourir après avoir auparavant tiré sur Rebecca endormie.

Il reste que dans la fiction brucknérienne, pour avoir cherché à regarder toujours de plus près la mère, et avoir tenté tout à la fois de percer et de cacher ses mystères, Franz s’en trouve aveuglé : castré. La pulsion scopique, dit Lacan, « est celle qui élude le plus complètement le terme de la castration¹⁰ ». Le thème du double psychique est d’ailleurs repris par Pascal Bruckner dans *Qui de nous deux inventa l’autre?* paru sept ans plus tard que *Lunes de fiel*. Ce roman met en scène Gabriel et Luc dont l’amitié se tisse autour des femmes et de leurs mystères. Alors que l’un est libertin, l’autre sentimental, mais leur rôle s’interchangera : celui qui est libertin deviendra sentimental et vice versa. Le clivage ne demeurant pas moins au cœur de ce jeu de rôle.

Si le désir inconscient est à l’origine du donjuanisme que Franz fait miroiter aux yeux de son double, Didier, et que ce désir est celui de voir la mer-mère à perte de vue et de vie à travers tous les corps et surtout les sexes de femmes, il fera lui-même porter ce désir sur une peur profonde inscrite en lui depuis toujours : celle de la castration. Quand il se retrouve littéralement castré, en plus d’avoir perdu l’usage de ses jambes à la suite de l’accident provoqué par Rebecca dans le but de se venger de ses cruautés, il reconnaîtra que :

« ... certaines blessures sont le signe d’une défaillance de l’âme autrement grave. Tout ce que j’avais redouté dans les terreurs d’enfant arrivait : cet accident confirmait un échec inscrit en moi depuis toujours. J’étais vaincu bien avant de m’écraser sur le carrelage de cette chambre d’hôpital. Au fond, ne rêvais-je pas à

la défaite, depuis les origines? Et mon avidité à jouir de la vie, mon impatience pour les êtres et les femmes ne venaient-elles pas du pressentiment de la catastrophe? Le destin épousait le cauchemar dont j'étais issu. » (174)

Détail qui n'échappe pas à la lecture de Polanski qui, en reproduisant l'accident fatal, tient longuement la caméra sur la main et le bras de Franz (Oscar) tendus vers Rebecca (Mimi); parfait symbole phallique s'offrant visuellement à cette « catastrophe » pressentie par Franz. N'est-ce pas justement cette angoisse de castration qui se manifeste et, par sa récurrence, donne à l'écriture romanesque de Bruckner, son caractère obsessionnel? Pour apprivoiser ce cauchemar dont il se dit issu, Franz se livre à des pratiques sexuelles bien particulières dans sa relation monogamique avec Rebecca et cela, bien avant de la quitter et de chercher dans d'infinis ailleurs ce qu'il a déjà exploré avidement dans ses jeux tant érotiques que scatologiques avec elle. C'est une fois l'urine qui sert à masquer la castration :

« ... l'urine de Rebecca était précieuse à plus d'un titre; miel d'or et d'azur, lumière vivace et rayonnante, elle composait une épée de feu qui me fouillait de sa lame brûlante, un astre fluide et filant qui me clouait au bout de sa comète. [...] S'oubliant sur moi, Rebecca se dotait d'un pénis éphémère et vigoureux qui clamait sa puissance avant de mourir et de renaître. Née de sa chair, cette corde blonde en était l'âme palpable, et m'enserrait sous sa pluie comme une caverne utérine. Cette manne laiteuse me lavait de mes fautes, m'accouchait une seconde fois. [...] Issue de l'admirable ceinture féminine, elle en rapportait l'humidité d'une mer archaïque, le précieux mucus, l'élément universel de la vie. » (77)

Et plus loin, ce seront les excréments eux-mêmes qui rempliront la même fonction :

« Rebecca [...] était flattée de mon empressement à recueillir les perfections successives de son individualité. Et puis, m'enveloppant de sa lave intestinale, m'en caparaçonnant de la tête aux pieds, je devenais l'enfant qu'elle venait d'expulser de son ventre et qui vagissait encore tout souillé de placenta. » (87)

Dans ces deux cas, les pratiques scatologiques des amants servent également à voiler le manque de pénis de Rebecca-mère : le premier, sous forme d'un liquide qui enferme Franz dans une « caverne utérine » et une manne laiteuse qui le met au monde une seconde fois sous forme de « pénis éphémère »; et le deuxième cas, comme l'enfant-pénis expulsé du ventre de la mère et encore tout souillé de

placenta. Par le miroitement symbolique de l'objet phallique, le manque de pénis est ainsi masqué et l'angoisse de castration désavouée.

Et si le destin, en castrant réellement Franz, épouse le cauchemar dont il est issu, ce même destin le poussera à entraîner Rebecca dans sa chute. Après avoir provoqué le terrible accident de son mari, Rebecca connaîtra pour sa part la castration symbolique¹¹ dans cet autre accident que par esprit de vengeance, lui fera subir Franz en se servant de Didier pour verser de l'eau bouillante sur le visage de sa femme endormie. Dorénavant, Rebecca ne verra plus que d'un œil. Et alors que Franz a perdu ses nerfs érectiles, Rebecca perdra le nerf optique :

« Le clignotement de l'œil vivant forme un contraste repoussant avec l'inertie de l'œil mort, écrit Franz à Didier, cet œil vitreux empreint d'une involontaire méchanceté. Tous les jours à l'heure où vous l'avez "inondée", elle sanglote de son œil unique, l'autre restant sec. Elle ne plaira plus; je veux dire que la borgne ne plaira plus qu'à moi, l'éclopé. Elle voit les beautés du monde, le fouillis des rues, mais nul ne la regarde car on ne regarde pas les monstres. » (232)

Si un œil de Rebecca-mère est désormais castré, l'autre demeure intact et ainsi est maintenue la structure perverse du désaveu.

Pour avoir été l'instrument involontaire de son double, Didier est par ailleurs condamné et ironiquement mis dans une prison qui a pour nom *Sârk*; mot qui en turc veut dire : l'Orient. Comme si Didier, à défaut de réaliser son rêve d'aller en Inde, en devenait le prisonnier, enfermé dans la coque d'un inaccessible ailleurs.

En somme, aller voir la mère est une mission à la fois dangereuse et impossible, qu'elle apparaisse sous les traits d'un bateau tel le *Truva*, de l'eau de la mer ou d'un pays rêvé comme l'Inde, elle ne peut jamais se révéler qu'en anamorphose. Tous les moyens qui semblent pouvoir conduire vers cette utopie de Tailleurs ne sont que des leurres, des reflets, des trompe-l'œil. Les seuls éléments tangibles qui restent de cette course sans fin sont les mots qui forment le récit et dans le cas de *Lunes de fiel*, celui d'un voyage impossible comme l'est nécessairement toute tentative d'un retour aux origines : le ventre maternel. Et en faisant terminer son scénario sur un rendez-vous avec la mort, Polanski ne met-il pas en images, ne donne-t-il pas « à voir », tout comme dans la scène onirique, cet impossible « à dire » des mots?

mona gauthier
117 rue murray, app. 302
Ottawa, k1n 5m5

Notes

1. Otto Rank, Don Juan, *Une étude sur le double*, Paris, Denoël, 1932, p. 11.
2. Roman Polanski, *Lunes de fiel*, film tiré du roman de Pascal Bruckner, *Lunes de fiel*, 1981, Paris, Seuil, 235 p.
3. Jacques Lacan, *Séminaire livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 253 p.
4. C. Stein, 1971, *L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël, p. 133.
5. P. Bruckner, 1985, *Parias*, Paris, Seuil.
6. M. Gauthier, 1996, *La puissance prise aux mots*, Montréal, L'Harmattan. Dans ce livre, j'analyse la pulsion de mort et la pulsion scopique, concepts que je ne peux pas reprendre dans les limites d'un texte comme celui-ci.
7. J. Lacan, *op. cit.*, p. 76.
8. M. Gauthier, *op. cit.*, p. 2742.
9. M. Gauthier, *op. cit.*, p. 168-182.
10. J. Lacan, *op. cit.*, p. 74.
11. « Symbolique » est utilisé ici au sens large du terme.