"FLAC", UN RÉCIT PAR SERGE ANDRÉ
notes de lecture

Lieven Jonckheere

PREMIÈRE PARTIE: UN NOM, TROIS STYLES

Un nom: Flac = flaque? ou 'flac!'

Flac = flaque?
dès le début un 'Witz' signifiant s'impose …

Dès le début du récit "Flac" de Serge André le lecteur attentif bute sur un point 'faible', une sorte de lapsus littéraire qui semble inviter à réduire le titre du récit, et donc le héros, à une formation de l'inconscient, plus particulièrement un 'Witz' signifiant: "*Ah! Te voilà une fois de plus dans mon chemin comme une flaque stupide!*". Pour sa mère, dans le discours de sa mère, Flac est une flaque.

Une 'flaque' est une petite nappe de liquide stagnant. Le dictionaire renvoie au substantivement de l'ancien français 'flache', qui veut dire 'creux', 'mou' et qui vient du latin 'flaccidus' qui signifie 'faible', 'mou'. Le symbolisme sexuel genre Stekel y verrait sans doute une connotation féminine. Dans un premier abord le discours maternel semble féminiser le fils, le réduit à l'organe sexuel féminin, son vagin.

Dans le droit fil de cette interprétation le récit de Serge André semble inviter à suivre les avatars ('Schicksale'), les migrations, le déplacement ('Verschiebung') de cet être de 'flaque'. En effet, on pourrait distinguer trois temps, trois scansions de Flac comme flaque par rapport au corps de sa mère.

D'abord la tache imaginaire. C'est Flac qui perpétulellement surgit comme une *flaque stupide* sur le chemin de la mère, dans une confrontation de corps sur le trajet des *quelques sentiers sinueux* ravinés entre l'*accumulation invraisemblable d'objets hétéroclites et de débris*. Dans ce même registre Flac est aussi décrit comme un *obstacle au repos mortuaire dans lequel ta mère abrite frileusement ses rêves*, et finalement comme *un surplus*. L'image évoquée par le chaos de l'appartement de la mère est celle d'une projection dégoûtée par la mère de l'intérieur de son corps, dans lequel son enfant constipue un organe ou une tripe de trop (pas de 'phallicisation' de l'enfant par sa mère).

Ensuite la flaque marque Flac comme trait symbolique. C'est le passage dans lequel Flac est associé à tout ce qui colle la mère à la peau: "*mais qu'est-ce qu'ils ont à toujours me coller? … je ne veux pas qu'on me tripote, c'est tout!".*

Finalement la flaque devient un trou réel au moment où Flac s'identifie à une flaque dans la mère, quand il finit sa carrière de flaque au fond de la terre-mère. Voir l'image finale de la mère éventrée qu'est *l'ancienne carrière de granit … la terre sauvagement éventrée … et tout au fond l'eau noire qui stagne* (= flaque) *au milieu des éboulis, mare de sang opaque* (dans laquelle on avait retrouvé le corps d'un adolescent mutilé, allusion au suicide possible de Flac).

Mais ne nous laissons pas entraîner trop loin dans cette interprétation signifiante et sexuelle. En effet, n'oublions pas que le père spirituel de Flac est un psychanalyste. Peut-être cette équivoque Flac/flaque a-t-elle été construite de façon délibérée par Serge André lui-même. Dans ce cas-ci il ne s'agirait nullement d'un lapsus inconscient et donc interprétable, mais plutôt d'un défi, un défi lancé par un

'auteur psychanalytique' (qui ne s'en cache pas) à ses 'lecteurs analytiques' (qui sans doute essaieront de se cacher).

Et de plus, pourquoi Serge André ne se serait-il pas laissé inspirer par l'une des flaques paradigmatiques, connues par tout le milieu analytique, surtout lacanien?

D'abord il y a celle du petit Hans. Quand Lacan remet en ordre structural le cas de Freud il relève entre autres cette migration d'une tâche noire à la forme et la place insaisissables devant/sur/derrière la tête du cheval phobique de Hans. A ce moment, pour Lacan, cette 'flaque' correspond au réel du désir de la mère (comme Femme) que le substitut de Nom-du-Père, le signifiant phobique 'cheval', ne réussira jamais à couvrir (refouler) complètement. (Sém IV).

Cette tâche idéfinissable ou cette flaque refait surface dans le Sém XI de Lacan, sous la forme de l'anamorphose, qui elle aussi se situe dans une surface pas identifiable, flottante, topologique (par rapport à la perspective géométrale).

… mais l'auteur s'oppose
Flac = un bloc

Après quelque hésitation je me suis enhardi à confronter Serge André avec ce que je considérais comme le défi psychanalytique de cette équivoque signifante entre le nom de son héros, Flac, et la flaque, la tache, l'anamorphose.

Serge André a eu la gentillesse de me répondre et aussi de me donner la permission de me servir à discrétion de notre correspondance privée autour de "Flac".

Après une petite remarque en passant, qui de façon contournée semblait ménager une place pour l'équivoque (*il y a le même rapport entre 'Flac' et 'flaque' qu'entre le texte de mon récit et mon autobiographie*), sa réponse se faisait de moins en moins équivoque: *Je crois sincèrement que vous vous égarez en vous fixant sur l'équivalence signifiante 'Flac/flaque' … je me suis moi-même rendu compte immédiatement de l'équivoque … cette équivoque m'a déplu. J'ai donc raturé la phrase, trouvant le jeu de mots de mauvais goût … je voulais m'abstenir d'induire le lecteur sur une fausse piste*.

Si défi il y avait, il s'agissait d'un défi d'un autre ordre. *Dans un second temps, je me suis ravisé: j'ai pris cette phrase comme un défi que je me lançais à moi-même, tout en faisant fi du lecteur. Je me suis dit que le nom 'Flac' tiendrait le coup à travers tout, qu'il ne serait pas éclaboussé par la flaque – et tant pis pour le lecteur qui s'y laisserait prendre.*

Dans le reste de notre correspondance Serge André s'est défendu contre toute lecture signifiante, psychanalytique du nom de son héros 'autobiographique'. Ainsi il me rappela ce que la "Postface" avait déjà révélé: *'Flac' est un nom que j'avais en tête depuis au moins vingt ans. J'en ai quelques autres en réserve (six ou sept) …* Pour Serge André lui-même le nom de son héros a toujours été et, après l'écriture du livre, reste *un mot compact, insécable, inattaquable, qui se suffit à lui-même et se refuse à toute* référence. *Flac réduit à un nom commun, cela détruisait tout, en quelque sorte.* Serge André s'engage même pour ce nom: *on ne peut toucher à une seule lettre de Flac*. Ce qui d'ailleurs lui a inspiré des réactions parfois paradoxales. Par exemple il rappelle lui-même que, dans la traduction espagnole, son ami Nestor Braunstein avait précisément voulu éviter l'équivoque possible avec le mot espagnol 'flaco' (qui signifie 'maigre', 'infertile', 'sans ressort') en proposant d'écrire le nom de l'héros comme 'Flak'. Serge André trancha: plutôt le risque de l'équivoque que de toucher à une seule lettre de Flac. Évidemment, d'un point de vue clinique cette fixation à un nom devient un peu inquiétante.

Néanmoins dans notre correspondance Serge André s'est expliqué sur ce point, dans un développement qui mériterait d'être repris dans la "Postface" (et qui, pour une partie, revient dans l'interview avec Cathérine Millot) et que je reprends ici sans commentaires. Pour Serge André le nom 'Flac' trahit l'essence même de la création littéraire, 'Flac' est une *vraie création verbale*. D'un côté l'écriture *élève le signifiant au rang d'objet*, l'objet conçu comme *matière solide, ce qu'il y a de plus réel.* D'autre part l'écriture *élève un nom commun au rang d'un nom propre. Car le nom propre n'est rien d'autre qu'un signifiant transformé en objet … il ne vaut plus par sa signification ni par son sens, mais uniquement par sa fixité, son*

éternité de marque … écrire c'est forger des noms propres. A la limite: que des noms propres … je m'élève contre quiconque voudra ramener FLAC à flaque, refaire nom commun de ce nom propre sans aucune significaction. Un nom propre, ce doit être comme une météorite qui tombe du ciel et creuse dans la terre un trou qui devient lieu sacré.

Dans ce contexte il est intéressant de noter que le surnom que le père de Flac se donne dans le récit a la même qualité, il est de la même famille que le nom de Flac, si je puis dire. En effet le père ne veut pas que Flac l'appelle 'papa', c'est Yon - surnom du père qui est *à la fois si familier et si étrange … sans histoire, sans explication, sans signification … bloc compact … pas inscrit dans la langue commune … qui ne se déchiffre pas … pure trace d'une existence*. Je reviendrai sur les blocs compacts de père et de fils, ce rapport étrange entre père et fils. D'ailleurs le surnom du frère du père, 'Fif', a aussi la même qualité de bloc compact. Seul le nom de la mère, appelé 'Jackie', manque cette qualité.

Finalement, dans sa réponse à ma question sur l'équivoque dans le nom de son héros, Serge André a révélé dans quelle mesure la construction ou la trouvaille du nom 'Flac', était 'autobiographique'. *Quand le sort vous a donné un nom qui est un prénom … quelle différence y a-t-il entre le nom et le prénom? Celle-ci seulement: le prénom est variable, il pourrait être un autre, ou être remplacé par un surnom, un sobriquet, mais le nom, lui, est à jamais invariable, intouchable, immodifiable. C'est pourquoi j'ai essayé de 'me faire un nom' en m'appelant et en me faisant appeler 'Serge André' – en un mot, dirais-je. J'ai en quelque sorte compensé la défaillance du nom propre en faisant de l'ensemble (prénom + nom) un conglomérat insécable, une entité soudée et unique. Rien ne me vexe plus que d'être appelé 'André'.*

le bruit de la fin
Flac = 'flac!

Flac ne fait pas équivoque signifiante avec flaque: on ne veut pas aller contre le désir de l'auteur. Mais il y a encore une autre issue, si on tient compte des exigences de Serge André qui fait Flac un bloc, *un nom propre, une météorite qui tombe du ciel et creuse dans la terre un trou qui devient lieu sacré*. Je me risque à une nouvelle proposition: Flac = 'flac!', flac! étant une interjection, une onomatopée censée suggérer par imitation phonétique la chose dénommée – dans ce cas-ci: imitation du bruit de l'eau qui tombe, mais aussi de ce qui tombe dans l'eau (cfr bande dessinée).

Ceci impliquerait que, comme sujet, Flac n'a pas de contenu (psychologique). Flac n'est rien d'autre qu'un bruit, le bruit de sa chute, d'une chute dans l'eau (sujet comme réponse du réel, le sujet comme 'voix'). Cette thèse s'inspire de la fin du récit, où Flac se précipite (ce n'est pas sûr) dans *l'eau noire qui stagne* (= flaque noire) de *l'ancienne carrière de granit.* À ce moment Flac devient lui même la flaque dans laquelle il tombe, ce qui correspond à une sorte de déplacement du bruit de ce qui tombe dans une flaque vers cette flaque elle-même.

trois styles: injures – comédies – une voix de fin silence

Trois 'genres' littéraires se succèdent dans trois temps: trois injures, deux comédies, une voix.

l'art de l'injure selon Serge André

Dans un premier temps le récit "Flac" est une litanie d'injures.

On a déjà suggéré que le nom Flac lui-même pourrait être une injure, dans son équivoque avec la flaque stupide dans le discours de la mère. En effet, très souvent le sujet acquiert son identité, en assumant une injure par l'Autre (cfr 'punk'). À cet égard je signale la tendance de Serge André lui-même à écrire FLAC en majuscules (ce qui en effet était souvent le cqs dans notre correspondance privée), comme une sorte de sigle – un sigle de quatre injures?

Néanmoins il reste indécidable si le nom Flac constitue en lui-même une insulte. En tout cas, dès le début *Flac se parle* en insultes. Dans son bavardage infini de voix intérieures, dans cette *avalanche de vocabulaire*, dans toutes ces *ritournelles et transes soliloques* il s'agit surtout d'injures. Ce chapelet d'injures trahit une jouissance 'obscène et féroce' (surmoi), mais qui est quand-même soumise à trois caractéristiques – ce qui constitue ce qu'on pourrait appeler l'art de l'injure selon Serge André (une sublimation).

D'abord il y la musicalité des injures: la "Postface" nous apprend que déjà avant de commencer l'écriture de "Flac" Serge André était à la recherche d'*une musique faite de langue … musique, rhytme, cadence pour lesquels il me faudrait forger ma propre langue … j'étais obsédé par le Beethoven des "Variations Diabelli", des derniers quatuors à cordes et des ultimes sonates pour piano.*

Autre caractéristique des injures est leur 'structure' tripartite, triple ou tridentée. En effet les injures sont fréquemment scandées en trois mots, il s'agit une 'trinité' d'injures, une *valse à trois temps* comme le dit Flac lui-même. Exemples typiques sont: *Canaille! Racaille! Ganache! … Saccagé, ratatiné, piétiné!* D'ailleurs cette structure ne vaut pas seulement pour FLac: *l'auteur de Flac*, avoue Serge André dans une interview, *respire en trois temps*.

Cette substitution infernale de trois injures par trois autres, cette exploration de toutes les combinaisons possibles de trois injures fait penser au paradigme Lévi-straussien du développement des mythes. Je rappelle que Lacan 'applique' cette analyse structurale aux fantaisies du petit Hans - fantaisies qui se développent et s'organisent par groupes autour de son signifiant phobique et qui finalement aboutissent à la construction de quelque chose qui peut passer pour son fantasme fondamental et unique (Sém IV). En effet, à partir de cette comparaison avec le cas de Hans il est légitime de se poser la question s'il n'y a pas la même sorte de logique de progression à l'oeuvre dans cette valse d'injures à trois temps. Et on pourrait aussi poser la question où et comment cela s'arrêtera. On reviendra sur ce point.

La troisième caractéristique des injures composées et instables est qu'elles visent d'abord le père. En effet ces injures s'originent dans la détresse traumatique ('Hilflosigkeit') de Flac devant ce qu'il appelle *l'étreinte matinale obligatoire* par le père – ce rituel de réveil tout à fait inoui, avec le père qui chaque matin se jetait sur son fils, l'immobilisant avec tout son 'poids de jouissance' (on y reviendra) - toujours déclenchait en Flac un *torrent d'invectives*. Malheureusement, *plus ça se voulait blessant, plus Yon* (le père) *riait*.

Cette triple injure au père fait penser à celle de l'Homme aux Rats, dans son enfance, avant de devenir le grand obsessionel de la psychanalyse: "Du Lampe, du Handtuch, du Teller". Pour Lacan (E 891) il s'agit là d'une "métaphore radicale d'où s'origine le sujet". Cette métaphore ne substitue pas un signifiant par un autre, mais elle substitue une 'série originaire' de signifiants au père réel. D'autre part cette série originaire de signifiants n'est pas du tout de l'ordre de la 'classification' (Piaget), mais il s'agit de trois 'choses' complètement hétéroclites, qui n'ont aucun trait en commun, sauf l'essence inatteignable du référent.

À noter: Flac commence à hurler ces injures contre le père comme le père hurle contre tout et tous (mais pas contre son grand amour Flac); après, quand *Flac se parle*, ces injures hurlés sont 'intériorisées'

et combinées avec, supportées par la *voix perpétuellement agacée* de la mère: Flac injurie le père comme la mère (aurait dû faire).

Maintenant quel est le but de toute cette musique d'injures au père en trois temps? Son but avéré (de l'aveu de Serge André lui-même) est tout simplement l'éventration' de la langue maternelle – éventrer avec le trident de l'injure cette langue maternelle qui se prostitue à tous les sens. Quand on traitera plus à fond les questions de la "Postface", on reviendra sur la place centrale du fantasme d'éventration dans la 'théorie linguistique' de Flac.

les Comédies du Père et du Fils
(et du Saint Analyste)

Heureusement pour le lecteur à un moment clé le style du récit change brusquement: la jouissance obscène et féroce des injures fait place à une jouissance beaucoup plus 'light', celle de la comédie. Cette comédie est composé de deux scènes de rébellion de Flac devant l'*étreinte matinale obligatoire* par le père. Ces deux points sur lesquels son torrent d'invectives s'était interrompu, je les qualifie de 'Comédie du Père' et de 'Comédie du Fils'. Ceux qui connaissent l'oeuvre psychanalytique de Serge André pourraient se demander si on ne trouve pas ici l'origine de son intérêt pour la comédie dans l'analyse, pour l'analyste comme comédien?

Mais limitons nous pour le moment au récit de Flac. D'abord Flac est confronté à la Comédie du Père. Un matin, au lit, Flac fait au père *le même coup que celui que ta mère lui avait infligé durant des années … t'absenter de ton corps* – Flac fait donc le mort. Le père ne supporte pas et s'enfuit. Cependant le chantage de la mère pousse Flac à 'récupérer' le père et à reprendre 'sa' place (la place de la mère) auprès du père. Flac se réalise la *catastrophe que serait ta vie si ta mère basculait brutalement dans la démence*. Poussé par cette peur de la folie de sa mère Flac se met donc à la poursuite de son père … qui au bout de la rue l'attend 'comme un père' sur la scène publique: *Yon attendait calmement, comme l'acteur rentré en coulisse après l'acte final, qu'on le rappelât, qu'on lui reclamât le bis* (passage 'unheimlich') *… 'Flac sans toi je meurs!' Rideau.*

Ceux qui connaissent l'oeuvre psychanalytique de Serge André reconnaîtront que ce père-imposteur de Flac ressemble au père tel que Serge André le décrit par exemple dans "La signification de la pédophilie". Là en effet, *c'est au niveau du père réel que la perversion se signale à l'attention. L'homme qui est appelé, dans la réalité, à assumer le rôle du père se voit réduit par le discours maternel à n'être qu'une sorte d'acteur de comédie, à qui il est demandé de jouer au père, mais sans que ce rôle ait la moindre conséquence: c'est un père 'pour la scène'*. Toutefois la différence de l'Oedipe de Flac (si on peut dire) avec l'Oedipe pervers semble être l'enthousiasme avec lequel le nommé Yon assume son rôle de 'père pour la scène'. Le père du pervers participe à cette comédie malgré lui, il y est contraint par la mère, il est divisé par ce rôle, il n'en jouit pas lui-même. C'est le contraire dans le cas du père de Flac, pour Yon toute sa jouissance réside dans cette comédie du père, dans cette comédie il est soi-même.

Cependant à un moment donné la Comédie du Père bascule dans la Comédie du Fils. Un matin semblable à tous les autres matins Flac finit *en bas de son lit,* levant les yeux vers son père dont la silhouette crève la *fenêtre, abolissant la limite entre le monde intérieur et le monde extérieur.* Alors, dans le *paroxysme plat, le calme apathique* que Flac soudain éprouve, se produit un véritable coup de théâtre, un retournement littéral de la situation. *Flac se lève tranquillement, tout en se revêtant de son drap comme d'un toge antique. Yon aimait le théâtre? Eh bien, il allait être servi!* Flac fait le père et inflige à son père le *déshonneur* ultime, *au-delà de toute injure: "Tu m'accables d'un amour grotesque, mime de l'amour que tu n'as jamais obtenu de ton père … il voulait que tu sois poète?"* Et à ce moment dramatique Flac sort un recueil de poèmes qu'il avait conservé sous son lit, un receuil de poèmes par le père, intitulé *"Les larmes de l'aube",* qui celui-ci avait dédié à son propre père (grand-père de Flac) à l'occasion de son cinquantième

anniversaire: *ta profession de foi au Père tout-puissant* - mais ce père vénéré l'avait décliné poliment, à cause de sa description malheureuse comme *buste laiteux* (image féminine). D'une façon sarcastique Flac complète ce vers emphatique du vers bas *fromage blanc*.

Notons déjà que ce *fromage blanc* reviendra dans la scène de salon, par rapport au sein de la mère, et que *buste laiteux* revient par rapport au cadavre du père Godin (cfr plus loin).

une voix de fin silence

Après les Injures à trois temps et la Comédie à deux temps le récit connaît un dernier retournement stylistique, une bascule vers ce que Serge André lui-même appelle *une voix de fin silence*.

Déjà avant l'écriture de "Flac" Serge André envisageait comme but final cette *voix de fin silence* ("Postface"). Il est très difficile à décrire ce dont il s'agit dans cette voix. Serge André lui-même se réfère au "Premier Livre des Rois", XIX, 11-13 : "la voix de Jahweh n'est pas dans les hurlements de la tempête, du tremblement de terre ou du feu, mais dans le murmure d'une douce brise". À la fin du récit le langage devient "le murmure d'une douce brise" au lieu des "hurlements" d'injures du début. Ce qu'on retrouve en effet à la fin de "Flac": *enveloppé par le souffle du vent, une voix nue s'élève et chante doucement. Une voix qui se perd et qui s'obstine. Je l'entends, je ne l'entends pas, je l'entends.*

DEUXIÈME PARTIE: LE SUJET

changement de perspective narrative: du sujet de l'énoncé au sujet de l'énonciation

Une question cruciale dans le récit de "Flac" est "Qui parle?". En effet le lieu de l'énonciation change au cours du récit, on pourrait même dire qu'il s'agit d'un déplacement du sujet de l'énoncé vers le sujet de l'énonciation. De quoi dépend ce changement dans le lieu de l'énonciation? Ceci est une question cruciale pour la pratique de la psychanalyse, qui en effet vise ce lieu de l'énonciation.

début: Flac est observé et Flac se parle

Le début du récit met en scène un sujet divisé. D'un côté on a la description comme *il* ou *Flac*, par un narrateur ou un observateur neutral. De l'autre côté *Flac se parle*, et ceci de deux façons: le surmoi paternel des injures triples obscènes et féroces l'apostrophe comme *"tu, cher ami"*, une sorte de surmoi maternel le traite de manière sarcastique comme *"vous, Monsieur"*.

tournant: il était froid (mort du père Godin)

Le tournant vers une autre forme, un autre lieu d'énonciation est constitué par un souvenir (qui a une qualité de *vision,* d'*apparition*): le souvenir de la vue et du frôlement du *cadavre* du père Godin (professeur d'école).

Lorsqus'il était encore en vie Flac avait toujours ressenti un *dégoût physique* de la jouissance du corps du père Godin, avec son *masochisme chrétien.* En apprenant sa mort *Flac bandait au soleil*. À ce moment d'accès à la jouissance sexuelle, avec quelques autres garçons de l'école, Flac est invité à veiller auprès du cadavre de père Godin. Et là il se passe quelque chose de miraculeux qui s'avérera crucial dans son devenir-sujet.

D'abord le cadavre du père Godin s'impose à Flac dans le registre visuel, comme point *lumineux* – comme regard (cfr la boîte de conserve pour Lacan, dans le Sém XI). Dans un premier mouvement scopique Flac épie le cadavre avec une *voracité de l'oeil,* cherchant *la trace de la mort,* mais ayant déjà le *pressentiment d'une révélation, le sentiment d'être chargé d'un arrêt arbitraire du hasard*. Par un mouvement inverse à son propre regard de sujet le regard comme objet devient de plus en plus imminent: *autour de lui tout n'était que mirage … mais au centre stagnait une lumière immatérielle … une clarté aveugle et aveuglante … la peau était blanche, lactée.* Dans une communication personnelle Serge André précise: *c'était cela, le cadavre lumineux était la chose même*. Mais à peine apparue, la chose bascule, ce que Serge André appelle *la splendeur de l'être se retire, tout s'écroula et disparut dans le trou que la vision du cadavre de Godin venait d'ouvrir.* C'est le moment de conclure, *la fin du passage tombe comme un couperet, avec deux mots venus à lui (Flac) comme une illumination - sous les yeux ébahis de tous, Flac tendit la main et toucha celle de Godin un bref instant* et constate qu'*il était froid*. Flac touche ce point lumineux du regard, et il s'éteint.

Qu'est-ce qui s'est passé exactement dans cette scène, dont le souvenir marque un tournant dans le positionnement subjectif de Flac? Afin de comprendre il faut rappeler que le souvenir de cette scène vient après une sorte de 'meurtre du père', la scène appélée "Comédie du Fils", dans laquelle Flac achève le père avec le le vers *fromage blanc*. Le cadavre laiteux du père Godin renvoie donc immédiatement au *buste laiteux* du grand-père dans le discours, dans le désir du père. Soudain Flac voit le père Godin comme son père voyait le grand-père – mais avec une toute autre conclusion. Où le père idéalisait le corps de son père, comme un corps de femme (comme on verra plus loin), Flac désidéalise ce corps, en constatant qu'il était froid. Pour Flac à ce moment Dieu le Père est vraiment mort, il est mort on ne peut plus. Je signale que le nom de Godin renvoie à Dieu, on pourrait dire que par son nom 'God-in' est famille de 'God-ot' ou le Dieu mort de Beckett.

Que le père lui aussi peut se réduire à un cadavre, que la jouissance du père peut se refroidir, est vécu par Flac comme une épiphanie. Je rappelle qu'une épiphanie, selon Joyce, est "the sudden revelation of the whatness of a thing". En termes lacaniens on pourrait dire que Flac rencontre le trou du réel dans l'imaginaire, il vit la 'tuché' avec le réel du corps du père. On comprend que la phrase qui marque cette rencontre avec le réel, qui résume cette épiphanie concernant le réel, a un statut à part pour l'écrivain lui-même. En effet Serge André considère que la phrase *il était froid*, est *la phrase la plus belle* qu'il a jamais écrite; pour lui cette phrase est phrase inévitable, parfaite.

On trouve quelque chose du même ordre chez Kafka, pour qui une phrase aussi simple que "Er schaute aus dem Fenster" ("Il regardait par la fenêtre") était la plus belle phrase qu'il avait jamais écrite, la phrase parfaite. Chez Kafka cette phrase renvoie immédiatement au registre du fantasme.

Je rappelle que je ne développe cette scène de la rencontre avec le cadavre lumineux du père Godin ('tuché' du regard) que parce que son souvenir semble avoir des répercussions immédiates sur le rapport de Flac comme sujet au langage. Quelles sont ces répercussions?

D'abord Flac réussit à faire taire en lui les discours infinis de son père ainsi que ses propres discours intérieurs: *dégoûté de ses accès de monologues autant que des crises oratoires de Yon … qu'il boucle sa grande gueule, sa machine à paroles, son juke-box infernal. SILENCE!*

Ensuite il vit une sorte d'épiphanie concernant le trou réel dans le langage: *la certitude se fit en Flac brusquement … une sorte de fracture. Absolument calme … plus un souffle … une voix chuchota à son oreille: "le discours commun" … Flac entendit la signification du message … la parole fondatrice: "le discours est commun"* - cfr Salinger "The catcher in the Rye", soudain le garçon Holden Caulfield découvre que "le monde est 'phony'").

Finalement Flac 'invente' l'écriture, dans un *refus de collaborer à sa propre mise à mort par ce discours commun … c'étaient les autres qui étaient enchantés par les sortilèges du discours.* Et il contre-attaque: *Qu'est-ce qui ne va pas? Vous. Parce que je ne vous comprends pas"* (cfr "I am not ok, but you are not ok either") – *il devait y avoir dans la langue de quoi faire exploder ce carcan. Un certain usage des mots. Un contre-usage. A contresens.* C'est l'écriture.

fin: une voix nue s'élève

Traversant cette scène-clé (*le cadavre lumineux*), de cette phrase-clé (*il était froid*) Flac devient enfin sujet de l'énonciation, il dit 'je' pour la première fois - "Wo 'il/tu' war, soll 'je' werden".

D'abord Flac repousse le 'Tu' absolu de la vocation. Le (bon) Père (symbolique) Descombes l'appelle par téléphone pour lui expliquer que son malaise serait dû à son 'refoulement' d'une 'vocation'. Flac repousse cette vocation comme *le renvoi définitif* à la parole de l'Autre.

Après cette forclosion de l'Autre religieux un 'je' émerge pour la première fois. Flac n'a pas encore assumé ce 'je', mais ce 'je' encore impersonnel se lance à la poursuite du bon 'tu' qu'est devenu Flac: *je te suis … tu te sépares … je suis là, Flac, avec toi … tu me sens tout proche sans savoir qui est là* - cfr l'ange gardien in "Der Himmel über Berlin" de Wim Wenders. Et le 'tu' commence à céder sa place au 'je': *Tu te retires. Jusqu'au point où il n'y a plus rien que l'ouverture d'un désert infini, la blancheur avide d'une page, le silence où tout peut advenir … le tabernacle ouvre sa béance. Et toi, tu tombes … et je suis là, de plus en plus proche.* Finalement ce 'je' se confond avec le 'tu' dans la chute du sujet: *Nous allons bientôt nous confondre … tu fais dix pas en arrière, et tu t'arrêtes encore une fois* – et 'je' et 'tu' se confondent effectivement, 'tu' devient 'je'. Mais au-delà de cette immixtion Flac continue sa course: *je touche la certitude … et j'avance sans hésiter. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf. J'ouvre les yeux.* À ce moment Flac semble véritablement se réveiller comme 'je': il *ouvre les yeux* comme 'je', et découvre *un matin semblable à tous les matins … je n'ai jamais rien voulu d'autre que ce matin* (182)

Flac devient 'je', il assume sa propre parole, comme parole pleine. En même temps, de l'autre côté, il découvre partout des lambeaux de la parole vide et de l'écriture vide de l'Autre. La parole vide correspond

à l'extériorisation des voix intérieures avec leurs injures et sarcasmes (*tu, cher ami* & *Monsieur*) dans une sorte de 'choeur' de théâtre grec, qui fait des ragots sur *il*, *Monsieur* – il s'agit surtout de phrases interrompues (dans le style "India Song" de Duras). L'écriture vide est celle du *quotidien local* avec ces *cent milliards de signes à la poubelle chaque soir*.

En contrepoint à cette écriture vide une sorte d'écriture pleine apparaît: *un vieil homme en loques lit … sans autre possession que son livre, aussi vieux que lui, dont il déchiffre patiemment les pages*. Cette écriture pleine, ce livre prend la forme d'une voix: *une voix nue s'élève. Je l'entends, je ne l'entends pas, je l'entends.*

'traversée' du fantasme de l'éventration

Dans la "Postface" le fantasme à l'oeuvre dans Flac est explicitement indiqué par Serge André lui-même comme celui de l'éventration: *le récit de Flac est parcouru par un thème constant: celui de la rupture, de la cassure, de la démolition, du carnage, de la réduction à la chose informe et sans visage. Ce thème culmine, entre autres, dans un passage où le fantasme d'éventration est explicitement mis en scène*.

Évidemment on peut se poser la question pourquoi l'auteur lui-même éprouve le besoin de nous donner cette clé de lecture. S'agit-il une fois de plus d'un défi lancé au lecteur psychanalytique, ce qui déjà semblait être le cas du nom Flac, dans son équivoque possible avec flaque? Comme Flac nous a permis de développer plus avant la théorie psychanalytique du nom (comme hors signfiant, comme écriture indéchiffrable, comme chiffre ou chiffrage), le fantasme d'éventration constitue, lui aussi, une chance pour la psychanalyse.

Je revendrai sur l'écriture comme éventration, quand je traiterai plus en profondeur les thèmes de la "Postface". Ici je me limite à suivre les avatars de l'éventration comme fantasme dans 'la vie', ou plutôt le récit de Flac comme sujet.

début: éventration imaginaire de l'autre (mère)

Au début du récit les appartements où vit Flac avec sa mère sont présentés comme l'image même de l'éventration. J'ai déjà fait remarquer que le chaos de ces appartements correspond à une projection par la mère de l'intérieur de son corps, projection dont elle-même est complètement dégoûtée: *une accumulation invraisemblable d'objets hétéroclites et de débris, des ruines* (= organes) – avec quelques *sentiers sinueux* (= intestins). J'ai aussi fait remarquer que le corps de Flac fait obstruction dans les intestins de sa mère, comme un organe de trop.

Une sorte de miniature concentrée et épurée de cette image de l'éventration est exposée derrière les deux portes à fermeture interdite, les portes qui ouvrent aux *deux sens du mot 'toilette'*: WC et salle de bain sont décrites comme *deux fosses infernales où saleté et désordre accumulés atteignaient l'obscénité*, avec à chaque fois une pointe d'éventration. Dans le WC c'est la *cuvette barbouillée de déjections qui, au fil des mois, finissaient par constituer une sorte de lit central où les matières s'accumulaient en une couche de plus en plus épaisse*. Une image anale de l'éventration? Dans la salle de bains ce sont les *tubes de dentifrice éventrés*. Une image phallique de l'éventration, un phallus éventré?

À noter que Flac essaie de soustraire aux yeux des autres ce qu'on pourrait appeler l'éventration imaginaire (de la mère) – comme on cache un fantasme de masturbation, dans la honte.

tournant: éventration symbolique du sujet (Flac)

Au cours du récit l'éventration change de place, de corps: de la mère elle passe au fils, à un moment donné c'est Flac lui-même qui est éventré. Cette éventration lui arrive au seuil du salon, quand la mère l'appelle, comme une sirène: *"Viens vite, mon grand, il y a une surprise pour toi qui t'attend dans le*

salon. Sur le seuil du salon, dans l'attente de cette surprise mystérieuse que la mère lui réserve - et qui ne sera rien d'autre qu'une sorte de scène primitive (sur laquelle on reviendra) - Flac s'éprouve éventré: *tu n'es plus qu'un ventre fouaillé par Terreur et Rage, estomac retourné, intestins tordus - planter ton Laguiole dans la panse … cisailler les entrailles, remuer cet abdomen, petite danse du ventre pour le plaisir … que ça ventrouille et ventriloque. Ah, chérie, tu le fais bien … Vous venez au monde par une plaie ouverte … cet être en bouillie, c'est toi.*

À ce point on pourrait dire qu'il s'agit pour Flac d'une éventration symbolique, une éventration par ces discours intérieurs, par le langage (cfr "Postface").

la fin: éventration réelle du monde

A la fin du récit c'est la terre (la terre-mère?) qui s'ouvre, dans une sorte d'éventration dans le réel de Flac. En effet Flac est *attiré vers la zone éreintée au ventre ouvert à coup de pelleteuse et de dynamite … les entrailles vous font signe … la beauté folle du gouffre … l'ancienne carrière de granit … la faille gigantesque, la terre sauvagement éventrée, les entrailles rocheuses mises à nu*. En ce jetant dans ce ventre ouvert de la terre-mère Flac 'renaît', il devient enfin sujet de l'énonciation comme décrit ci-dessus. (cfr la fin forcée du "Der Prozess" de Kafka, dans la version filmée d'Orson Welles – où on fait exploder Josef K dans une ancienne carrière de granit).

De façon presque automatique on donne à *l'ancienne carrière de granit* une signification maternelle. Mais peut-être l'équivoque entre 'granit et 'granny', la grande-mère en anglais, nous permet-elle d'aller au-delà. En effet, comme on verra plus tard la fin du récit peut être lu comme une sorte de retour au père du père. Ici on peut déjà suggérer qu'il s'agit aussi d'un retour à la 'granny', la grande-mère, mère du père dont il est dit, par un ami du grand-père, qu'elle est *une sacrée garce.* Flac met à l'écart ces propres parents au profit du couple mythique des parents du père.

L'éventration passe (de la maison) de la mère au corps de Flac pour apparaître enfin dan le monde. La question se pose s'il s'agit ici d'une traversée de ce fantasme d'éventration? On y reviendra.

'tuché' avec le réel du corps de l'Autre fait changer le rapport du sujet au langage

On a suivi le déplacement dans le rapport du sujet au langage, et donc le déplacement dans la division du sujet, de l'énoncé vers l'énonciation. Maintenant le récit de Flac permet proposer la thèse selon laquelle ce déplacement dans le rapport du sujet au langage (Autre du langage) est déterminé par le déplacement dans le rapport du sujet au réel du corps de l'Autre (Autre du corps).

Dans 'Flac' il y deux scènes dans lesquelles Flac touche au corps de l'Autre. La deuxième est la scène, déjà décrite, autour du cadavre lumineux du père Godin, dans laquelle Flac touche au corps du père mort. Mais avant Flac avait déjà touché à un autre corps, celui d'une femme, le corps d'une bouchère – nous dirions le corps vivant de la mère. Cette rencontre avait eu elle aussi des conséquences dramatiques pour son rapport au langage.

'tuché' ratée de la viande de la laide bouchère

Flac devait avoir 5 ou 6 ans quand, à la main de sa mère qui *s'absentait dans une indifférence sans fond*, il subit une triple humiliation oedipale par une bouchère. D'abord la bouchère apostrophe la mère par le nom du père ("*Mme Robert"*). Ensuite elle demande de *régler la note.* Et finalement, humiliation ultime, dans une démonstration de sa générosité, elle offre une tranche de saucisson *au pauvre fiston*.

Devant ce triple insulte par la mauvaise mère et la disparition de la bonne mère, Flac passe à l'acte, il donne un coup de pied à la bouchère. Mais ce coup de pied ne fait pas mouche; tout de suite Flac éprouve lui-même son passage à l'acte comme un acte complètement manqué. Il n'a pas réussi à toucher cet Autre maternel maléfique dans son essence corporelle: *il aurait fallu la réduire à son essence de truie,*

de saucisse amalgamée en mannequin humain. *Amalgamée* veut dire que ce corps ne recèle pas d''agalma', pas d'objet petit (a). Flac n'a pas réussi à réduire l'Autre à un objet petit (a).

Flac ne touche pas vraiment le corps vivant de l'Autre maternel. Par contre, par ricochet, ce coup de pied l'atteint dans son propre corps. En effet, après cet acte de violence Flac est *hors de lui*, parce que *quelque chose s'était perdu dans ce coup de pied trop naif … la représentation de soi* était *tombé à terre comme un masque chiffonné, dévoilant … une chose*. Le corps de Flac tombe en *déchéance*; en termes lacaniens on pourrait dire que l'habillement narcissique ou imaginaire i(a) tombe, lui dévoilant son corps comme objet (a).

Cette déchéance du corps, ce désinvestissement de l'image du corps rappelle un phénomène semblable dans le cas de Joyce. Après avoir reçu une raclée, comme enfant, Joyce ne réussit pas à hair ces bourreaux; cette haine s'évacue tout de suite "as easily as a fruit is divested of its soft ripe peel". Pour Lacan cette expression métaphorise le rapport (psychotique) de Joyce à son propre corps, il laisse tomber l'image de son corps comme s'il s'agirait d'une pelure. Le seul affect qui reste envers ce corps pelé, décortiqué est une sorte de dégoût. (Sém XXIII, 11-05-1976). Chez Flac on note un effet semblable, non pas d'avoir été battu lui-même, mais par contrecoup de sa propre violence, faute d'avoir réussi à toucher l'Autre maternel dans son essence, dans son corps vivant.

Chez Flac l'effet de cette rencontre manquée avec le corps vivant de l'Autre maternel et cette perte de l'image narcissique qui habille son corps a un effet ravageant sur son rapport au langage. Tout le langage devient un *appel au carnage*, le langage est devenu *la pulsion de mort qui parle*. Dans le cas de Joyce cette haine de mort se dissipe tout de suite, dans le cas de Flac par contre la pulsion de mort se retourne contre le sujet, et c'est le début de la *valse à trois temps* des injures tridentées. Mais aussi le début de *tics* corporels violents.

'tuché' réussi du beau cadavre du père Godin

La deuxième fois que Flac touche au corps de l'Autre il a déjà plus de 12 ans. Je rappelle qu'il s'agit de la scène autour du cadvre lumineux du père Godin.

Du vivant du père Godin Flac ressentait surtout un *dégoût physique* de la jouissance de ce corps, qui avait des liens obscurs avec son *masochisme chrétien.*

Une fois le père Godin mort, la jouissance du sujet pointe le nez: *Flac bandait au soleil.* Et le corps du père se métamorphose, la jouissance en est évacuée et il devient *lumineux*. À ce moment Flac vit une sorte d'épiphanie, soudain il se réveille, il voit 'clair' ('claritas') concernant le réel de ce corps de l'Autre paternel. Et il le touche, constatant que le corps du père mort *était froid*.

Contrairement au contact avec le corps vivant de la mère, dans la scène avec la bouchère, ce contact avec le corps du père mort peut être considéré comme un acte réussi, une 'tuché' réussi. En tout cas ce contact a des effets positifs sur le rapport du sujet au langage.

Auparavant Flac se défendait de deux manières contre les interminables discours du père, ses flots d'ineptie, son obscène jouissance de la bouche. D'un côté il s'engouffrait dans un vacarme plus fort, c'est la meute de toutes ses voix, ses ripostes et soliloques - contraint de ressembler au père pour tenter de lui échapper. De l'autre côté il caressait toutes les morts de Yon, surtout les accidents de voiture (scène comique). Comme j'ai déjà fait remarquer, après la mort du père (Godin) Flac réussit à faire taire les discours infinis de son père et ses propres discours intérieurs. Il se réalise, dans une sorte d'épiphanie, que "le discours est commun", c'est-à-dire que le langage n'a pas de sens, le langage est réel. Et en réponse à cette impasse il 'invente' l'écriture.

TROISIÈME PARTIE: ENTRE PÈRE ET MÈRE

scènes de lit entre père et fils

"Flac" est un véritable livre de chevet, dans ce sens qu'il est fait d'une succession infernale de scènes de lits, des scènes érotiques. Toutes ces scènes (sauf une, sur laquelle on reviendra plus tard) sont des scènes originaires entre père et fils.

Sur ce point "Flac" fait partie d'un genre littéraire tout à fait honorable qu'on pourrait appeler la littérature de lit, la lit-éro-ture. Un paradigme de cette littérature de lit est l'oeuvre de Franz Kafka. D'un côté ses récits mettent en scène "un père au lit", un père qui à partir de son lit condamne le fils, comme c'est le ca dans "Das Urteil", "Der Prozess", "In der Strafkolonie", "Ein Landarzt", etc. De l'autre côté le fils est attaqué et 'étreigné' dans son lit même par le père, par exemple dans "Die Verwandlung", "In der Strafkolonie", etc.

début:
la répétition traumatique de l'étreinte matinale obligatoire
des injures aux Comédies du Père et du Fils

La première scène de lit, répétitive, entre père et fils est *l'étreinte matinale obligatoire* déjà mentionnée: chaque matin le père réveille Flac d'une façon extrêmement menaçante, harassante – il se jette sur Flac avec une *féminité* reptilesque, l' obscène *voracité du sein maternel.* À ce moment *il fallait que Flac rie*, pendant qu'il essayait de *mettre à l'abri son érection matinale*.

La réponse automatique de Flac à la détresse ('Hilflosigkeit') de ce mauvais réveil Kafkaien était un *torrent d'invectives* contre le père. Mais *plus ça se voulait blessant, plus Yon riait*. À ce moment le plus souvent Fif (le frère du père) intervenait, fixant pour un instant le père à son tour dans la même position d'impuissance.

Comme on l'a vu ce rituel, ce scénario traumatique a connu deux retournements de comédie.

D'abord, quand Flac *s'absente de son corps* et *fait le mort*, faisant au père *le même coup que celui que sa mère lui avait infligé durant des années*, le père trouve encore moyen de répondre du tac au tac. C'est la Comédie sublime et 'unheimlich' du Père qui attend so fils 'comme un père' sur la scène publique: *Yon attendait calmement, comme l'acteur rentré en coulisse après l'acte final, qu'on le rappelât, qu'on lui reclamât le bis … "Flac sans toi je meurs!" Rideau.* Et les étreintes matinales obligatoires continuent.

Mais finalement Flac trouve le moyen de brider définitivement cette jouissance obscène et féroce du père, en exécutant ce qu'on a appelé La Comédie du Fils. Dans cette Comédie du Fils Flac fait le père et inflige à son père le *déshonneur* définitif, en lui rappelant son passé de poète raté, avec sa description malheureuse du grand-père comme *buste laiteux* – vers emphatique que Flac complète du vers bas *fromage blanc*.

tournant:
lit de mort du père Godin

Une deuxième scène de lit entre père et fils, unique cette fois, et dont on a déjà démontrée le caractère de tournant, est la scène autour du père Godin. Ici ce n'est plus l'étreinte massive du fils par le fils, mais un frôlement léger du père par le fils – aboutissant sur le constat qui fait s'évanouir toute tension tragique, tout affect traumatique: *il était froid*.

fin:
résurrection: un vieil homme en loques, assis sur un lit branlant

Finalement une dernière scène de lit entre père et fils met en scène un nouveau Flac (sujet de l'énonciation, disparu dans l'ancienne carrière de granit) et *un vieil homme en loques, assis sur un lit branlant* qui incarne le *dénuement total. Seul. Mêlé au vent, au sable et au ciel, statue de poussière dans la chaleur vacante. Sans autre possession que son livre, aussi vieux que lui, dont il déchiffre les pages patiemment en les disputant au vent.* Qui est ce nouveau père? Est-ce qu'il s'agit d'une résurrection, d'un retour du grand-père (comme certains éléments dans le récit suggèrent)? Est-ce qu'il s'agit encore d'un père?

En tout cas un parcours a été effectué: du mauvais réveil par le père au début au bon réveil de la fin - d'*un matin semblable à tous les matins* au *je n'ai jamais voulu rien d'autre que ce matin … j'ouvre les yeux*.

le père en soi: un sphinx

Dans son premier souvenir, à l'âge de trois ans, Flac se voit lui-même sur les genoux du père, regardant dans une encyclopédie, avec le père qui dirige son regard vers le tableau d'Ingres, "Oedipe interrogeant le Sphinx". Là Flac a vu pour la première fois sa relation à son père: pour lui son père est l'une des figures du sphinx, le sphinx figure le désir du père.

Le mystère du père réside surtout dans le fait qu'il ne veut absolument pas que Flac l'appelle 'papa'. D'où la question de Flac: *que veut-il dire quand il t'appelle 'fils', quand il dit 'je suis ton père, mais surtout ne m'appelez jamais comme ça'?* La scène qui résume d'une manière vraiment scandaleuse ce désir énigmatique du père est celle ou Flac enfant se réveille au milieu d'un cauchemar en hurlant 'Papa!' - *seule et unique occasion où ce mot lui était sorti de la bouche, propulsé par dieu sait quelle terreur fondamentale* – en réponse son père lui avait dit cette phrase inoubliable: *"C'est Yon, ne m'appelle pas papa"*. Ici Flac passe vraiment d'un cauchemar à l'autre, il est pris dans un impossible réveil: *il* (le père) *était froid*.

Le côté sphinx du désir du père apparaît aussi dans l'*étreinte matinale obligatoire*, qui encore une fois révèle le père comme figure de cauchemar. Chaque matin Flac se réveille avec le père sur lui, comme un véritable 'succubus' – succubus qui selon Lacan incarne "le poids opaque de la jouissance" (Sém X, L'angoisse). Comme succube le père combine la femme et la mère, la *féminité reptilesque* et *l'obscénité vorace du sein maternel s'engouffrant dans l'orifice du nourisson.*

And last but not least il y *les yeux de Yon*, Yon qui, comme un sphinx, joue de ses *yeux (bleus) caméléons*, au lieu d'addresser à son fils un *simple, franc et direct regard de père*. Dans notre correspondance privée Serge André mettait l'accent sur le côté angoissant du bleu de ces yeux.

le père dans le désir de la mère: un imper(méable)

Après l'image du 'père en soi', du côté animal du père (comme sphinx, succube et caméléon), je me tourne vers sa fonction. Cette fonction du père s'exerce par rapport à la mère, dans la parenthèse du désir de la mère. C'est le discours de la mère qui donne une place particulière au père si particulier.

Monsieur Beige
"on dépasse un père"

D'abord la mère aimait raconter l'histoire suivante. À 1 ½ ans Flac fantasmait sur un *compagnon imaginaire qu'il appelait Monsieur Beige*, et qui lui apprenait des mots nouveaux pendant leurs promenades. Monsieur Beige éveilla en Flac *l'amour des mots* – un amour qui allait lui rester. *Les mots l'émouvaient étrangement. Les mots nouveaux au sens encore incertain, ou ceux, banals et milles fois*

répétés, qui devenaient soudain opaques ou bien dévoilaient une face surréelle … mots qui s'associent comme pour vous promettre la paix véritable enfin … virus du langage qui a attendu l'homme … l'initiation aux arcanes du langage". Mais retournons aux 'néologismes' que Flac apprenait de Monsieur Beige pendant leurs promenades imaginaires. Après, au lit, Flac avait pris l'habitude d'expliquer ces mots à sa mère qui était émerveillée; cependant plus tard elle ne se souviendrait plus d'aucun de ces mots.

Il est à noter que pour Serge André, dans son enfance à lui, lui-même sa mère avait été sa première lectrice, faisant sens de ses premiers gribouillages. Ainsi on peut se demander si le nom si mystérieux de 'Flac' ne serait pas un tel néologisme infantil, appris auprès de Mr Beige, oublié par la mère et sauvé de l'oubli par le fils écrivain?

La mère donc raconte sur Flac et Mr Beige. Flac lui-même se souvient d'une seule rencontre avec Mr Beige. À 2 ans, en se promenant avec sa mère, ils aperçoivent un homme de dos, avec un *imperméable beige*. Pour Flac il n'y a pas l'ombre d'un doute: "*C'est Mr Beige" … Ils hatèrent le pas, dépassèrent l'homme en question et Flac se retourna. Ni Flac ni sa mère ne surent jamais ce qui se passa à cet instant.* Et à partir de cette rencontre manquée Flac oublie *Mr Beige*. Ce qui semble être en jeu ici est une première apparition, une prémonition du père symbolique: l'homme à l'imperméable beige est en effet présenté comme un Nom du Père, un 'im-père', présentifiant l'imperméable mystère du père. *Le 'père' en question avait disparu un beau jour … laissant derrière lui qu'un signe dérisoire, une dépouille en forme de jeu de mots aussi peu sérieux qu'il ne l'était dans sa vie: l'imper de Mr Beige. Père imperméable.*

Il est à noter que la mère, dans ses sarcasmes, aime apostropher son fils comme *Monsieur*. Faut-il penser que ce faisant elle désigne Flac comme le fils (spirituel ou même réel) de *Monsieur Beige*? Est-ce que Monsier Beige était l'amant de la mère, ou en tout cas un personage idéalisé par elle?

fantasme du visiteur inattendu
"un père frappe à la porte"

Une deuxième prémonition ou anticipation du père symbolique est donné dans le père d'un camarade de Flac, nommé Julien. Ce père est explicitement présenté comme marqué par le trait unaire (I(A)) de l'imperméable: Flac a une peur bleue que ce père au *loden vert* et au *pardessus blue marine* fera intrusion dans le chaos de l'appartement de sa mère, avec l'excuse que son fils *a oublié son imperméable* chez Flac. Pour cet homme - dont le grand-père de Flac *avait fait la fortune* après que celui-là avait osé traiter la grande-mère de Flac de *sacrée garce* - Flac était le *fils idéal qu'il aurait souhaité avoir*: un fils-imperméable?

Évidemment la fonction de ce père-imperméable, de ce père symbolique, est à situer dans le rapport de Flac à sa mère. Dans ses fantaisies Flac ne réussit pas à le forclore. La seule excuse qu'il se trouve pour refuser l'entrée à ce père, c'est que*: "C'est l'heure où ma mère reçoit ses amis au lit"* (24)

surprise dans le salon
"le père disparaît entre les mâchoires maternelles"

L'incarnation par excellence du rapport père-mère est à trouver dans la scène de salon à laquelle j'ai déjà fait allusion. Cette scène est double. Comme on l'a vu, dans un premier temps la mère appelle Flac à partir du salon. À ce moment Flac reste interloqué sur le seuil du salon, il ne pénètre pas encore dans le salon. Cela n'arrive qu'une trentaine de pages plus tard, lorsqu'il se souviendra de cette *scène inoubliable* dans laquelle la mère *dénudée est étendue sur le divan, solidement maintenue à plat* par le père et le reste de la famille. Ces deux scènes cauchemardesques de salon correspondent aux deux mâchoires du désir de la mère – entre lesquelles pendant plus de trente pages Flac fait appel au père. Examinons cette structure fondamentale dans ses détails.

D'abord la première scène, dans laquelle la mère se révèle une sirène de salon. Flac note que sa voix a changé, quand elle l'appelle: *"Viens vite, mon grand, il y a une surprise pour toi qui t'attend dans le salon".* D'abord il n'avait *pas reconnu la voix de sa mère: cette douceur simulée, presque une langueur - mon grand, c'est tout ce que sa bouche a jamais réussi à prononcer comme expression d'une affection maternelle*.

À ce moment, avant de franchir le seuil du salon, Flac a le pressentiment panique d'une mauvaise surprise: *quelqu'un est là* – panique qu'il vit comme une véritable éventration: *tu n'es plus qu'un ventre fouaillé par Terreur et Rage, estomac retourné, intestins tordus.*

La surprise Flac ne la découvrira qu'après trente pages de surplace – sur le seuil du salon la seule surprise se révèle être la mère elle-même. En effet Flac se souvient d'une *scène inoubliable, surprise* à 5 ans – souvenir qui lui revient en association avec le souvenir de l'*infraction de l'inqualifiable bruit … ta mère qui pleurait* dans sa chambre à coucher. Le souvenir lui-même est celui d'une véritable scène originaire, une scène à la Jerôme Bosch, autour de la mère qui se débat désespérément contre une saignée à la ventouse: *ta mère était malade … tu rentres de l'école … tu entends la voix de ta mère qui implore, en gémissant comme une petite fille battue … tu t'arrêtes net au seuil du salon, pétrifié devant la scène qui se découvre à tes yeux comme une illustration de l'enfer … ta mère dénudée est étendue sur le divan, solidement maintenue à plat* par toute la famille (ses parents, son frère et Yon). Lorsque la mère aperçoit Flac, elle le supplie: "*Flac! Au secours, aide-moi!"* La réponse de Flac est aussi terrible que celle de son père à l'occasion de son cauchemar d'enfant: *"Et toi, mère, qu'as-tu jamais fait pour m'aider?"*, "Ne m'appelle pas, maman, je suis un fils d'aucun secours". *Il* (Flac) *était froid*.

Entre ces deux scènes de salon, entre l'annonce de la surprise dans le salon par la mère et le spectacle de son corps livré à la famille, entre ces deux mâchoires du désir de la mère s'ouvre une béance de trente pages, trente pages de surplace, trente pages d'appel au père … un père qui file à l'anglaise.

D'abord il y a la suggestion que ce qui attendrait Flac dans le salon, serait de l'ordre du père, un père de salon peut-être. En tout cas l'éventuel visiteur surprise se situe dans la lignée exemplifiée par le père de Julien, ce père redouté avec son lien symbolique au grand-père paternel qui *s'est introduit dans le terrier immonde* (cfr Kafka). Mais finalement personne n'apparaît.

Ensuite il y les appels desespérés de Flac au père qui se refuse, qui ne veut pas être père. La plupart du temps ce père est littéralement absent. À la question répétée de Flac: *"Où est Yon?"* la mère toujours réplique: *"Yon est à la Bourse"* (le père comme valeur cotée à la Bourse?). Ce qui ne fait que redoubler cet appel à ce *père d'aucun secours*: *"Père pourquoi m'as-tu abandonné … c'est pour toi que je me disloque"* – avec des échos partout: *du père, réclamaient-ils en foule*. De ce père il est dit que Flac *l'avait reçu pour ne rien pouvoir en faire*; *un beau jour le 'père' en question avait disparu … laissant derrière lui qu'un signe dérisoire, une dépouille en forme de jeu de mots aussi peu sérieux qu'il ne l'était dans sa vie: l'imper de Monsieur Beige. Père imperméable.* Ne trouve-t-on pas là une concrétisation saisissante de ce que Lacan a voulu indiquer par la formule très actuelle dans la psychanalyse lacanienne "se passer du Nom-du-Père à condition de s'en servir" (Sém XXIII) = 'Bejahung', mais pas d'identification ou I(A).

Finalement cet appel au père culmine dans un réveil *au milieu d'un cauchemar en hurlant 'Papa!' Seule et unique occasion où ce mot lui était sorti de la bouche, propulsé par dieu sait quelle terreur fondamentale* – en réponse son père *lui avait dit cette phrase inoubliable: "C'est Yon, ne m'appelle pas papa".* En effet, *Yon se refusait, sauf par dérision, à porter le titre de père*. Il exigeait que son fils l'appelle par le surnom Yon – surnom dont j'ai déjà indiqué la qualité de bloc compact, à l'instar du nom de Flac lui-même – ce surnom lie père et fils d'une autre manière que par le signifiant du Nom-du-Père religieux. On pourrait dire que le père de Flac refuse d'assumer le signifiant 'père', il refuse de s'éclipser derrière le symbôle de sa fonction (ce que fait le bon père classique). En conséquence, pour Flac *les mots 'mon père'* sont devenus 'unheimlich'.

De façon étrange le père qui refuse l'identification avec le signifiant 'père', qui refuse de se laisser réduire au signifiant du Nom-du-Père, ce père réel se féminise. Ou est-ce qu'il faudrait dire plutôt qu'il se

'maternise'? En effet, dans son *étreinte matinale obligatoire* le père manifeste d'abord une *féminité reptilesque*, mais surtout il attaque Flac avec la *voracité du sein maternel,* une 'mama dentata' qui titille Flac - *il fallait que Flac rie* – dans sa recherche de l'*érection matinale* de Flac.

Sur ce point (sa maternité) le père de Flac présente une ressemblance inquiétante avec le pédophile tel que Serge André le conçoit dans ses écrits psychanalytiques, par exemple dans "La signification de la pédophilie". *Qu'est-ce que le véritable amour paternel tel que le pédophile le conçoit? C'est un amour passionel et sensuel qui est en rivalité profonde avec l'amour maternel – comme si la mère volait au père la part érotique de l'amour qu'il éprouve pour l'enfant. Restaurer la passion d'être père, et faire de celle-ci le modèle de la passion amoureuse, tel est l'enjeu radical de la pédophilie … Il réplique aux lois et aux moeurs familiales qui châtrent les pères avant de châtrer les fils, que seul peut être à la hauteur de sa fonction le père dont l'amour ne recule pas devant la passion … une passion qui exige la réciprocité parce qu'elle croit savoir que l'enfant lui-même réclame cette sensualité paternelle.* La première partie de cette description du pédophile va comme un gant au père de Flac. Toutefois, à la différence du pédophile véritable, Yon ne semble pas exiger la réciprocité, à aucun moment il essaie de convaincre Flac que ce serait celui-ci qui exige que son père manifeste cette passion 'pédophile' normalement réservée à la mère.

Le père de Flac ne veut pas disparaître complètement derrière le signifiant du père. Le rapport de Yon à la paternité garde donc quelque chose de réel. Dans son cas ce réel de la paternité a deux côtés: un côté comédie (la jouissance avec laquelle il joue au 'père de scène') et un côté maternel (sa jouissance 'pédophile' sans exigence de réciprocité). Maintenant on peut se demander pourquoi le père de Flac résiste tellement à sa propre symbolisation, pourquoi il refuse de se faire appeler 'papa'. C'est que pour lui le grand-père est le seul père symbolique possible, ou le dernier des grands pères symboliques. En effet, *pour Yon il ne pouvait exister qu'un seul papa: son propre père*. Ce père avait fait *fortune dans le commerce du charbon*, en Suisse. *La guerre terminée il avait décidé d'émigrer avec sa famille - pour se rapprocher de ses sources*. Évidemment cette motivation est une peu courte, cela sent le 'péché du grand-père', mais le récit ne nous donne pas d'autres arguments pour interpréter cette émigration comme une fuite. En tout cas, à la *fin de l'ère du* charbon le grand-père fit *une faillite vertigineuse. Tous les enfants refusèrent l'héritage. Tous sauf un: Yon se posa en héritier de son sacré père*. "Je suis le seul fils du seul père, après nous plus de pères et plus de fils".

meurtre du père et ses conséquences

père fromage blanc

Le père de Flac ne veut pas être père symbolique – qui est toujours un père mort, il ne veut pas mourir comme père. Ou plutôt: le désir du père lui-même d'être assassiné coupe l'herbe sous les pieds du désir de mort chez Flac. Néanmoins Flac réussit quand-même cet acte crucial de symbolisation du père, de meurtre du père.

La scène-clé dans ce parricide est la scène déjà décrite comme celle de La Comédie du Fils, avec Flac dans *le rôle du père, son pastiche préféré*. Je rappelle que dans cette scène Flac inflige à Yon le *déshonneur au-delà de toute injure. "Tu m'accables d'un amour grotesque, mime de l'amour que tu n'as jamais obtenu de ton père".* Le père de Flac n'avait pas réussi à obtenir l'amour de son père parce qu'il avait complètement raté sa mission de poète. En effet, son père voulait qu'il soit poète, mais son premier recueil, sa *profession de foi au Père tout-puissant*, dédié à son père, avait été 'forclos' par le père à cause de son portrait malheureusement féminin comme *buste laiteux*. Flac prolonge cette forclosion du père-poète par le grand-père, il joue au grand-père quand il donne à son père le coup de grâce, en désacralisant complètement ce *buste laiteux* féminin du désir de son père, en réduisant ce *buste laiteux* au *FROMAGE BLANC* – concluant *"ça, c'est de moi!"*

pénétration et 'pénétration' = 'Bejahung' du Nom-du-Père

La première conséquence de ce meurtre du père est l'apparition de fantaisies homosexuelles autour du père. Flac a bien réussi à *sauver son sexe* et à partir de ce moment *les étreintes matinales obligatoires* se sont bien arrêtées, mais maintenant Yon est devenu *amant de l'intérieur. En même temps que son corps se dérobait aux manoeuvres de Yon, sa pensée s'y ouvrait toute grande.* À partir de ce moment Flac commença à souffrir de *la pensée que Yon pénètre en lui*. Et même *la pensée 'pénétration' était elle-même pénétrante. Pensée de pénétration. Pénétration de pensée*. Cette pénétration par la pensée et cette pensée de pénétration sont vécues par Flac comme une intériorisation du père après le meurtre, comme une 'Bejahung' irréversible et ironique du Nom-du-Père symbolique: *vous avez un père maintenant*, *on acquiert un père où on prétend l'effacer. La trace de gomme*.

Néanmoins ce Nom-du-Père ne fonctionne pas comme il le faudrait, c'est-à-dire comme facteur de stabilisation et de pacification de l'univers symbolique. Au contraire Flac risque à nouveau d'être englouti dans le *tourbillon de l'univers des mots.*

père mort – cadavre lumineux et froid

Mais à ce moment soudainement quelque chose opère une *fêlure dans la parole,* un passage à travers cette marée de mots: une voix se fait entendre à Flac. On peut comparer cette voix au son du *shofar* - qui, pour Lacan, correspond au mugissement, au rugissement du père originaire au moment de son meurtre par la bande des fils. Dans cette fêlure de la parole par la coix une image s'intercale, c'est l'*apparition* du *cadavre lumineux* et *froid* du père Godin. Flac risquait de retomber dans le tourbillon du symbolique, mais à ce moment il apprend que le père jouisseur est bien mort ('God-in' est famille de 'God-ot' ou 'god-dood' = 'dieu mort').

Flac fait taire le père (en lui-même)
et invente l'écriture

Après cette consolidation définitive du meurtre du père le symbolique enfin devient un peu plus vivable pour Flac.

J'ai déjà fait remarquer qu'après la mort du père (Godin) Flac réussit à faire taire les discours infinis de son père et ses propres discours intérieurs. Dans une sorte d'épiphanie il découvre que *"le discours est commun"* - le langage n'a pas de sens, il est réel. En réponse à cette impasse il 'invente' l'écriture, comme *un certain usage des mots, un contre-usage, à contresens.*

Flac repousse le Nom-du-Père religieux (père Descombes)
et quitte la mère

Après l'affirmation du Nom-du-Père il y a encore un écueil majeur à éviter pour Flac: la dépendance religieuse de ce Nom-du-Père. Il faut encore qu'il arrive à "se passer du Nom-du-Père à condition de s'en servir". Cette tentation religieuse est incarnée par le Père Descombes qui appelle Flac au téléphone pour lui relever sa vocation religieuse par Dieu le Père lui-même. Et Flac de répondre: *"Vous me renvoyez à Dieu. C'est ça, le renvoi définitif. Ça veut dire: au diable".*

Il est à noter que c'est précisément dans ce dialogue avec le Père Descombes que Flac se désigne pour la première fois comme 'je'.

La mère complotte avec le Père Descombes pour renvoyer définitivement son fils à la version religieuse du Nom-du-Père: *"Flac, qu'est-ce qui te prend?"* – mais *Flac la regarde droit dans les yeux, sans haine ni reproche, et lui répond: "Toi, tu sais très bien ce qui me prend. Mais tu préfères l'oublier"* (162). Il est au-delà de l'amour du Nom-du-Père et de la haine de la jouissance de la mère.

du père 'fromage blanc' au grand-père 'charbon noir'

Et Flac s'en va. Cette fugue finale, ce véritable "Voyage au bout de la nuit" a une dimension signifiante de retour au grand-père, au père du père. En effet, dans son récit Flac est divisé par une opposition signifiante entre le 'blanc' du père et le 'noir' du grand-père. Le signifiant 'blanc' du père représente Flac pour le signifiant 'noir' du grand-père, Flac passe du signifiant 'blanc' du père au signifiant 'noir' du grand-père.

'blancheur' (de lait) =
signifiant maître du désir du père

J'ai déjà suggéré dans quel sens 'blanc' est un signifiant du père, le signifiant de son désir. Je rappelle le *buste laiteux* de son père, dont la blancheur est encore accentuée par le *fromage blanc* caricatural de Flac.

Le grand-père, homme de 'charbon noir', avait refusé d'assumer cette blancheur, mais elle revient dans la description de deux autres corps, qui sont d'une importance cruciale pour Flac.

D'abord le corps dénudé de sa mère dans la scène de salon – pour le père sa femme correspond à la caricature que Flac avait fait de l'image de son grand-père: *ce râble blanchâtre, laiteux, blafard … une mamelle sans forme, pantelante et blême, sac de fromage blanc.*

Mais cette blancheur particulière revient aussi au niveau du cadavre du père Godin: *autour de lui tout n'était que mirage … mais au centre stagnait une lumière immatérielle … une clarté aveugle et aveuglante … la peau était blanche, lactée … cadavre lumineux … splendeur de l'être qui se retire.* Aux yeux déssillés de Flac le père Godin est devenu le *buste laiteux* que le grand-père a refusé d'être dans le désir du père.

'noirceur' (de charbon) =
signifiant maître du désir du grand-père

'Noir' est le signifiant du désir du grand-père, et cela de plusieures façons. Après avoir quitté sa Suisse natale il avait fait *fortune dans le commerce du charbon.* Comme on l'a suggéré il est peut-être aussi marqué par le trait unaire du 'noir' dans un autre sens: *la guerre terminée il avait décidé d'émigrer* pour des raisons pas tout à fait claires.

Le 'noir' du grand-père avait déjà montré le nez dans les fantaisies de Flac autour du sexe de la mère, décrit comme un puits de mine ou une *cheminée aux parois couvertes de croûtes de suie noirâtre que seul un vigoureux ramonage pouvair récurer*.

À la fin du récit le signifiant 'noir' insiste de plus en plus – presque à la même manière que le signifiant 'yes' à la fin de "Ulysses" de Joyce. Le voyage de Flac va vers les mines, vers *les noces noires de la mine et de la mort*, et se termine au bord d'une ancienne carrière de granit, image de l'éventration, avec *tout au fond l'eau noire qui stagne au milieu des éboulis, mare de sang opaque*.

le blanc au coeur du noir

Pour une version filmée de "Flac" on pourrait reconstruire le parcours de l'héros en 'technicolor'. D'abord il traverse et fuit le *fromage blanc* du désir du père. Ensuite il retourne au, il bute sur le *charbon noir* du désir du grand-père.

Et là, dans ce 'noir', il semble découvrir ses propres couleurs: le bleu du ciel (qui est en même temps le bleu si angoissant des yeux de Yon), l'ocre du désert … mais aussi une 'blancheur Autre': la blancheur du vieil homme (*statue de poussière dans la chaleur vacante*), *la blancheur avide* des pages de son livre (et de lui-même comme page), la blancheur de la *voix de fin silence, …*

Le 'noir' du grand-père n'est donc pas le mot de la fin pour Flac. C'est le 'blanc'. Ce qu'il cherche au coeur du 'noir', ouvert par l'éventration, c'est la trace d'une 'blancheur Autre'. À cette blancheur semble correspondre par exemple *le corps d'un adolescent retrouvé dans une carrière désaffectée. Après avoir été torturé, violé, mutilé … il avait ton âge … la chute de l'ange … le corps transfiguré par l'indicible souffrance*.

Cette apparition de la blancheur au coeur du noir se retrouve aussi, de façon paradigmatique, dans le récit "Heart of Darkness" de Joseph Conrad, avec sa recherche obsédante de l'ivoire au coeur de la brousse. Mais là ce blanc s'avère être le point d'horreur absolu ("the horror, the horrror"). Dans l'adaptation que fit Francis Ford Coppola de ce récit, "Apocalypse now" (= Coppola wins), c'est la 'boule de billard' du général fou joué par Marlon Brando qui brille de blancheur. Louis Ferdinand Céline lui aussi parle de ce point "au bout de la nuit" en termes d'un point d'angoisse: "Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons … Courage Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir, à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement à le trouver, le truc qui leur fait si peur, à eux tous, à tous ces salauds – là autant qu'ils sont, et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas, eux, au bout de la nuit". La question se pose donc pourquoi, dans le cas de Flac, ce point de blancheur final, au bout de sa nuit, n'est pas un point d'horreur.

QUATRIÈME PARTIE: DEVENIR ÉCRIVAIN COMME ACTE

Un matin semblable à tous les matins Flac s'en va - sans un mot. Tu as quitté le désastre originel et l'enfer des mots. Dans un premier abord ce mouvement final du récit pourrait être lu comme un passage à l'acte, un acte en dehors de chaque référence possible à l'univers symbolique.

Néanmoins, à la réflexion, il semble plutôt que ce voyage de Flac se situe dans la dimension de l'acte véritable, un acte qui correspond à une révolution dans sa position du sujet par rapport à ses coordonnées symboliques.

D'abord, dans l'autobus, entre les mineurs, Flac devient majeur, il est *comme un homme*.

Ensuite, comme on l'a déjà vu, au cours de ce dernier voyage, Flac laisse derrière lui la parole vide (des ragots) et l'écriture vide (des journaux) de l'Autre. À la fin il devient sujet de l'énonciation. Pour la première fois il assume véritablement son 'je', il se réveille comme 'je' – c'est-à-dire comme quelqu'un d'Autre dans un Ailleurs. Et là il découvre vraiment l'écriture qui constitue un matin Autre, une image Autre et, surtout, une voix Autre.

Le matin est le moment crucial dans le récit de Flac: les mauvais réveils par *l'étreinte matinale obligatoire* par le père sont transformés en bon réveil, *je n'ai jamais voulu rien d'autre que ce matin … j'ouvre les yeux*.

Ce matin-là Flac découvre une image Autre, image dont Serge André lui-même nous confie qu'elle est ready-made, dans ce sens qu'il l'avait déjà en tête avant de commencer à écrire l'histoire de Flac: *sur le fond d'un désert ocre* (sable) et d'un *désert bleu* (ciel) se découpe l'image d'*un vieil homme en loques, sur un lit branlant … statue de poussière … sans autre possession que son livre, aussi vieux que lui, dont il déchiffre les pages patiemment.*

Ce livre, cette écriture est porteuse d'une voix Autre: *enveloppé par le souffle du vent, une voix nue s'élève et chante doucement. Une voix qui se perd et qui s'obstine. Je l'entends, je ne l'entends pas*. Cette voix de la fin, cette voix de l'écriture est aussi un élément ready-made de l'histoire de Flac; SA avait en tête une voix de fin silence – expression qui caractériserait la voix de Jahweh qui, selon le Premier Livre des Rois (XIX, 11-13), n'est pas dans "les hurlements de la tempête, du tremblement de terre ou du feu", mais dans "le murmure d'une douce brise". Dans la discussion autour de la "Postface" la question se pose dans quel sens cette voix peut être considérée comme une voix féminine.

Finalement comme écrivain Flac lui-même est devenu Autre. Il devient *une page vierge sur laquelle rien d'autre ne pourrait s'inscrire. Incipit vita nova* ("Postface"). L'écriture restaure en lui un vide, un vide qui ne peut pas être rempli mais à partir de laquelle il pourra créer lui-même.