

## Parenthèse et exôthèse chez André Major

Henri-Paul Jacques

Volume 10, numéro 3, printemps 1985

André Major

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200515ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200515ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jacques, H.-P. (1985). Parenthèse et exôthèse chez André Major. *Voix et Images*, 10(3), 34–69. <https://doi.org/10.7202/200515ar>

## Parenthèse et exôthèse chez André Major

par Henri-Paul Jacques, Université du Québec à Montréal

Quelques considérations théoriques et méthodologiques à partir d'une parenthèse d'André Major dans «Peau neuve», la première nouvelle de *la Chair de poule*<sup>1</sup>. Soit, «(je vous en évite la description)». Parenthèse en apparence tout à fait innocente mais, à la réflexion, assez curieuse.

Le narrateur s'y identifie lui-même à un certain Major, écrivain doté d'un état civil réel dans une société extratextuelle réelle: «Ha! Ha! Ben bonne, celle-là. Continue, Major, sors-en d'autres» (p. 9). Ce narrateur-(auteur)-Major fait du reportage à la pige et, pour gagner sa croûte, ne refuserait pas de travailler avec un marxiste communiste (surnommé «Lecoco») à la rédaction d'un journal du Parti à l'époque de Khrouchtchev. Avec son «Jésuite-de-Moscou», il rencontre les Chefs du Parti dans un lieu étouffant pour aller se refroidir ensuite dans une taverne au beau milieu d'un courant d'air; il sort de là fiévreux et monte dans un autobus où le malaise s'aggrave:

En débarquant, j'ai comme une douleur dans la région du poumon, surtout quand je bouge le bras gauche. La bière a fait son effet sur Lecoco: en me saluant il me dit de prier Kroukrou qu'il me guérisse. Je lui réponds: Passe-toi un poignet, et en faisant le geste qui accompagne cette parole une douleur (je vous en évite la description) me paralyse le bras et le dedans de la poitrine. (p. 11)

Une parenthèse, donc, «(JE VOUS EN ÉVITE LA DESCRIPTION)». La description de quoi? D'une sorte de douleur dans la région du poumon. Détail sur lequel le narrateur ne veut pas insister. Mais en même temps, paradoxale insistance (c'est l'ajout de la parenthèse) pour affirmer une volonté de non-insistance (c'est le contenu de la parenthèse). L'attention du lecteur s'en trouve doublement alertée, et par le surgissement insolite d'une intercalation assimilable à un bruit parasite, et par l'interpellation directe aussi bien qu'inattendue à un «vous» dont le rythme de lecture se scande tout à coup d'une syncope. Fioriture inutile d'un jeune écrivain? Désinvolture et impertinence stylistique? Truc oratoire pour remobiliser l'intérêt du lecteur? Impressions subjectives susceptibles de varier selon les critiques et qui ne s'appuient sur rien de rigoureux. Mais, en d'autres termes plus neutres, on pourrait décrire le phénomène en question comme le résultat d'une condensation où, à une figure d'adjonction au niveau de l'expression (l'usage de la parenthèse en elle-même), se greffe une figure de suppression au niveau de l'exprimé («je vous en évite la description»). Comment étiqueter cela? Je n'en sais rien encore, sauf que cela semble tourner autour de la prétérition (au moins dans son sens étymologique fort). Une discrétion qui s'affirme indiscrètement au lieu d'une indiscrétion qui se nie plus ou moins discrètement? Dévoilement d'un voilement plutôt

que voilement d'un dévoilement? Stimulation de la curiosité pour mieux la frustrer plutôt que de la gratifier? Encore peu de certitudes, sauf que le narrateur creuse ouvertement l'espace d'une cachette, d'une espèce de secret vrai ou faux (peut-être même inexistant), d'une sorte de vide dans le texte. N'eût été de la présence de cette parenthèse, le texte se serait donné à lire autrement et n'aurait pas soulevé les questions posées ici. D'où une lacune qui s'indique d'elle-même.

Que faire d'une lacune de ce genre, sinon la questionner? C'est ce que je ferai en deux temps distincts tout en m'inspirant de la démarche psychanalytique comme technique d'investigation des processus psychiques.

En effet, une telle lacune résulte de l'intervention de la censure: non pas la censure inconsciente qui active automatiquement le refoulement, mécanisme intrasubjectif dont le but est de tendre à sceller un secret-pour-soi ou un insu-du-Sujet; mais la censure consciente qui active volontairement la répression, mécanisme intersubjectif dont le but est de protéger un secret-pour-autrui ou un su-du-Sujet.

Or la répression suppose obligatoirement un double retour du réprimé. D'une part, un retour conscient et voulu mais déporté ailleurs dans un corpus d'écrivain (déplacement spatial et temporel sur d'autres personnages romanesques) et éclaté par morceaux (décomposition du thème en motifs disséminés); d'autre part, un retour inconscient et involontaire absolument identique au retour du refoulé (déplacement sémantique et phonique): par exemple, telle personne métaphoriquement «pincée» par la police pour un petit vol à l'étalage étalait simultanément et à son insu un souvenir d'enfance parfaitement conscient, à savoir qu'elle avait été littéralement «pincée» vingt ans plus tôt par sa mère pour le tout petit vol d'un tout petit morceau de gâteau<sup>2</sup>.

Dans un premier temps, celui de la généralisation, j'étudierai ce type de lacune au plan purement formel de l'expression, c'est-à-dire comme technique narrative de suppression/interruption en l'assimilant au mécanisme de la répression; dans un deuxième temps, celui de la particularisation, j'analyserai la parenthèse citée au plan du contenu évacué, du non-exprimé, en assimilant le supprimé/interrompu au processus du retour du réprimé pour conclure peut-être que ce phénomène constitue essentiellement une espèce de prétériton complète mais à retardement.

\*  
\* \*

## A. du côté de l'écrivain, l'art d'ouvrir le lieu d'une lacune

La meilleure façon d'appréhender la nature, le fonctionnement et le sens de ce type de lacune comme technique narrative serait d'établir un échantillonnage minimal d'auteurs chez qui le phénomène se retrouve afin d'en dégager les constantes essentielles. Le hasard de mes lectures m'a four-

ni une dizaine d'exemples parallèles de l'emploi du même procédé chez quatre écrivains québécois: chez André Major lui-même, Jacques Renaud, Réjean Ducharme, Gérard Bessette.

Chez André Major, d'abord, toujours dans *la Chair de poule*.

EXEMPLE 1. Le narrateur de la deuxième nouvelle, «la Chair de poule», est un «je» qui ne s'identifie pas d'un nom explicite, mais sa petite amie Minou l'appelle «bolou» (p. 38) et on sait indirectement par une allusion à «mon ami Renaud» (p. 27) qu'il coïncide avec l'écrivain André Major. Ce narrateur, «je-bolou-(Major)», est chômeur, sans le sou, sur le trottoir, amoureux d'une écolière:

Après avoir reconduit Minou à l'école, je suis retourné à la librairie. Le lecteur s'étonne que je n'aie pas décrit une scène qui l'aurait distrait, touché, poigné au coeur. Au lieu de conduire Minou à l'école tout bêtement, j'aurais pu louer une chambre et faire comme dans les romans réalistes, coucher avec elle. C'aurait été bien vu, bien apprécié, comme le dessert après la viande. Être cochon, quand la vie est dure, ça s'excuse, surtout si le lecteur raffole de ce genre de dessert. Mais le lecteur me pardonnera le peu de souci que je me fais pour son plaisir, si je lui rappelle que je n'avais pas l'argent qui m'eût permis de louer la chambre, et que de plus Minou devait à tout prix se rendre en classe cet après-midi pour éviter le malencontreux téléphone de Monsieur le Directeur. (p. 28)

(Le temps d'une parenthèse pour illustrer un possible déplacement phonique à propos de cette description sexuelle explicitement supprimée ou réprimée mais dont le noyau le plus important, la trace de ce que j'appelle une «idée obsédante», soit le mot (sexe), pourrait se lire facilement, même *in absentia*, dans «ça s'excuse» tout de suite après «Être cochon». C'est bien ce qui s'entend dans l'image acoustique de cet ajout. Ce genre d'effet langagier ou scripturaire s'apparente à l'«antanaclase phonique» en tropologie; au *Passwort* ou *Wortbrücke*, «mot de passe» ou «pont verbal» en psychanalyse freudienne; au «point de capiton» chez Lacan. L'analyse de ces dérives relève de l'«anasémie» dans la théorie et la pratique de Nicolas Abraham<sup>3</sup>.)

EXEMPLE 2. Dans la même nouvelle, le narrateur a emprunté un peu d'argent à un ami libraire et s'est installé dans une chambre de la rue Ontario. Il y accumule, écrit-il, «des notes pour mon roman, une autobiographie où je revenais en arrière» (p. 31); il y fait son autocritique:

je ferais mieux de me taire, mais une fois parti je m'arrête pas facilement. (...)

Le lecteur s'impatiente parce que je lui parle de mon procès sans lui avoir révélé tous les secrets de mon âme. Il voudrait bien que je fasse l'inventaire, que j'énumère fautes et faiblesses, mais je me tairai. Lui débiter le procès-verbal, ça reviendrait à me

livrer à lui pieds et poings liés, à lui fournir toutes les armes contre moi. (p. 32)

(Autre parenthèse pour illustrer encore une fois la force de l'influence d'une idée obsédante passagère et superficielle. L'idée de *se taire* commande l'expression de tout ce passage et s'y redouble dans «me taire» et «je me tairai»; entre ces deux occurrences, le choix non fortuit du mot «inventaire» comme effet scripturaire de l'idée obsédante. Ce genre d'antanaclase phonique avec découpe de l'image acoustique, comme un signifiant dans un signifiant ou un intrasignifiant, n'est pas plus surprenant que le glissement antanaclastique avoisinant entre «procès» et «procès-verbal». Simple question de familiarisation avec un phénomène extrêmement fréquent mais peu observé et mal connu.)

EXEMPLE 3. Le narrateur «bolou-(Major)» rentre un matin chez lui et y trouve Minou «en train de lire Francis Carco» (p. 35):

— Tu veux ta botte? je dis.

C'est là mon invitation au plaisir. On peut pas dire que je lambine en affaires. Et ça ne veut pas dire qu'une fois couché je sois aussi expéditif. Dans le lit, le temps s'arrête; c'est l'absolu qui vient nous prendre aux tripes.

Je lui frictionne le corps à la mode, à la mode de chez nous... On s'écrase... Se mord... S'étire... Pas pour vous décrire toute notre gymnastique! On fait durer le plaisir tant qu'on peut... On prend un verre de l'entr'acte... Puis une autre botte... Puis un autre verre... Un autre encore... Plus rien... Le paradis sur terre... Comme deux enfants sur le lit... (pp. 35-36)

(L'hypothèse d'une identité entre ce dispositif narratif un peu particulier et une prétérition à retardement semble déjà se confirmer d'une manière surprenante ici. En effet, la description sexuelle supprimée dans l'exemple 1, celle qu'aurait pu «faire comme dans les romans réalistes» notre narrateur, s'esquisse assez clairement dans ce passage où surgit justement, comme par hasard, le nom de Francis Carco, auteur de romans réalistes dont le célèbre *Jésus la Caille* mentionné dans *le Libraire* de Bessette.- Cet exemple m'amène à souligner un phénomène d'intertextualité interne entre les différents éléments d'un corpus d'écrivain et à insister sur la cohérence et l'unité de tout corpus individuel par la médiation de l'écrivain comme Sujet qui ne peut faire abstraction de lui-même, quoi qu'il fasse. Ainsi, cette «botte» sexuelle métaphorique évoque irrésistiblement le dicton «trouver chaussure à son pied» et, par relittéralisation ou démétaphorisation, une «botte» littérale mais fortement sexualisée; «d'une botte à une autre» pourrait-on dire ou «de la botte de Minou à celle de Mérence ou de Marie-Rose»: on n'aura qu'à faire un tour rapide du corpus majorien pour y constater la présence récurrente du dicton allégué et du thème du fétichisme du pied, du soulier et de la botte chez des personnages qui changent de noms (des *alias*) et de lieux textuels (des *alibis*)<sup>4</sup>. *Oscillations antanaclastiques* éminemment créatrices et souvent révélatrices entre métaphorique et littéral: qu'on songe à toutes les échelles de Proust, celle des prix, celle des valeurs, celle des classes sociales, etc., échelles métaphori-

ques comme précommunication de l'échelle littérale dans laquelle le Narrateur montera pour épier Charlus et son partenaire dans la scène du vasistas. On m'objectera la longueur de l'écart spatial et temporel entre les deux membres du couple antanaclastique; l'objection serait valable si on en reste à la dissémination textuelle et au récepteur qui, en raison de ses habitudes de lecture, ne perçoit généralement pas de couplage dans ces échanges sémantiques; mais l'objection ne tient pas si on se place du point de vue de l'émetteur, de ses propres stratégies d'écriture, de l'absence d'écart entre les deux sens d'un même mot dans sa pensée consciente: qu'on songe au *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Roussel. Ces commentaires m'éviteront une longue démonstration sur la validité d'une démarche que je fais mienne et qui consiste à se déplacer librement d'un élément de corpus individuel à un autre pour tenter d'y saisir des déplacements de toutes sortes.)

Ces quatre exemples, en y incluant celui de la parenthèse citée au point de départ, constituent le relevé exhaustif de l'utilisation de la technique de la lacune dans la *Chair de poule*. De ces quatre exemples, je ne retiendrai pour l'heure qu'une seule constante: l'apostrophe plus ou moins cavalière au lecteur. Cette caractéristique demande qu'on s'y attarde parce qu'elle se présente comme un élément presque obligé du dispositif narratif dont il est ici question. Je citerai quatre autres exemples de cette pratique dont Major use et abuse ici. Tous ces exemples sont tirés de la dernière nouvelle du recueil, «le Grand tata»:

(Le lecteur ignore, je le devine, comment ça s'est passé entre Ticoune et mon cousin Artché. Le lecteur est bien assis dans un fauteuil, il fume un bon cigare ou une pipe, il veut que je lui raconte tout, avec des détails, des mots, des gestes. Je ne suis pas le type qui encourage le vice, je vais faire travailler l'imagination du lecteur, je serai bref...)  
(...)

Vous imaginez le reste (...) (pp. 120-121)

C'est sombre et ça sent le renfermé, ça l'invite au vice. Il voudrait trouver un coin tranquille pour penser à son affaire, celle que Ticoune lui a proposée. Déjà, une sorte de délire le prend, il se voit changé, puissant tout à coup, roi et maître de sa vie. Avec des belles femmes dans son lit. (...) Le lecteur verra, lui aussi, s'il veut me suivre et pénétrer dans l'âme d'Archibald.  
(p. 122)

Le lecteur imaginait une danseuse juteuse, divinement perverse, le genre qui bouleverse l'âme, vous assassine une vocation sacerdotale en deux secondes, une fille qui fait cramper un aveugle. Permettez que je vous prive de cette petite jouissance intérieure: ma danseuse a peut-être des jambes et des mamelles qui valent quelque chose, mais elle a la face comme un cul. C'est pas moi, qui le dis, c'est Archibald qui le pense. (p. 127)

Je sens que le lecteur s'irrite... Il ne veut rien savoir de moi; c'est Archibald le personnage. Mais j'ai le droit, me semble, de dire ce que j'ai sur le coeur. Essayez donc de me prouver le contraire!

Et puis ça devient difficile de parler d'Archibald parce que je l'ai pas revu depuis le jour où il m'a tout raconté. J'ai appris à droite et à gauche ce qui lui était arrivé. Des morceaux... Des bribes de son histoire. En mettant ces bribes-là ensemble, bout à bout, on a un beau puzzle, on arrive à se faire une petite idée sur sa vie. (p. 128)

Chez Jacques Renaud, ensuite, dans «le Cassé»<sup>5</sup>.

EXEMPLE 4. Ti-Jean a loué une chambre pour son amie Philomène, mais celle-ci déménage bientôt chez Louise. Or Philomène travaille de jour et Louise, de nuit:

Ti-Jean arrive souvent après le départ de Philomène. Il tasse Louise dans un coin. Louise se laisse faire. Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne. Qu'il réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacre. (p. 24)

Ti-Jean arrive souvent après le départ de Philomène. Il tasse Louise dans un coin. Louise se laisse faire. Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne. Qu'il réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacre. (p. 24)

EXEMPLE 5. Il pleuvait le jour où Philomène est allée voir la chambre louée par Ti-Jean. Elle a donc fait du pouce et c'est une lesbienne, Berthe, qui l'accueille dans sa voiture. Berthe engagé la conversation avec Philomène, lui propose de devenir sa maîtresse et de l'aider monétairement en cas de besoin, elle lui donne son adresse et l'embrasse sur la bouche avant de la laisser descendre. Les deux femmes se reverront:

Philomène a pris rendez-vous avec Berthe dans un restaurant. Le lecteur s'attend sans doute à une conversation lascive et perverse suivie d'une orgie lesbienne dans un appartement. Qu'il sacre.

Il s'est agi, tout au plus, d'alcool, d'excitants, de gouffebâles (ça jase, ça jase). (p. 24)

EXEMPLE 6. Ti-Jean revient d'un bureau de l'assurance-chômage et pense en lui-même au bonheur:

Le lecteur s'attend sans doute à ce que je dise que Ti-Jean a la nostalgie d'une certaine sécurité matérielle. (...)

Mais Ti-Jean n'est pas le genre à raconter sa vie à tout le monde. Le narrateur devrait se mêler de ses affaires. C'est ce qu'il va faire. Il est écrivain. (p. 29)

Voilà pour le relevé exhaustif de l'utilisation de la technique de la lacune dans «le Cassé» ainsi que dans le reste du recueil. Quant à l'apostrophe au lecteur, on en trouve un exemple dans une autre nouvelle, «la Rencontre». Le narrateur, Renaud dont le nom y est explicitement mentionné (p. 114), se fait aborder par un quêteux pitoyable à qui il donne «dix cennes» (p. 113). Cette rencontre le déprime fortement et il rentre chez lui en se disant «M'en va dormir, en paix. Si cette nuit je peux» (p. 114). Dans une parenthèse, il médite sur cette rencontre et le texte se termine brusquement sur ce passage où le lecteur est ainsi apostrophé:

Le lecteur s' imagine sans doute que je vais écrire qu'après-je-me-suis-réveillé. Non. J'ai remonté la rue Amherst jusque chez moi et j'ai écrit ce texte pour arriver à dormir. (p. 115)

Puis, chez Réjean Ducharme, dans *la Fille de Christophe Colomb*<sup>6</sup>.

EXEMPLE 7. Colombe Colomb a été invitée à «prononcer un petit discours à Montréal» (p. 209) pour célébrer le millénaire de son père. Colombe prononcera le discours de clôture rédigé par un sculpteur également pornographe; mais, l'artiste s'étant trompé de texte, Colombe lit les deux premiers chapitres de son dernier roman porno en présence des pique-assiette. Pour ceux-ci, cette vague histoire de striptease «C'est devenu trop cochon» (p. 218). C'est pourquoi ils lapident Colombe de tout ce qui leur tombe sous la main. Les gardes du corps de Colombe, un million de fourmis, se portent à son secours: «Elles s'élancent./ Devinez la suite. Moi, je suis fatigué» (*ibid*).

EXEMPLE 8. À vrai dire, il ne s'agit pas dans cet exemple-ci d'une lacune au sens fort, mais plutôt d'une quasi-lacune, d'une tentation de recourir au procédé «de peur de». Mais le narrateur résiste à la tentation car l'auteur, d'après une note signée N. de l'A., a dédicé «d'aller loin dans la niaiserie» (p. 48):

Plus loin, aux environs de Blackville,  
Il leur arrive quelque chose de presque incroyable.  
De peur d'être traité d'idiot, de sot, d'imbécile,  
J'ai envie de passer sous silence cette péripétie effroyable.

Sollicitant l'indulgence du lecteur, l'auteur poursuit. (p. 175)

En plus de la technique de la lacune, Ducharme pratique lui aussi celle de l'apostrophe au lecteur. Je ne retiendrai qu'un exemple, un peu long, mais savoureux; il vaut la peine d'être cité:

Plus ça va plus mes quatrains empirent.  
Mais ce n'est pas de vos sales affaires.  
Mêlez-vous de vos oignons et de vos cires  
Qui nettoient tout en cirant. Bande d'éphémères!

Qu'est-ce que c'est que ces familiarités avec l'auteur?  
Est-ce que ça va bientôt cesser?  
Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs,



De sortir ma grosse règle et fesser?

Bande de ronge-génie! Ouvreux de fermetures Éclair!

Pour qui me prend-on à la fin? C'est déplacé! (p. 33)

Enfin, chez Gérard Bessette, dans *la Commensale*<sup>7</sup>.

EXEMPLE 9. Le comptable Jérôme Chayer a invité une compagne de travail à venir passer la soirée chez lui sous prétexte de «causer en toute tranquillité, échanger des confidences, nous mieux connaître» (pp. 24-25). L'intimité du couple est dérangée par une visite intempestive, ce qui nous vaut cette confidence de la part de Jérôme:

Mais la visite de Paulo avait tragiquement amorti ma concupiscence. C'était fort ennuyeux. D'autant plus que j'ai d'ordinaire du mal à me mettre en train. Si bien que, pour accélérer le processus, j'ai dû inventer certaines recettes, plutôt enfantines, je le reconnais, mais qui produisent d'habitude de bons résultats. Je me représente une petite série de scènes lascives - toujours les mêmes - pour m'émoustiller. JE NE LES DÉCRIRAI PAS. (p. 45.- Les majuscules sont de moi.)

(Question incidente, ce que refuse de décrire Jérôme pourrait-il l'être par d'autres personnages (des *alias*) et dans d'autres ailleurs (des *alibis*) du corpus bessettien grâce à de multiples déplacements? Grâce à une série de retours du réprimé dans des scènes lascives qui, malgré certaines variations secondaires, seraient «toujours les mêmes»?)

Et Jérôme d'ajouter immédiatement après:

J'aurais peur qu'elles ne perdent de leur efficacité en les couchant sur papier. (*Ibid.*)

Dans un contexte de coucherie, le choix de ces derniers mots a de quoi faire sourire...

Cet échantillonnage devrait suffire amplement à l'établissement de quelques conclusions générales sur l'utilisation de ce type de technique narrative. En effet, la comparaison de ces exemples parallèles livre à l'observation et à l'analyse un certain nombre de constantes formelles à regrouper sous deux rubriques: structure et fonctions du dispositif narratif.

La STRUCTURE de ce dispositif implique obligatoirement que le narrateur annonce un élément de récit (ou de description) sous la forme d'une allusion plus ou moins développée et qui concerne le plus souvent le domaine de l'érotique dans son rapport à l'excitation sexuelle: «une scène comme dans les romans réalistes», «les secrets de mon âme», ou une «gymnastique» d'alcôve, selon Major; «une description cochonne» ou «une conversation lascive et perverse suivie d'une orgie lesbienne dans un ap-

partement», selon Renaud; un discours «trop cochon», selon Ducharme; «une petite série de scènes lascives — toujours les mêmes — pour m'émoustiller», selon les représentations intérieures du Jérôme de Bessette.

Mais à peine est-il proposé que cet élément est brusquement soustrait du récit par le recours à une formule d'interruption introduite par un «mais» d'opposition ou juxtaposée en asyndète: «Mais le lecteur me pardonnera le peu de souci que je me fais pour son plaisir», «mais je me tairai», «(je vous en évite la description)», «Pas pour vous décrire», chez Major; «Qu'il (le lecteur) se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacre», «Qu'il sacre», «Mais Ti-Jean n'est pas le genre à raconter sa vie à tout le monde», chez Renaud; «Devinez la suite», chez Ducharme; «Je ne les décrirai pas», chez Bessette.

Oppositive ou asyndétique mais fréquemment négative, cette formule semble renvoyer le lecteur à lui-même et provoquer ainsi, du moins en apparence et momentanément, une double rupture du contrat de lecture par l'interruption simultanée et du récit et de la relation texte-(narrateur/auteur)-lecteur. À l'extrême limite, le lecteur n'a qu'à prendre congé; c'est ce qu'affirme Major dans «le Grand tata»:

Le lecteur peut fermer le livre, s'il est fatigué, et sauter dans le lit, rejoindre sa digne et propre épouse, et faire des beaux-zé-bons-enfants. (pp. 117-118)

(«Le lecteur»... S'agit-il du narrataire, du lecteur purement textuel et donc fictif, d'un lecteur virtuel, de lecteurs réels en situation concrète de lecture? Question qui interroge le phénomène, encore trop peu étudié expérimentalement, de la réception concrète du texte<sup>8</sup>.) Cette relation, celle du texte-(auteur/narrateur)-lecteur, est généralement régularisée par l'exclusion implicite, dans le texte, du lecteur et de l'auteur (celui-ci devant se cacher derrière le masque du narrateur grâce aux artifices de la littérature): plus cette relation reste implicite, plus le lecteur peut entrer dans l'espace imaginaire du fictif (ou des fragments autobiographiques transposés) et fusionner avec le texte et ses fantasmes; surtout s'il s'agit d'une lecture naïve et spontanée où — pour un temps, le temps d'une évasion — le lecteur a, comme il arrive souvent, délaissé son ancrage dans son ici-maintenant au profit de l'illusion référentielle. En s'explicitant abruptement, cette relation tendra à s'inverser d'un signe négatif par quoi s'abolira provisoirement l'enchantement de l'illusion. L'inclusion implicite fusionnante du lecteur risque alors de se transformer en exclusion défusionnante et immédiate.

Dans tous les exemples cités, seul le cas du Jérôme de Bessette échappe à cette caractéristique de l'apostrophe directe au lecteur. Un simple «Je ne les décrirai pas». Pas de «vous». La raison en est que le narrateur se constitue en même temps comme son propre narrataire, que Jérôme est en train d'écrire son Journal ou une partie de ses mémoires, un épisode récent de sa vie personnelle. Mais le lecteur ne le sait pas encore, il ne l'apprendra qu'à la dernière page du texte. De là une formule d'interruption moins brutale que celles de Major et de Renaud ainsi que l'absence exceptionnelle de

l'apostrophe: écrivain fictif d'une autobiographie fictive, c'est à lui-même (dont il est le propre lecteur) que s'adresse Jérôme, non au «lecteur». Cette formule est d'autant moins brutale qu'elle s'accompagne d'un semblant d'explication c'est-à-dire, au sens psychanalytique strict du terme, d'une *rationalisation*:

Procédé par lequel le sujet cherche à donner une explication cohérente du point de vue logique, ou acceptable du point de vue moral, à une attitude, une action, une idée, un sentiment, etc., dont les motifs véritables ne sont pas aperçus<sup>9</sup>.

En effet, pour justifier la suppression de sa «petite série de scènes lascives» dans son Journal, Jérôme allègue un prétexte spécieux et fallacieux, aussi astucieux qu'hypocrite: «J'aurais peur qu'elles ne perdent de leur efficacité en les couchant sur papier<sup>10</sup>». Mais on y retrouve le mot «peur», le même que chez Ducharme quand l'auteur a envie de passer sous silence une péripétie «*de peur d'être traité d'idiot, de sot, d'imbécile*». La rationalisation peut prendre la forme d'un «parce que» explicite; ainsi, dans l'exemple 2 de Major: «Le lecteur s'impatiente *parce que*». Mais le phénomène est plus fréquent qu'on ne serait porté à le croire de prime abord et tend à être facilement scotomisé. La raison d'une telle scotomisation s'explique par le fait que de telles rationalisations prennent souvent la forme asyndétique implicite qui évite un «parce que» ou un «de peur de/que». Il faut alors expliciter la fausse explication causale. Par exemples, chez Major: «(*Parce que*) je ne suis pas le type que encourage le vice, je vais faire travailler l'imagination du lecteur» et le lecteur «ne veut rien savoir de moi; (*parce que*) c'est Archibald le personnage»; chez Ducharme: «Devinez la suite. (*Parce que*) Moi, je suis fatigué».

Après l'annonce d'un élément de récit, après la suppression explicite de cet élément, après l'apostrophe presque obligée au lecteur, après la rationalisation de la suppression, voici une cinquième caractéristique de ce dispositif narratif: un certain sadisme. Prenons le cas du Jérôme de Bessette. Il a beau s'adresser à lui-même et recourir à une formule d'interruption plus feutrée, la curiosité du lecteur n'en sera pourtant que plus fortement frustrée de ce qu'elle aura été davantage excitée par la minutieuse et longue préparation à une révélation imminente depuis longtemps suspendue. Marque d'un extrême raffinement dans cet exemple extrême. Marque d'un certain sadisme dans la structure même de ce dispositif narratif que j'ai appelé technique de la lacune. Cette généralisation s'applique à tous les autres exemples cités.

Quant aux FONCTIONS de ce dispositif, elles sont multiples. Je n'en dégagerai que les plus évidentes.

La première, la plus superficielle, pourrait répondre à un besoin ludique, à un jeu presque gratuit. Illusion et mirage. Car dans cette espèce de jeu se manifeste une pointe d'agressivité qui provoque l'impatience et l'irritation du lecteur comme le remarque justement Major, «Le lecteur s'impatiente» et «Je sens que le lecteur s'irrite»; agressivité qui va jusqu'à

l'animosité feinte et le mépris simulé dans l'apostrophe de Ducharme, «Mais ce n'est pas de vos sales affaires». Jacques Pelletier avait glosé avant moi, mais d'un point de vue plus restreint, cet aspect majorien de la relation narrateur-«lecteur»:

Dans *la Chair de poule* (...) le lecteur est perçu comme un ennemi avec lequel on ne peut entretenir qu'une *relation d'agressivité* qui se traduit soit par des interpellations sur le mode de *l'insulte* (...), soit par le recours délibéré à *la vulgarité* (...) Par ces procédés, Major cherchait à maintenir ses distances par rapport à des lecteurs qui n'étaient pas ceux qu'idéalement il aurait aimé avoir et cassait le mode habituel de fonctionnement du code littéraire fondé sur les postulats de la vraisemblance et du naturel.<sup>11</sup>

La deuxième de ces fonctions affirme en faveur de l'écrivain son droit d'intrusion dans son propre texte, ce que Major souligne avec vigueur dans la suite de son apostrophe au «lecteur»: «Mais j'ai le droit, me semble, de dire ce que j'ai sur le cœur. Essayez de me prouver le contraire!» Pareillement chez Ducharme dans son apostrophe. C'est aussi ce qu'évoque le groupe *mu* à propos du point de vue du narrateur omniscient dont la position

met en avant les droits de l'imagination du créateur à être souverain maître de sa création. Ayant tout conçu, le romancier sait tout de tout; il est donc licite qu'il manifeste à volonté ce savoir, en partageant (et en nous faisant partager) les secrets de tous ses personnages, en anticipant éventuellement sur l'action, en portant des jugements et en s'introduisant dans son discours<sup>12</sup>.

Il suffirait d'ajouter que «le romancier» se donne à volonté le droit de se retirer (un droit d'extrusion) de son propre texte après s'y être manifesté en intrus, de refuser un partage d'information promis puis dénié, pour que cette remarque s'applique également à cette deuxième fonction de la technique de la lacune, celle du droit de l'auteur-narrateur de s'affirmer (aussi bien par extrusion que par intrusion) aux dépens des demandes et attentes du lecteur; il suffirait en plus de remplacer «en anticipant» par son antithétique «en révélant après-coup» pour que le lecteur-critique expose sans trop de détours compliqués comment s'exprime le retour du réprimé, soit consciemment par une simple levée de la répression, soit inconsciemment et à l'insu du narrateur sans la levée volontaire et intentionnelle de la répression: ce qui, dans l'un ou l'autre cas, reviendrait à une prétention à retardement.

La troisième fonction serait expressément défensive à prendre à la lettre les affirmations de notre échantillonnage. Elle prétend à protéger les

«secrets» de l'écrivain contre la curiosité et les jugements malveillants du lecteur: «Le lecteur s'impatiente parce que je lui parle de mon procès sans lui avoir révélé tous *les secrets* de mon âme. Il voudrait bien que je lui fasse l'inventaire, que j'énumère fautes et faiblesses, mais je me tairai» (Major dans l'exemple 2, c'est moi qui ajoute les italiques). Elle vise à se garder contre les «familiarités avec l'auteur» de ces lecteurs «Ouvreux de fermetures Éclair» (Ducharme dans son apostrophe). À force d'être burlesques et loufoques, par leurs excès mêmes, ces prétentions ne semblent pas sérieuses. Des secrets. Faux, inventés, peut-être inexistants? Une fonction faussement défensive, une fausse fonction, de pure façade? S'il y avait là de vrais secrets, il fallait n'en rien dire et surtout ne pas solliciter l'attention du lecteur par le jeu d'intrusion-extrusion. Pourtant, il y a habituellement un grain de vérité dans la plaisanterie et l'hyperbole. Comme dans la caricature. De tels témoignages, si outrés qu'ils soient, soulèveraient-ils indirectement le problème fondamental de la transposition littéraire et de sa relative précarité? Une fonction défensive portant sur des détails apparemment insignifiants et qui laisse entièrement dans l'ombre l'insertion de fantasmes intimes ou d'éléments autobiographiques dans le prétendu fictif<sup>13</sup>? Cette fonction défensive s'explique sans peine puisque la fantasmatisation publique comporte ses risques, ceux d'un ratage de la transposition et d'une trop grande transparence. Quant au lieu d'émergence de la défense dans certains exemples de notre échantillonnage, il faut obligatoirement poser l'hypothèse de l'intervention d'un déplacement spatial ou diégétique. Il suffirait en l'occurrence de reporter la défense au bon endroit ou de la recentrer autrement pour qu'elle perdît aussitôt son caractère d'absurdité et d'illogisme.

Une quatrième et dernière fonction sur laquelle je m'arrêterai, la plus intéressante de toutes, la fonction séductrice. Celle-ci fait appel à la complicité et à l'imagination du lecteur, donc à la fantasmatisation et à l'activité projective de ce partenaire anonyme, afin de combler le vide textuel creusé par la répression que s'est imposée l'écrivain. À l'aide de formules telles que «je vais faire travailler l'imagination du lecteur» (Major), «Vous imaginez le reste» (Major), «Devinez la suite» (Ducharme). Mais cette invitation séductrice adressée à l'imagination du lecteur ou de s'en référer «à ses expériences personnelles» (Renaud), d'occuper temporairement la position du narrateur, est sournoise et vite tournée en dérision. Soit parce que le narrateur ne tarde pas à retomber sur la fonction défensive en agressant le lecteur, «Qu'il sacre!» (Renaud); soit parce que, après avoir sollicité du lecteur l'échange des positions et des fantasmes, il le met bientôt dans son tort et le corrige de ses erreurs: «Le lecteur s'étonne que je n'aie pas décrit une scène qui (...) Mais le lecteur me pardonnera le peu de souci que je me fais pour son plaisir, si je lui rappelle que», «Le lecteur imaginait une danseuse juteuse (...) Permettez que je vous prive de cette petite jouissance intérieure: ma danseuse (...) a la face comme un cul» (Major); «Le lecteur s'attend sans doute à (...) Il s'est agi, tout au plus, de», «Le lecteur s'imagine sans doute qu'après-je-me-suis-réveillé. Non» (Renaud). Et l'écrivain s'empresse d'affirmer à nouveau ses droits aux dépens de l'attente et de

l'imagination du lecteur: «Le narrateur devrait se mêler de ses affaires. C'est ce qu'il va faire. Il est écrivain» (Renaud). Il n'admet pas cette intrusion du lecteur, même s'il l'a sollicitée; ni sa critique, «ce n'est pas de vos sales affaires» (Ducharme)! Avertissement à retenir. Laisser au narrateur/écrivain son entière responsabilité d'écrivain/narrateur, celle de son texte, celle de ses fantasmes par-dessus tout. Résister à la tentation de se substituer à lui, d'imaginer à sa place ou de deviner, de donner libre cours à la folle du logis...

Voilà pour le premier temps, celui de la généralisation, les résultats de l'analyse de ce type de lacune au plan purement formel de l'expression, c'est-à-dire comme technique narrative de suppression/interruption assimilable au mécanisme de la répression.

Venons-en au deuxième temps de cette analyse, celui de la particularisation, où il faut reprendre le passage cité au point de départ pour y reconsidérer la parenthèse au plan du contenu évacué, du non-exprimé, en assimilant le supprimé/interrompu au processus du retour inéluctable du réprimé.

\*  
\* \*

## B. du côté du lecteur, l'art de combler une lacune

Ou, de la parenthèse à l'exôthèse.

Je citerai à nouveau le passage lacunaire de Major pour qu'on se le remette en mémoire avec toutes ses nuances:

En débarquant, j'ai comme une douleur dans la région du poumon, surtout quand je bouge le bras gauche. La bière a fait son effet sur Lecoco: en me saluant il me dit de prier Kroukrou qu'il me guérisse. Je lui réponds: Passe-toi un poignet, et en faisant le geste qui accompagne cette parole une douleur (je vous en évite la description) me paralyse le bras et le dedans de la poitrine.

Je me répète. Une parenthèse, donc, «(JE VOUS EN ÉVITE LA DESCRIPTION)». Celle d'une douleur pulmonaire unilatérale. Du côté gauche ainsi que le précise le narrateur, «surtout quand je bouge le bras gauche». Suppression apparemment innocente d'une description apparemment aussi innocente. C'est ce que dit le texte, rien d'autre si on ne s'y arrête pas: c'est ce que Freud nomme *contenu manifeste*. Cela mérite pourtant qu'on s'y arrête. D'abord, parce que l'exercice méthodologique s'impose pour démontrer comment, par le biais d'un déplacement spatial ou diégétique simple, s'effectue le retour de la description réprimée; ensuite, parce que cette douleur s'inscrit comme un symptôme dans la configuration d'un syndrome dont certains éléments produisent des effets langagiers ou scrip-

turaires inattendus pour qui n'a pas l'habitude des déplacements ou anaclasses sémantiques couramment relevés en psychanalyse clinique<sup>14</sup>. Cet exercice méthodologique permettrait de rendre compte, en partie du moins, de la fonction ludique superficielle d'un tel dispositif narratif.

On ne peut cependant en rester à ce seul contenu manifeste et à ses dérivés ou effets scripturaires métaphoriques, si intéressants soient-ils en eux-mêmes. En effet, la quantité d'énergie investie et dépensée dans l'effort de la répression est sans commune mesure avec l'insignifiance de son lieu d'application. Il y a là quelque chose d'absurde mais aussi d'équivoque dans ce jeu de cache-cache, de cache-sexe peut-être. Fonction ludique, bien sûr. Mais la fonction défensive est trop appuyée pour ne pas laisser suspecter la possibilité d'une lecture seconde, celle d'un autre texte dans ce texte, comme un intratexte, ce que Freud nomme *contenu latent*.

D'où, une analyse à deux niveaux différents: contenu manifeste et contenu latent.

**(a) «une douleur (je vous en évite la description)»:  
contenu manifeste et déplacement spatial simple**

Le narrateur a beau vouloir éviter la description de cette douleur mais, tout de suite après la parenthèse, il ajoute qu'elle lui «paralyse le bras et le dedans de la poitrine». C'est déjà une première précision. En rentrant chez lui, le narrateur avale «deux Aspirine», se couche et dort jusqu'au lendemain midi. À son réveil, il constate que «Le mal avait fait son chemin et m'étouffait au sens strict du terme» (p. 11). C'est une deuxième précision. Il se recouche et se fait réveiller par son oncle Médé qui recueillera la description complète refusée au lecteur:

En quelques mots je lui ai décrit l'itinéraire de ma maladie, étourdissements, chauds, froids, mal dans la poitrine, fièvre, fatigue musculaire, difficulté respiratoire... Il n'a pas jéré pour rien, il a conclu que c'était un début de pneumonie et a couru à la pharmacie pour en revenir avec de l'onguent camphré que je me suis étendu sur la poitrine. (p. 12)

Début de pneumonie, gros rhume ou mauvaise grippe, cela ressemble singulièrement à une expérience réelle chez un être humain devenu écrivain. Major a utilisé plusieurs fois ce thème dans son corpus. Je n'en citerai qu'un exemple parallèle pris dans *le Cabochon*. Antoine travaille dans une boulangerie comme «helper»; le contremaître lui ordonne de porter les poubelles à l'extérieur:

Antoine ne s'habille pas pour sortir, et il fait 90 degrés en dedans, dehors le thermomètre marque 10 degrés sous zéro. Le contraste... Il rentre en tremblant comme une feuille (...)  
Comme on a eu chaud en dedans, on est suant, et le froid peut nous rendre malade. (pp. 104-105)

Ce détail de la température, «90 degrés en dedans», est repris textuellement

dans le contexte du passage qui nous retient ici: «Surtout que le thermomètre marquait quatre-vingt-dix degrés faraneite» (p. 9). De même pour le détail du contraste «chaud/froid».

Pure hypothèse, invérifiée et sans rapport avec le phénomène littéraire, d'une expérience humaine réelle? Vérifiable pourtant et de deux façons. En m'informant directement auprès de Major, ce qui équivaldrait à la démarche de Freud après ses commentaires sur la *Gradiva* de Jensen, «le mieux serait de lui (...) demander». Mais ce type de vérification ne m'intéresse pas et il ne servirait qu'à introduire une faiblesse dans l'exercice méthodologique. C'est le texte qui nous intéresse, le phénomène littéraire, d'abord et avant tout. Cet hypothétique «début de pneumonie» ne devrait retenir notre attention qu'en autant qu'il nous fasse mieux comprendre le fonctionnement scripturaire et textuel puisque, selon Freud et toujours dans ses commentaires sur la *Gradiva*, l'investigation psychanalytique

prétend encore apprendre à connaître avec quel fond d'impressions et de souvenirs personnels l'auteur a construit son oeuvre, et par quelles voies, par quels processus, ce fond a été introduit dans l'oeuvre.

(Je cite de mémoire sans m'embarasser de la lourdeur des références ici.)

Ce qui m'amène à un deuxième type de vérification fondé sur le seul recours au texte même et au corpus individuel malgré le risque formulé par Freud dans ses commentaires sur cette nouvelle de Jensen:

combien il est facile de trouver ce que l'on cherche, et ce dont on est soi-même pénétré, éventualité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples les plus curieux.

Jensen ayant refusé son concours, Freud compara la *Gradiva* à deux autres nouvelles du même auteur pour établir «le retour de nombreux petits motifs» ainsi que «la proche parenté de leur sens latent». Point de méthode fondamental explicité bien avant les travaux psychocritiques de Mauryon et que j'ai respecté en comparant «Peau neuve» au *Cabochon*. Cette esquisse comparative peut être élaborée facilement et je ne m'y attarde pas davantage.

Je procéderai en suivant une version modifiée de ce point de méthode, plus proche du fonctionnement verbal et du déroulement de la pensée associative, en serrant de près le plus intime du phénomène littéraire. Je reprendrai quelques-uns des symptômes décrits littéralement par Major. Si, comme Sujet humain, Major a réellement vécu ces symptômes dans son propre corps, il n'a pas pu comme écrivain ne pas en laisser des traces métaphoriques fortement récurrentes dans son corpus. Conformément aux mécanismes du *Passwort* décrits plus haut, ce qui s'imprime littéralement dans le corps tend à s'assujettir la parole, à la fixer, au moins métaphoriquement. Du littéral au métaphorique; du sens propre, premier, concret, au sens dérivé, second, figuré. C'est ce que j'appelle effet langagier ou scrip-



turaire et qu'on pourrait généraliser ainsi:

Le SENS LITTÉRAL d'une métaphore ou d'un cliché doit souvent s'entendre comme l'EXPRESSION LATÉRALE simultanée et inconsciente d'une expérience vécue ou fantasmatique du Sujet quand ce n'est pas d'un rapport fondamental archaïque à son propre corps. Ce peut être aussi l'expression d'une idée obsédante à définir comme une pensée un tant soit peu intense, forte, préoccupante, mais à ne pas confondre avec la rumination obsessionnelle: une telle idée peut être plus ou moins profonde ou superficielle; plus ou moins permanente ou transitoire; inconsciente, préconsciente, ou tout à fait consciente<sup>15</sup>.

Commençons par la fièvre. Dans une autre nouvelle du même recueil, «la Chair de poule» rédigée et complétée à la même époque que «Peau neuve», Major écrit cette phrase dont je souligne un mot, «Minou se pâmait dans la *fièvre* de certains mots» (p. 23); ailleurs, c'est «la *fièvre* d'une décision» ou «cette *fièvre* du voyage» (*le Cabochon*, pp. 77 et 147), etc. Passage du sens littéral au sens métaphorique dont je postule qu'il a été inconsciemment provoqué par le symptôme enregistré dans la mémoire à titre de stimulus physique et d'idée obsédante. On pourrait objecter ici l'intervention du hasard et la complaisance dans le choix de ces trois exemples parallèles. Mais on remarquera que ces occurrences se situent toutes dans un contexte immédiat où surgissent en même temps d'autres éléments associés à la même constellation, celle du syndrome décrit à l'oncle Médé, ou à des facteurs climatiques analogues à ceux qui ont déclenché ce «début de pneumonie». Ce genre de concaténations associatives fondées sur le principe freudien de la contiguïté se démontre facilement et rapidement à l'aide de réductions séquentielles très simples: «trembler comme des feuilles — raidis, comme percés de part en part, par le froid — étouffer — frêmi — la *fièvre* de certains mots — mouillés»; «le vent le fouettait — la *fièvre* d'une décision»; «Il y a de l'eau dans ses souliers — L'air est humide et cru — cette *fièvre* du voyage». On pourrait encore objecter que l'écrivain a choisi ces expressions en fonction des nécessités du contexte, le froid à l'approche de l'hiver, etc. Je répondrais qu'il s'agirait tout au plus d'une surdétermination ou d'une détermination multiple à étagements différents.

Passons à la difficulté respiratoire. Cet autre symptôme devrait logiquement produire lui aussi ses effets langagiers particuliers. Dans «la Chair de poule» dont j'ai cité la fièvre métaphorique de Minou, Major écrit ceci où je souligne également quelques mots:

Je mens pour la rassurer. Peut-être aussi pour me rassurer... Dans les situations difficiles, quand il nous reste plus rien à espérer, les mots sont bien commodes, et bien rassurants. On les dit et les répète, et nous voilà sauvés. Ça dure un bout de temps... Mais le temps que ça dure, *on respire sans mal*. (p. 28)

Cliché banal dont je postule encore une fois, la négation n'y ayant aucune

importance, qu'il est lui aussi issu du symptôme de la difficulté respiratoire. «On manque d'air dans ta chambre» dit Lise à Antoine dans *le Cabochon* (p. 138).

Même type de déplacements sémantiques pour les autres symptômes. Ainsi, pour le refroidissement, deux pages avant notre passage cité au point de départ:

Ça faisait *chaud* au coeur de se sentir entre camarades. Surtout que le thermomètre marquait quatre-vingt-dix degrés faraneitte. Là où ça s'est *refroidi*, c'est quand j'ai parlé d'autodétermination-de-la-nation-québécoise. (p. 9)

Vérification sommaire, mais concluante pour moi et qu'on pourrait détailler davantage, dans une expression comme «*me refroidir* l'enthousiasme» (p. 25). Dans le registre verbal, qu'il s'agisse de petites révélations involontaires par le biais du métaphorique, de toutes sortes de lapsus, de jeux de mots et il y en a beaucoup chez Major, le substrat linguistique et les possibilités antanaclastiques se prêtent toujours à des processus identiques.

Si je relis la liste des symptômes énumérés, je constate qu'il faudrait y en ajouter deux autres pour compléter le syndrome. Les frissons comme signes avant-coureurs de la maladie et comme malaise qui accompagne la fièvre, d'une part; d'autre part, la toux mouillée et l'expectoration comme signes précurseurs de la guérison. On les retrouve dans le corpus majorien, mais déportés/déplacés spatialement et/ou sémantiquement sur d'autres personnages, dans une autre saison, dans d'autres circonstances. Alias et alibis qui résultent des techniques de la transposition littéraire et du phénomène de l'auteur-imitateur-de-lui-même.

Pour les frissons. Dans «la Chair de poule», au titre éminemment évocateur:

Debout, grelottant, on avait la chair de poule et on se demandait où aller. (p. 21)

On se retrouve seul dans sa chair de poule et on a envie de s'enfermer et de mourir. (p. 22)

On tremblait comme des feuilles. On se sentait comme raidis, comme percés de part en part, par le froid. (p. 23)

C'était pas la chair de poule que j'avais en revenant chez moi, c'était un frisson qui me traversait et me secouait de la tête aux pieds. (p. 39)

Dans *le Cabochon*, cette petite phrase anodine, «Un bon film, un peu osé, mais enfin, pas trop, juste ce qu'il faut pour avoir *des frissons dans le dos*» (p. 33); petite phrase anodine immédiatement suivie d'un curieux commentaire, «Hélène qui n'a pas pu venir à cause d'*une mauvaise grippe*» (*ibid.*)! Pour les sceptiques qui doutent encore du déterminisme dans les concaténations associatives je poursuis la lecture du même passage, «Il est triste à en

avoir mal aux tripes» (*ibid.*). Pourquoi? Parce que, avant que le narrateur de «Peau neuve» ne décrive l'itinéraire de sa maladie, l'oncle Médé «s'est tout de suite inquiété de mes tripes»! On a beau avoir l'habitude de ces enchaînements associatifs et s'attacher à en prévoir les récurrences, on s'en trouve presque chaque fois surpris soi-même. Dans *l'Épidémie*, «Une fille. Morte à deux mois d'une bronchite» (p. 73); à la page suivante, «conscient d'avoir choisi un métier qui le faisait frissonner de plaisir». Dans *le Désir*, pièce radiophonique publiée conjointement avec *le Perdant* déjà cité, Major réunit au niveau métaphorique deux des éléments obligés du noyau associatif littéral, «Mais son sourire, toi, ça te laisse froid. Moi, ça me donnait le frisson» (p. 19). Procédé assez curieux dont je citerai une autre application en tous points comparable et où je souligne deux mots pour illustrer encore la technique de la réduction séquentielle:

fille *fiévreuse* que guette l'effroi  
 ton baiser est un éclair  
 qui retombe dans son *frisson*<sup>16</sup>.

Entre «fiévreuse» et «frisson», l'image acoustique du mot «froid» s'entend clairement dans cet heureux «effroi», comme un signifiant dans un autre signifiant (au sens strict de «représentation de mot»)¹⁷. Cette idée obsédante du froid et de ses effets est une des grandes constantes du corpus majorien; elle est présente dans la dernière nouvelle de *la Folle d'Elvis*, «le froid l'avait tué, le froid ou la maladie, ou encore les deux» (p. 136); elle se manifeste même dans plusieurs titres et sous-titres: *le Froid* (poèmes, Atys, 1961), «l'Odeur du froid», «Victimes de l'hiver», *Journal d'un collectionneur de frissons* annoncé depuis une vingtaine d'années mais dont on attend toujours la publication.

Pour la toux mouillée et l'expectoration. Éloignons-nous de «Peau neuve» pour y mieux revenir. Dans *Poèmes pour durer*:

*cracher* ma gomme de vie (p. 62)  
 un dernier *crachats* chanté  
 sur la pauvre musique des mots (p. 63)  
 quand vous parlez c'est *une toux*  
*un morviat* et Bromo-Quinine n'y peut rien (p. 64)  
 mais la laideur de vos grimaces  
 m'inspire de *bien cracher*  
 sur vos cadavres ambulants (p. 73)

Avec «Bromo-Quinine», nous ne sommes pas loin des «deux Aspirine» de «Peau neuve». Quant à la dernière citation, le célèbre *J'irai cracher sur vos tombes* (Vian, 1947) nous remonte irrésistiblement dans la gorge. Première détermination, intertextuelle externe et superficielle selon moi, dans cette histoire d'expectoration. Cette détermination pourrait être facilement renforcée par l'emploi, comme dans *le Cabochon*, du dicton populaire:

— Juré?  
 — *Craché!* (p. 116)

Peut-être y a-t-il dans les souvenirs (d'enfance) de l'écrivain un quelconque crachoir comme en possédaient tous nos grands-pères, grands chiqueurs et grands fumeurs de pipe? Ce serait une troisième détermination. L'écrivain a été fumeur de pipe (voir les couvertures illustrées de *Poèmes pour durer*, *le Vent du diable*, *l'Épouvantail*) comme certains de ses personnages fictifs et, dans *le Perdant*, il insiste sur «le crachoir de ton grand-père» (p. 57) même si ce crachoir est devenu «une décoration» (*ibid.*, voir également pp. 38, 52, 66); «crachoir de Louis-Joseph» (p. 38), grand-père d'Antoine (ici dans *le Perdant*, dans *le Cabochon* et dans *une Soirée en octobre*); or, «On soupçonne Antoine d'être une sorte de porte-parole de l'auteur...» est-il écrit dans «Éléments d'une discussion entre l'auteur et lui-même» (préface à *une Soirée en octobre*, p. 16). On crache vraiment beaucoup dans la famille d'Antoine, jusqu'au père qui crache par antanacrase, aussi bien métaphoriquement que littéralement. *Le Cabochon* nous en présente un couplage antanaclastique d'autant plus intéressant que chacune des deux occurrences est précédée d'une allusion au vent (froid):

Sophie qui s'en va comme un coup de vent. (...)

Papa *crache* sa rancune contre la Voirie municipale (...)

Dans la cour d'en face, le vieux Latour fume sa pipe la tête penchée sur les genoux. «À quoi ça sert de trimer sans bon sens, si je finis comme Latour, tout seul, à ruminer le passé?» Un vent froid se lève (...) Papa *crache* entre ses pieds. (pp. 11-12)<sup>18</sup>

C'est Latour qui fume la pipe et c'est le père qui crache! Cette démonstration pourrait se prolonger ainsi presque *ad infinitum* (par exemple, dans «le Grand tata», la dernière nouvelle de *la Chair de poule*, pp. 95 et 117 à propos d'un «Maudit rhume qui ne finit pas»; dans *le Vent du diable*, p. 52; etc.). Mais revenons maintenant au «début de pneumonie» du narrateur de «Peau neuve». Dès la première page, il écrit que Lecoco lui a apporté les Oeuvres du Grand-Lénine et que «ce serait chien de *cracher* dessus» (p. 7). Une lecture rapide et négligée ne s'arrêterait pas sur cette expression sauf, peut-être, pour la qualifier de métaphore lexicalisée ou de simple «façon de parler<sup>19</sup>». Je poserais volontier l'hypothèse que cette expression constitue à la fois une paracommunication par relittéralisation ou démétaphorisation et une précommunication du symptôme implicite de l'expectoration. En effet, après l'énumération de ses symptômes et la friction à l'onguent camphré, le narrateur déclare qu'il se sent déjà mieux et il prend un bon souper en compagnie de Médé; grâce à cette amélioration de son état, le neveu se met à deviser, bien que fébrilement car le sujet lui tient à cœur, des problèmes de la langue dans la société québécoise; il écoute avec grande impatience les objections de son oncle pour dire enfin, «C'est à mon tour de tenir le crachoir» (p. 14).

#### Conclusions provisoires.

J'ai considéré ici que certaines expériences vécues ou fantasmatiques d'un Sujet humain déterminent directement certains effets langagiers et que, s'il se trouve être écrivain, ce Sujet en laisse des traces dans son texte.

L'exercice méthodologique auquel je me suis livré se fonde sur un principe très simple, mettre en rapport de causalité des séries de couples antanaclastiques où le métaphorique, même lexicalisé, véhicule souvent une paracom-munication, c'est-à-dire une communication parallèle littérale. Autre exemple extrême de relation dans ce type de couplages. Bessette nous fournit le renseignement autobiographique suivant:

Vers l'âge de sept ou huit ans, comme je me plaignais de malaise au ventre, on s'aperçut que j'avais une «enflure» dans la région de l'aîne. (...) mon «enflure» provenait d'une hernie. (...) il fallut en tout cas m'opérer plus tard. (*Mes romans et moi*, p. 30)

Une banale hernie qui nous oblige à établir une relation de cause à effet avec cette peu banale trouvaille métaphorique, «un antique matelas hernieux» (*le Cycle*, p. 85).

D'où la cohérence profonde de tout texte et, davantage encore, de tout corpus individuel. Dans les moindres détails. Ce qui aboutirait à la nécessité d'élargir la notion de l'autobiographique et de sa présence dans le fictif. En voici un témoignage irréfutable tiré du *Perdant*. Rose-Ange s'adresse à Antoine: «Tu sais qu'on a seulement douze ans de différence? J'ai eu quarante-deux ans, le mois passé» (p. 62). Petit calcul, Antoine aurait exactement trente ans. Or on sait que cette pièce a été radiodiffusée le 23 novembre 1972 (*op. cit.*, p. 33) et que cet Antoine est une sorte de porte-parole de l'auteur; on sait également que Major est né en 1942 (*une Soirée en octobre*, p. 18). Donc dans cette société fictive Antoine a le même âge que son créateur, Major, dans la société extratextuelle réelle<sup>20</sup>. Détail? Mais tout n'est que détails.

Début de pneumonie, gros rhume ou mauvaise grippe, cela ressemble singulièrement à une expérience réelle... Les choses se seraient-elles vraiment passées telles que je les ai reconstituées et décrites? Je n'en ai aucune certitude absolue. Pas plus que pour le superbe exemple du «matelas hernieux». Bessette était parfaitement capable d'une petite supercherie littéraire et de s'inventer une anecdote faussement autobiographique en relittérisant sournoisement sa propre métaphore. Si je me suis trompé dans l'interprétation autobiographique, du moins aurai-je la satisfaction et l'alibi d'avoir démontré comment fonctionne une partie de l'inventivité verbale chez les écrivains dans leurs oscillations créatrices entre métaphorique et littéral. Et inversement. C'est ce genre d'oscillation qui rend compte d'un passage amusant dans *l'Épouvantail*. Momo s'est laissé entraîné par une péripatéticienne dans son appartement à elle. Marline défait la ceinture de Momo et se comporte comme les «Ouvreux de fermetures Éclair» de Ducharme cité plus haut. Longue «description cochonne» (Renaud cité plus haut) d'une fellation. Mais stupéfaction de Momo, Marline est un marle qui porte perruque. Il lui crie «Attends, toué, mon tèteux de pipe!» (p. 40). Malgré de longs écarts spatiaux, on comprendra pourquoi «Joseph se berçait, tétant sa grosse pipe à tuyau recourbé» (p. 101) et pourquoi l'inspecteur Therrien «tétait doucement le cigare» (pp. 154-155). Ce qui ne m'in-

terdit pas de rappeler que Major était lui-même un «suceux de pipes» invétéré (d'après des longues confidences soi-disant autobiographiques du «Carnet bleu» dans la postface du *Vent du diable*, p. 129): matrice littérale d'un jeu métaphorique évidemment purement littéraire...

Cet exercice méthodologique était risqué. Je l'avoue. Mais qui ne risque rien n'a rien. Et inversement.

**(b) «le geste (...) (je vous en évite la description)»:  
contenu latent et déplacement spatial double**

Je retourne encore à la parenthèse de Major dont la censure concerne présumément la description d'une certaine douleur brachiale et pectorale. Unilatérale. Du côté gauche. Mais cette parenthèse m'apparaît de plus en plus étrange, elle m'intrigue fortement à cause du contexte immédiat. J'ai l'impression d'un jeu de passe-passe si habile que le magicien lui-même ne s'est rendu compte de rien. Ni de son propre tour de prestidigitation ni de sa suprême habileté. Comme si la main magique du prestidigitateur était disparue en même temps que l'oiseau à faire disparaître. Double disparition.

La censure est une chose complexe, surtout l'autocensure. Quelle qu'en soit la nature, consciente ou inconsciente, elle a toujours pour but de cacher un secret. Major a beau écrire, deux pages avant sa parenthèse, que «les secrets sont toujours mal révélés» (p. 9), je ne peux m'empêcher de comprendre que «LES SECRETS SONT TOUJOURS (...) RÉVÉLÉS». Peut-être «mal», «toujours» certainement. C'est la loi implacable du retour du réprimé et/ou du refoulé.

Il y a quelque chose qui boite et achoppe ici. Parce que le narrateur nous montre l'intervention de la censure dans son texte, là où il semble n'avoir strictement rien à censurer. Parce qu'il indique l'existence d'un secret à propos d'une innocente douleur au côté gauche. Secret dérisoire, trop dérisoire justement. Injustifiable censure d'un faux secret. À moins que la censure ne soit elle-même déplacée, comme tout le reste, légèrement; à moins que son objet réel, le vrai secret, autre chose que cette innocente douleur, ne soit également déplacé, comme tout le reste, mais assez loin. Car il y a quelque chose ici qui cherche à s'exprimer dans la langue de l'Inconscient, peut-être malgré le narrateur et à son insu. Quand il parle, l'Inconscient utilise non seulement un lexique autre mais aussi une syntaxe autre. Et, mécanisme de déguisement/révélation, le déplacement constitue une des règles de base de cette syntaxe autre. Il parasite la communication consciente d'une manière souvent presque imperceptible, ce par quoi il déguise et révèle simultanément le surgissement de l'Inconscient ainsi que son contenu. C'est grâce à lui que le texte de l'Inconscient se glisse subrepticement dans l'inconscient du Texte. C'est lui qui m'autoriserait à modifier l'articulation des éléments textuels, à peine, en n'y changeant aucun mot, pour les obliger à se mouvoir selon les règles syntaxiques d'un autre code, celui de la grammaire et de la logique du Conscient.

Et si je déplaçais cette parenthèse, un tout petit peu? Pour trouver un sens qui semble faire défaut? Voici ce que cela donnerait:

surtout quand je bouge le bras gauche (...)

PASSE-TOI UN POIGNET, ET EN FAISANT LE GESTE

(je vous en évite la description) qui accompagne cette parole (...)

Pour un bras gauche qui bouge, une parenthèse qui bouge; une parenthèse mobile qui expliquerait avec fulgurance le mobile de la censure. En déplaçant la parenthèse-censure dans ce contexte sexuel immédiat assez louche, je me suis éloigné du faux secret vers lequel le texte m'entraînait pour me rapprocher du vrai secret. Brusquement, par ce seul mouvement de recentration, le texte devient étrangement polysémique. Sylleptique et non plus elliptique. À un premier sens, manifeste, se greffe un deuxième sens, latent; à une première lecture, évidente au niveau de la communication consciente, s'en ajoute une deuxième qui traduit clairement le registre de la communication inconsciente parallèle, une paracommunication beaucoup plus lourde.

On comprend maintenant le refus de la description. À cause du Sur-moi, cette conscience morale inconsciente stupide et totalement dépourvue de nuances. «Se passer un poignet», geste interdit, description interdite. De là cette extraordinaire formation de compromis à mi-chemin entre refoulement/répression et retour du refoulé/réprimé, entre le taire et le dire, quand tout est là pour ne rien dire et ne rien taire. En même temps. Avec une extraordinaire économie de moyens. Scrutons encore un peu le contenu de cette parenthèse, «je vous en évite la description». Major aurait pu choisir une autre formule telle que «je ne vous la décris pas». Celle-ci aurait présenté l'inconvénient de la monosémie en ne référant qu'à la douleur. Mais en choisissant ce pronom androgyne aussi bien masculin que féminin, ce *en* grammaticalement sylleptique, il condensait dans un seul mot une double possibilité et référait virtuellement aussi bien au «geste» qu'à la «douleur». Bonheur occasionnel d'un texte et d'un écrivain doublés par eux-mêmes: agents doubles au service d'un double sens. Bonheur occasionnel d'une lecture seconde productrice d'un supplément d'intelligibilité par la simple recentration de ce qui a été déporté par un premier déplacement.

Nous savons désormais quoi chercher, la description explicite du geste masturbatoire. Pour la trouver en toutes lettres, sortons de la parenthèse, exôthétisons, procédons à un deuxième déplacement. Feuilletons rapidement le reste du recueil. Faisons réapparaître la main magique disparue en même temps que l'oiseau. Dans «Femme moderne» (nouvelle rédigée le 14 février 1964, à la même époque que «Peau neuve»), coup de baguette du prestidigitateur, ceci:

Rue De Montigny, tout n'est que poussière. Jusqu'à l'air qu'on respire. Quel rêve reste-t-il aux garçons?

Le plaisir qu'on s'invente en tremblant, celui de se toucher le moineau. À treize ans, les forces de la nature, nouvellement

éveillées, suscitent de grands émois. Il faut dire qu'à cet âge-là on se contente de petites audaces privées. C'est le corps, le sien, qui prend toute la place. Contre un sort triste et crasseux, on dresse le fébrile bonheur de son sexe.

Un soir de mai, alors qu'il faisait bon partout ailleurs, tourmenté par son appétit de bonheur, Lapuce, dans sa petite chambre, jouait avec son moineau. Depuis quelque temps il lui donnait un grand plaisir, coupable, bien sûr, mais salubre. (p. 69)

Et il joue avec son moineau pour tuer le temps et parce que c'est amusant. Assis sur le lit, il regarde son joujou, le tapote affectueusement. «Crétoi!» qu'il lui dit. (p. 71)

Le geste, je vous en ai imposé la description. C'est dire l'échec de la fonction défensive et souligner la première caractéristique de la structure de ce dispositif narratif de la lacune, soit un élément de récit qui concerne le plus souvent le domaine de l'érotique ou «une description cochonne» pour reprendre les mots de Renaud.

Mais Lapuce n'a pas baissé le store de sa chambre et il ne se doute pas que les voisines d'en face, deux fillettes et leur mère, jouissent du spectacle qu'il leur donne. La mère chasse ses filles et s'empresse d'avertir sa voisine après s'être rincé l'oeil:

Et la maman de Lapuce vole jusqu'à la chambre du péché, et c'est bien vrai, son fils manie son moineau comme c'est pas permis de le faire. Quand il la voit, il ne fait qu'un saut et le voilà tout sage sous les draps. Ah, mais ça se passera pas comme ça, tu vas voir! Elle lui tape les fofoues. Ça fait un bruit mou à cause du caleçon. Alors, pour bien montrer à la voisine comment elle l'éduque, son garçon, elle lui enlève son caleçon et là, avec une brosse à linge, elle lui rougit le derrière. Lui, le feu au cul, il étouffe dans sa rage et ses sanglots. Pour que la leçon soit bonne, elle court chercher des klinèxes et s'empare du moineau de Lapuce qui crache tout son jus. La voisine (...) se pâme de plaisir, on s'en doute, mais pas autant que la maman de Lapuce. (pp. 71-72)<sup>21</sup>

Lapuce n'est pas chanceux, il s'est fait attrapé à «treize ans» (p. 69) et Major affirme qu'il a lu cette histoire «dans *La Patrie* du 13 février 1964» (p. 73). Quand Lapuce qui «a mangé la volée comme un grand garçon» (*ibid.*) aura vieilli, il s'appellera Archibald, «alias Le grand tata» (p. 93, dans la dernière nouvelle du recueil). Artché non plus n'est pas chanceux, il a «mangé la volée» (p. 116) lui aussi, quand le Ciel n'est pas avec lui «il se met à trébucher comme un bébé de treize mois» (p. 100) et comme Lapuce «trébuchant dans sa honte» (p. 72), il lui arrive de rester enfermé toute la journée dans sa chambre pour y lire «X-13» (p. 117). La mère de Lapuce a pris des «klinèxes» pour ce qu'on sait, celle d'Artché en tend un à son fils:



Archibald (...) écrase un bouton qui germe sur son nez. La mère se lève, gros soupir, et lui tend un klinèxe. (p. 118)

Dans le lexique de l'Inconscient, le «moineau» et le «nez» sont des synonymes tout comme «crache (...) son jus» et «écrase un bouton». On n'en finirait plus de relever les détails parallèles entre les deux nouvelles.

Or cet Archibald se remémore un souvenir qui ressemble étrangement à l'aventure de Lapuce:

Y avait des nuits où j'avais une peur folle des ombres, des choses autour de mon lit. Comme si les coussins devenaient de grosses bibittes venues exprès pour me dévorer. J'me faisais du mauvais sang quand j'étais p'tit. Quand la frousse me poignait, j'avais envie de pisser et j'pissais doucement, c'était chaud et ça me faisait du bien. Je rêvais que mamezelle Létourneau, la maîtresse, me tapait les fesses avec sa baguette, et j'pissais encore plus, et j'aimais ça. (p. 111)<sup>22</sup>

Stupéfaisantes ressemblances à travers les différences. «Je rêvais» dit le texte. Indication de la pensée onirique à l'oeuvre. En rêve, c'est-à-dire dans le lexique de l'Inconscient, «uriner = éjaculer» et «maîtresse d'école = mère (autoritaire)»! Le «moineau» de Lapuce et «Létourneau»<sup>23</sup> d'Artché! La fessée et la jouissance! «Pour que la leçon soit bonne» (l'ambiguïté syllep-tique de l'adjectif comme du substantif y est maintenant lisible) et «ça me faisait du bien»! Deux versions conformes, l'une en clair et l'autre dans la langue symbolique, d'une seule et même histoire. Chapeau! Major construisait-il tout cela en toute conscience au début de sa vingtaine? Ce serait encore plus stupéfiant<sup>24</sup>.

Mais, dans le reste de ce passage à parenthèse et pour parler lacanien, il reste un *reste* ou un *résidu*, un détail inexpliqué qui a son importance. Je cite à nouveau: «surtout quand je bouge le bras gauche. (...) Passe-toi un poignet». Pour un bras gauche qui bouge, ai-je écrit, une parenthèse qui bouge. Pourquoi accorder tant d'importance au bras gauche plutôt qu'au droit? Mais parce que, précisément, c'est celui qui bouge et qui s'incrimine.

On pourrait facilement objecter qu'il s'agit là d'un élément de réalité sur quoi il est futile d'épiloguer, le «début de pneumonie» n'ayant attaqué que le côté gauche. Je répondrais là-dessus qu'un texte littéraire se compose souvent de morceaux empruntés à la réalité mais en rappelant, pour résoudre le paradoxe, qu'il faut distinguer entre contenu manifeste et contenu latent: ce en quoi le texte littéraire n'est aucunement différent du rêve dont le contenu manifeste se fabrique toujours à partir d'éléments de la réalité, ce que la psychanalyse appelle techniquement *restes diurnes* ou *résidus de la veille*. Voilà pourquoi le contenu latent réussit à exprimer si aisément sa subjectivité à travers du matériel objectif dans un double-dire<sup>25</sup>.

Ceci étant dit, puisque le sens latent du texte a besoin d'un bras gauche pour ce qu'on sait, il m'impose forcément l'hypothèse d'un narrateur gaucher. Et à vérifier l'hypothèse. Obligatoirement et par le seul

recours au texte. Je n'ai pas le choix, tout se tient ou tout dégringole dans cet exercice méthodologique. Relire, donc, *la Chair de poule*. Jusqu'à ce que je trouve; ou que je rejette mon hypothèse, faute de preuves. Rien dans la première nouvelle, «Peau neuve», celle de la parenthèse. Mais dès la deuxième nouvelle, «la Chair de poule», ceci:

— Il y a des tas de filles qui ont suivi des étudiants qui avaient l'auto de papa, mais d'habitude ces amours-là ça va pas plus loin que la botte. Ça sert à défouler les étudiants. Tu crois qu'ils sont capables d'aimer les filles? Sont bandés sur leur avenir, leur carrière. Le reste, c'est du sport...

Quand il est retourné à la librairie, il allait mieux. Et m'a mis quinze piasses dans la main gauche (je suis gaucher). (pp. 29-30)

Je ne croyais pas si bien tomber, si rapidement. Une toute petite parenthèse innocente, «(je suis gaucher)», pour répondre à l'autre parenthèse innocente, «(je vous en évite la description)». À remarquer le contenu explicitement sexuel du premier paragraphe de cette citation, la polysémie implicite de l'expression «sont bandés» dont on ne peut négliger le sens littéral dans un tel contexte (car l'Inconscient ne connaît que la littéralité la plus absolue même si l'écrivain s'en amuse parfois très consciemment comme ici), la contiguïté des éléments significatifs dans cette réduction séquentielle «bandé(s) — dans la main gauche — je suis gaucher» qui confirme l'allusion de la première nouvelle («quand je bouge le bras gauche — (se passer un poignet) — en faisant le geste — je»). Et interdiction de la description, non seulement à cause du Surmoi mais également parce que le bras gauche est trop en évidence ici et qu'il insiste trop sur son propriétaire; le «je» du narrateur juste à côté: «gestes coupés par l'embarras» (*le Vent du diable*, p. 97).

Le narrateur s'est doublé lui-même dans ces passages. Toute sa vigilance, tous ses efforts, toutes ses ressources conscientes ont été mobilisés par la création de jeux de mots afin de jouer un bon tour au lecteur. Ce faisant, son attention s'est momentanément immobilisée et son Inconscient en a profité pour lui jouer un mauvais tour, pour déjouer la censure et provoquer le retour du réprimé/refoulé l'instant d'après, là où n'était plus concentrée son attention. Constante du fonctionnement humain, l'énergie psychique est limitée et l'attention ne peut se fixer simultanément sur deux sujets différents. La mobilisation de l'énergie au profit d'une idée obsédante se produit toujours aux dépens d'une autre idée obsédante. De même, la tension investie dans l'attention provient ici d'un désinvestissement de la censure ainsi que de la répression/refoulement. Simple déplacement d'un quantum d'énergie limitée: phénomène économique et dynamique élémentaire depuis longtemps élucidé par la psychanalyse. Un désir contraignant s'est réalisé ici, un désir et une contrainte du Surmoi: «Ne mens pas!<sup>26</sup>»

Je me relis et j'ai un moment d'hésitation. Pas pour moi, pour les

sceptiques. Tant d'assurance étayée sur ce seul exemple, «(je suis gaucher)», pour affirmer l'insertion d'un autre détail autobiographique dans du fictif? Effectivement, une démonstration plus étoffée m'oblige à retourner au corpus majorien. Dans *le Vent du diable*, Albert est gaucher comme on peut le déduire d'après ce passage:

il sort son couteau. (...) Il commence à réduire une branche de pin en éclisses. Il s'arrête: son index droit saigne. Il se souvient d'un été, il y a quelques années (...) il s'était ouvert le majeur d'un coup de couteau maladroit. (p. 21)

Est-ce Albert ou Major qui s'était ouvert le majeur? Car on sait que ces deux mots, «Major» et «majeur», ont le même étymon latin. De plus, «maladroit» est un synonyme absolu de «gauche». Dans la postface de ce roman, Major-l'auteur, qui en dit long sur sa «fâcheuse manie de sombrer dans l'autobiographie» (p. 118), proclame tout net que «En prenant le masque d'Albert, personnage que je déclare fictif, je puis me payer le luxe de tout dire» (*ibid.*) et que «Évidemment, j'avais pris le nom d'Albert» (p. 122): par certains aspects, Albert est donc le «porte-parole» (p. 118) d'André Major, comme l'Antoine du *Cabochon*, du *Perdant*, d'une *Soirée en octobre*; comme Archibald ou Artché. Albert n'est pas le seul gaucher du corpus majorien, c'est aussi le cas de Momo dans la trilogie des déserteurs où Manchotte-le-cracheux a perdu la main droite. Ce manchot existait déjà ailleurs et sous un autre nom, dans *la Chair de poule*: «Sa main gauche, l'unique» (p. 76), «Sa main gauche tapote la table» (p. 84), «Sa main l'embarrasse; il arpente la maison de long en large en l'agitant, sa main, comme si elle était de trop» (p. 87). Cela insiste. Hasard?

Si tous ces gauchers fictifs sont créés par un auteur vraiment gaucher, cette latéralisation dominante doit produire des effets langagiers ou scripturaux métaphoriques observables à répétition dans des expressions en apparence insignifiantes telles que «gestes (...) brusques et maladroits» (*la Chair de poule*, p. 106), «Lui si maladroit, si gauche» (*ibid.*, p. 124), «ses maladresses» (*ibid.*, p. 127), «une main rendue maladroite par la fatigue et l'émotion» (*le Vent du diable*, p. 134), «sa présence gauche» (*l'Épouvantail*, p. 207), «cette gaucherie» (*l'Épidémie*, p. 14), etc. Que dire de cette étonnante syllepse, «mon cri gauche comme ma main» (*Poèmes*, p. 88)? Trouvaille aussi surprenante que celle du «matelas hernieux» de Bessette et qui m'oblige à faire totalement mienne une formule généralisante que j'ai citée plus haut:

Le SENS LITTÉRAL d'une métaphore ou d'un cliché doit souvent s'entendre comme l'EXPRESSION LATÉRALE simultanée et inconsciente d'une expérience vécue ou fantasmatique du Sujet quand ce n'est pas d'un rapport fondamental archaïque à son propre corps<sup>27</sup>.

Cette douleur latérale gauche fictive est gênante pour le narrateur fictif. Elle est ineffaçable. L'écrivain ne peut faire disparaître cette douleur, mais il fera tout pour la faire bouger, pour la déplacer. Ou bien transver-

salement, «Son homoplate gauche lui faisait mal» (*la Folle d'Elvis*, p. 95), ou bien latéralement. Elle surgit d'une manière lancinante dans presque tous les éléments du corpus, mais à droite. Dans *la Folle d'Elvis*, «Il sort du restaurant avec, au côté, le même élanement que tout à l'heure (...) Il fait trop chaud, pense-t-il. Il se tâte pour la centième fois le côté droit, sous le sein» (p. 13; également, pp. 14 et 19); dans *l'Épidémie*, «Le pire c'était ce point qu'il avait et qui le forçait à courir plié légèrement du côté où ça lui faisait mal (...) essayant d'oublier sa douleur persistante au côté droit» (pp. 169-171); dans *l'Épouvantail*, «il tâtait sont bras droit qu'il n'arrivait pas à bouger sans qu'aussitôt des élanements se répercutent jusque dans l'os de l'épaule» (p. 9); dans *le Vent du diable*, où Albert, encore lui, «court (...) jusqu'à ce qu'une douleur au côté droit l'oblige à ralentir son pas. Il reprend souffle, aspire profondément et crache très loin» (p. 52). Etc. L'auteur, lecteur-et-imitateur-de-lui-même, s'amuse de cette «douleur persistante» que tant de ses personnages tâtent «pour la centième fois». C'est évident. Il a tellement d'alias et d'alibis. Il n'en reste pas moins que la mémoire est aussi sélective que l'oubli. Il y a une douleur inscrite quelque part dans le corps. Comme dans le corpus. Car un écrivain écrit aussi avec son corps.

Dans toutes ces tentatives d'effacement, l'auteur ne se contente pas seulement de refuser la description de cette douleur et de la faire bouger, de déplacer sa parenthèse, il va jusqu'à affirmer que «L'homme n'est pas un oiseau» (*le Vent du diable*, p. 85) même si «Le monde est un four et les hommes sont dedans» (*ibid.*, la phrase suivante): coïncidence entre deux lexiques, celui de la langue symbolique inconsciente et celui de la langue érotique consciente. Déplacement métonymique<sup>28</sup> du «moineau» de Lapuce ou de «Létourneau» d'Arché par le biais de la négation et de la substitution de «avoir» par «être»... Mais, il faut le dire à la décharge de l'écrivain, ces personnages n'ont plus l'âge de Lapuce ni d'Archibald. Ils ont vieilli et l'oiseau a trouvé son nid. *Odor di femina*:

en toi la fièvre s'éteint  
avec le dernier coup que je te porte  
un sourire lumineux te soutire la mémoire  
la nuit est à nous comme ma main à ton épaule  
et l'oiseau béni qui s'échappe de son secret  
au matin ma femme m'adore  
(*Poèmes pour durer*, p. 46)

mains feuillues  
mains richesse du cœur  
que la femme partage  
dans la dérouté de son île  
où je fais la tempête  
tel un oiseau de proie  
(...)

tu sais que rien n'est plus vrai  
que le plaisir

que l'oiseau tremblant  
dans le paysage renfrogné de ton île  
(*Ibid.*, pp. 60-61)

Ah! «l'oiseau béni qui s'échappe de son secret»! La prose de Monsieur Major nous permet de comprendre l'hermétisme de sa poésie. Ainsi, dans ces échanges entre Lise et Monique: «Le moineau que j'voudrai pincer, j'le manquerai pas. Une fois qu'y aura mis la main dans le sac, y partira pas comme ça. Y va me payer un anneau, c'ui-là» (*la Chair de poule*, p. 80). Un moineau pourvu d'une main. Le narrateur du *Vent du diable* explicitera en trois temps distincts les relations associatives de la main, de l'oiseau et du nid, en relatant les rapports sexuels entre la Verte et Albert: «Et c'est tant mieux, se dit-elle, en se recueillant dans le nid de son corps chaleureux et sentant l'herbe forte» (p. 51), «Sa main, (...) elle la pose comme un oiseau sur celle d'Albert qui frémit» (p. 64), «leurs corps se détendent enfin, après s'être raidis jusqu'au dernier battement d'oiseau dans le nid tendre» (pp. 65-66). On ne saurait s'exprimer ni s'expliquer soi-même plus clairement sur les choses du sexe. Et ça s'excuse que «l'oiseau se pleure un moment» (*Poèmes pour durer*, p. 53)...

Si on poursuivait jusqu'à l'extrême limite la logique de l'Inconscient, il faudrait relever dans le texte les traces littéraires ou métaphoriques de la loi vengeresse du Surmoi contre le geste interdit, contre le «plaisir coupable» de Lapuce. Les traces de la culpabilité et de la honte. À m'engager dans cette voie, j'entends déjà les voix horrifiées des tenants attardés d'une idéologie critique encore vivace, de l'intenable théorie du textesans-auteur et des personnages-purs-êtres-de-papier. Comme si l'écrivain-Sujet pouvait exceptionnellement échapper à la cohérence humaine profonde qui se trouve être notre lot à tous même à travers nos incohérences superficielles apparentes. L'Inconscient est un drôle de maître dont, qu'on le veuille ou non, nous sommes tous des esclaves inexorablement assujettis pour toujours. Condition même et limite de notre liberté. Je m'engagerai pourtant dans cette voie mais sans aller du côté de la culpabilité et de la honte, diffuse et récurrente dans les premiers éléments du corpus majorien, qu'il serait trop complexe d'explorer et dont il y aurait trop à dire. Car il fuit cependant; il fuit irréparablement, le Temps. *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus*. Je proposerai d'abord une définition lapidaire partielle du Surmoi mais assez juste. Pour le Surmoi, le bien c'est le non-sexuel et le mal c'est le sexuel (Ella Freeman-Sharpe); à quoi j'ajoute que, pour le Surmoi, le bien c'est le non-agressif et le mal c'est l'agressif. La loi vengeresse du Surmoi est bien connue dans son application la plus directe, oeil pour oeil et dent pour dent. Mais le Talion emprunte très souvent une voie indirecte, très proche de son expression morale, «on est puni par où/par quoi on a péché» libidineusement ou agressivement<sup>29</sup>. C'est par ce biais que j'aborderai les conséquences du geste interdit et du «plaisir coupable».

J'en ai assez dit sur le(s) manchot(s) pour qu'on se fasse une petite idée, sur sa main gauche qui «tapote» (le même verbe que pour Lapuce qui «tapote» son joujou), sur «sa main l'embarrasse» et qu'il agite «comme si

elle était de trop». Pourquoi, de trop? Pourquoi, embarrassante? À la même époque, comme tous les Montréalais, j'ai observé moi aussi les deux ou trois manchots publics de la ville. Mais, je le répète, la mémoire est sélective et le subjectif du latent trouve toujours moyen de se dire à travers l'objectif du manifeste. J'ai dit aussi qu'un côté incriminé peut, par déplacement, se mouvoir de l'autre côté. C'est le côté déplorable et désarmant de l'Inconscient et du freudisme qui s'arrangent toujours pour avoir raison et résoudre sans trop de difficultés presque n'importe quel paradoxe humain.

Je ne retiendrai que trois manifestations métaphoriques possibles de ces traces de Talion ou du châtiment surmoïque. Je souligne fortement l'adjectif *possibles* pour la raison que, ayant décidé de pousser l'exercice méthodologique jusqu'à son extrême limite, je me situe ici dans l'hypothétique. Mais non dans l'arbitraire. D'une part, parce que ces trois manifestations ressemblent singulièrement à ce que d'autres textes comparables expriment d'une manière plus explicite et probante; d'autre part, parce qu'elles sont presque interchangeable, parce que leurs récurrences aboutissent à un effet cumulatif convergent, parce qu'elles se font remarquer comme des bizarreries inattendues.

Une première manifestation qui a de quoi faire dresser la troisième oreille de Theodor Reik<sup>30</sup> et celle de n'importe quel lecteur un peu sensible:

moi je monte sur ma tête pour me détester  
détacher mes pieds de leur raison *je coupe*  
*mon bras* et le mords et le remets en place  
(*Poèmes pour durer*, p. 36. - Les italiques  
sont de moi.)

Expression tout à fait singulière. D'autant plus que, au pluriel de «pieds» succède le singulier de «bras».

Une deuxième manifestation que j'ai déjà citée, «*gestes coupés* par l'embarras» (*le Vent du diable*, p. 97). Cela rappelle «le geste (...) (je vous en évite la description)» et laisse penser à un possible déplacement qui irait du bras (gauche) à la main et de la main au(x) geste(s). Cela rappelle aussi «sa main l'embarrasse».

Une troisième manifestation à recontextualiser. Dans *les Rescapés*, le boucher Phil, l'amoureux contrarié de Marie-Rose, est interrogé par les policiers. Passage juteux:

après quoi il s'était rendu chez Marie-Rose — cela dit à contrecoeur, un peu rapidement comme quand il avouait, dans l'intimité du confessionnal, s'être amusé avec lui-même quatre fois au moins depuis sa dernière confession. (...) Pouvaient-ils leur avouer, alors même qu'il n'arrivait pas à l'admettre en son for intérieur, qu'il avait ouvert chaque tiroir de chaque commode, suant et tremblant de fièvre, de plus en plus excité à chaque découverte, car non seulement respirait-il l'odeur habituelle,

l'odeur publique de Marie-Rose, mais encore pouvait-il jouir enfin de quelque chose d'intime — ce parfum ténu et tenace de la robe de nuit qu'elle n'avait pas emportée, sans doute parce qu'elle était si usée qu'on voyait à travers —, vautre dans le lit sans draps avec ces vivants souvenirs d'elle, ces objets de culte imprégnés de sa chair au point d'avoir la puissance de sa chair elle-même, vieilles savates qu'il humait avec autant de plaisir que si elles avaient été de tendres pieds tièdes et charnus? Non, ça ne se racontait pas, le sperme maculant la robe de nuit sur laquelle il s'était étendu, le nez enfoui dans le slip troué, une main pressant le soutien-gorge que remplissaient de légers coussinets, les sanglots et puis le sommeil. (pp. 17-18).

Après la description de cette scène de manuélisme, l'histoire (elle se passe à Saint-Emmanuel, p. 23) continue en faisant bientôt apparaître Manchotte à qui Jérôme Poirier est allé rendre visite. Celui-ci se remémore, comme par hasard, un matin d'été où il avait tassé Gigi contre la porte (p. 27). Pour en savoir davantage, il faut se déplacer dans cette trilogie des déserteurs et relire *l'Épouvantail* aux pages 169 et 170. Jérôme y est agenouillé sur un prie-Dieu près du cercueil de Gigi en train de se remémorer la première fois que Gigi l'avait masturbé; dans cette remémoration (d'une remémoration), il l'avait remerciée en lui disant «Tu y vas pas de *main morte*». Histoire de masturbation, de manchot, de main morte! Qu'on se rappelle le «je coupe mon bras». Ce bras manquant ressurgira facétieusement ailleurs, mal placé, sous la forme d'un «bras d'un nuage» (p. 93) perçu dans la lumière d'une pleine lune par l'ancien maire de Saint-Emmanuel, Florent Dupré. Ce bras devra disparaître à son tour. En effet, Florent s'est mis en ménage avec Emérence. Le couple est épié par Julienne, la soeur d'Emérence. Julienne entend d'abord «le frottement des savates d'Emérence» (p. 118); puis, par le trou de la serrure, «elle vit Florent s'étirer. *Comme coupé, son bras* traçait de lents demi-cercles dans l'espace que son regard pouvait saisir (...) *et le bras de Florent disparut tout à fait*» (*ibid.*). Ces deux scènes, celle de Phil et celle-ci, doivent être mises en rapport à cause des nombreux détails parallèles: les savates de Marie-Rose et les savates d'Emérence; l'odeur des vêtements de Marie-Rose et «l'odeur (...) d'Emérence, parmi les vêtements répandus autour d'elle» (*ibid.*); la robe de nuit de celle-là, «si usée qu'on voyait à travers», et le kimono de celle-ci, «qui n'était qu'une apparence de vêtement» (p. 119); «la puissance de sa chair elle-même» chez l'une et le «pouvoir charnel» chez l'autre (*ibid.*); «le plaisir vif et solitaire» de Florent (*ibid.*) comme celui de Phil; «Phil fit un paquet de tout ce que Marie-Rose avait dédaigné» (p. 18) et «Ses vêtements accrochés dans la garde-robe, (Florent) en fit un paquet» (p. 123); etc. Donc, en début de roman, manuélisme de Phil et, vers la fin, le bras coupé de Florent: jouissance interdite et Talion déguisé.

Juxtaposons ces trois manifestations métaphoriques possibles du Talion: «je coupe mon bras — gestes coupés — Comme coupé, son bras». Trois phrases différentes avec un élément commun récurrent, le verbe

«couper», sans compter la ressemblance profonde des idées exprimées. À «plaisir coupable», réaction de culpabilité et — devrais-je dire — de coupabilité. Comme chez Renaud où, dans un contexte de masturbation, se lisent ces mots, «des mains coupées du cœur par la scie des années» (*op. cit.*, p. 52). Comme chez Marie-Claire Blais où, dans un contexte identique, se lisent aussi «l'histoire des doigts coupés (...) la main exilée du corps de Pomme» et «cette main à la dérive que vous laisserez tomber» (*une Saison dans la vie d'Emmanuel*, pp. 139 et 153 pour ces rétaliation contre l'emmanuéisme)...

\*  
\* \*

### Conclusions générales.

J'ai posé l'hypothèse au point de départ que ce type de dispositif narratif ou technique de la lacune, «une douleur (je vous en évite la description)», me semblait tourner autour de la prétérition. Presque au point d'arrivée, j'ai cité une longue description du manuéisme de Phil qui confirme que la lacune en question est également lisible sous la forme suivante, «le geste (...) (je vous en évite la description)». Or, dans cette longue description, figure justement un fort bel exemple de prétérition au sens strict du terme: «Pouvait-il leur avouer (...) Non, ça ne se racontait pas». Ça ne se racontait pas mais, ignorant ou non de l'étiquette pédante de ce type de figure, Major a tout de même raconté! C'est une définition-en-acte superbe. Toujours au point de départ, je précisais cependant qu'il s'agissait peut-être là d'une espèce de prétérition complète mais à retardement. C'est effectivement une espèce de prétérition complète, mais perfide, en deux temps, avec un écart spatio-temporel que seul le recours à l'ensemble du corpus permet de réduire, le deuxième temps n'étant pas immédiatement perceptible. Qu'on répète l'exercice sur tous les autres exemples parallèles, je l'ai fait, et on constatera qu'on doit conclure à une généralisation absolue quel que soit l'objet sur quoi s'applique la répression. En posant une telle hypothèse, je n'avais pas (et volontairement) relu les définitions ni les exemples canoniques de la prétérition. En après-coup, je retourne au Fontanier, au Morier, au Dupriez. J'y lis des commentaires assez ahurissants, comme si nos auteurs de manuels en avaient intuitionné l'essentiel à la manière freudienne. Chez Morier: «La prétérition spéculait toujours sur le phénomène de l'attention, et, un peu, confessons-le, sur l'esprit de contradiction. Demander au lecteur de détourner sa pensée de ce que l'on va dire est le meilleur moyen pour allumer sa curiosité... Et comme l'absence ou l'abstinence augmentent le désir, de même la prétérition met l'imagination en fête»; «c'est comme s'il disait: loin de moi ces vision corruptrices!»; «Poursuivie jusque dans ses dernières conséquences, la nostalgie du désir prendra même un caractère nettement morbide. Car plus le geste qui demande à l'imagination malade de se détourner d'un objet quelconque est puissant, plus forte aussi la suggestion. C'est l'attrait de la *chambre interdite*»; «le désir exacerbé par le geste négatif»; «La prétérition



(...) Il ne faudrait pas trop la cultiver: elle s'ouvre sur les profondeurs de l'abîme». Je laisse à Morier la responsabilité de ses jugements moralisants mais je tire un coup de chapeau à ses intuitions. Chez Dupriez: «Feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force»; «Ce procédé paradoxal est éminemment rhétorique. Il met en évidence le jeu de l'*énonciation* (action d'énoncer) et de l'*énoncé* (ou *contenu*, *lexis*, *dictum*). Quand l'énonciation cesse d'être implicite (l'énoncé est précédé de : *Je dis*), il devient possible qu'elle se contredise elle-même (*Je ne dis pas que...*)»; «La vraie prétérition est pseudo-simulation. Elle ne cache que pour mieux montrer. C'est surtout utile dans les discussions, mais cela peut aussi venir de la difficulté de dire». Je ne croyais pas si bien dire en distinguant entre expression et exprimé où je ne faisais que retrouver la vieille opposition complémentaire entre *dictio* et *dictum*. Cette phrase de Major pourrait servir de définition au procédé en question, «astuce dont le but évident était de faire languir les impatients et de leur ménager une surprise d'autant plus excitante qu'ils avaient longuement essayé de l'imaginer» (*l'Épouvantail*, p. 30)<sup>31</sup>.

Le premier temps de cette prétérition hyperbatique (écartelée, disjointe ou distendue) comporte une négation, ou bien grammaticale ou bien sémantique, pour exprimer le mécanisme défensif de la répression. Comme cette négation se dénonce elle-même par sa propre vigueur et une certaine étrangeté, elle devrait être rapprochée de la *dénégation* au sens psychanalytique («ce n'est évidemment pas ma mère»). Mais, alors que dans la définition classique la dénégation accompagne le retour du refoulé en marquant l'échec provisoire du refoulement, ici, par une sorte de renversement, elle affecte le mouvement même de la répression et signe par là son échec futur en donnant à prévoir le retour à plus ou moins long terme du réprimé dans le deuxième temps où la lacune sera comblée par l'écrivain lui-même. Pour éviter les pièges de la projection et du subjectivisme délirant, le lecteur-critique n'a pas d'autre choix que la patience et que l'alliance avec la fonction défensive, de toutes façons vouée à l'échec, contre la fonction séductrice. Ainsi, il n'aura pas à jouer à la devinette quand les écrivains ont mal à leurs secrets; car, malgré leur parti pris de secrétude, ça (le secret) secrète de partout. Un principe méthodologique simple à observer. Il est résumé simplement par André Major. «Des morceaux... Des bribes de son histoire. En mettant ces bribes-là ensemble, bout à bout, on a un beau puzzle, on arrive à se faire une petite idée» (*la Chair de poule*, p. 128).

*In extremis.*

Une phrase écrite pour mon propos:

«When a thing vanishes,» Leto said, «that is as much of a message as when a thing suddenly appears. The empty spaces are always worthy of our study<sup>32</sup>.»

1. André Major, *la Chair de poule* (1965), Montréal, Parti pris, 1973.
2. En utilisant cette métaphore lexicalisée, cette personne croyait s'exprimer d'une manière tout à fait neutre. En réalité et à son insu, elle disait simultanément deux choses différentes par le biais d'une condensation sémantique (selon la psychanalyse) ou d'une syllepse (selon la tropologie). Il m'a suffi de démétaphoriser cette «façon de parler» et de poser une question à cette personne pour qu'elle en confirme le sens littéral en racontant son souvenir d'enfance. Or, à ce type de condensation ou de syllepse, il faut mettre en parallèle le mécanisme ou la figure complémentaire inverse, c'est-à-dire le déplacement sémantique (selon la psychanalyse) ou l'antanaclase (selon la tropologie): je contredis ainsi l'opposition lacanienne connue où la condensation est assimilée à la métaphore et le déplacement à la métonymie. C'est ce que démontre la répétition des observations. Il est amusant et instructif de retrouver chez Major l'explicitation antanaclastique des deux sens du verbe «pincer» et de la comparer à cet exemple banal tiré de la psychopathologie de la vie quotidienne: «Mais les p'tits tueurs, i' (les policiers) finissent toujours par les pincer», «la douleur que Ben lui inflige en lui pinçant le gras de l'épaule» (indication scénique), «Vot' chien m'pinçait au sang» (*une Soirée en octobre*, Montréal, Leméac, 1975, pp. 54, 57, 70).
3. Nicolas Abraham et Maria Torok, *le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier/Flammarion, 1976.
4. Quelques indications sommaires sur les différents traitements de ce thème où, de reprises en reprises et d'amplifications en amplifications, on verra se dessiner progressivement le portrait de l'auteur-lecteur-de-lui-même et de l'écrivain-imitateur-de-lui-même:
  - (a) *le Perdant*, Montréal, Leméac, 1973, p. 46;
  - (b) *l'Épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour, 1974, pp. 18, 29-30, 38, 55, 128 (à quoi s'ajoute la caractérisation très poussée d'un renifleur, pp. 11, 13, 24, 25, 26, 27, 30, 38, 43, 50, 55, 70, 83, 93, 118, 124, 140, etc.);
  - (c) *l'Épidémie* (1975), Montréal, Quinze, 1977, pp. 45, 47, 48, 142, 209;
  - (d) *les Rescapés*, Montréal, Quinze, 1976, p. 18;
  - (e) *la Folle d'Elvis*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, surtout dans la quatrième nouvelle, «Une image de la vie», pp. 39-41, 46, 47.
 Une lecture rapide de ces quelques pages littérairement savoureuses et juteuses d'authenticité permettra d'entendre d'une autre oreille des phrases telles que «Si j'arrive ce soir dans un village, j'embrasse les pieds de tout le monde» (*le Cabochon* (1964), Montréal, Parti pris, réédition non datée, p. 165) et «être auprès d'elle à l'aimer de la tête aux pieds» (*le Vent du diable*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 55).
5. Jacques Renaud, *le Cassé et autres nouvelles* (1964), Montréal, Parti pris, 1977.
6. Réjean Ducharme, *la Fille de Christophe Colomb* (1969), Paris Gallimard, 1971.
7. Gérard Bessette, *la Commensale*, Montréal, Quinze, 1975.
8. Sur la question du «lecteur», voir Béatrice Didier, «Rôles et figures du lecteur chez George Sand», *Études littéraires*, vol. 17, no. 2 (*la Question autobiographique*), automne 1984, pp. 239-259. - Sur l'étude expérimentale de la réception concrète du texte, voir Norman N. Holland, *5 Readers reading*, New Haven & London, Yale University Press, 1975.
9. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, P.U.F., 1981, p. 387.
10. Cette peur de Jérôme (la rédaction de *la Commensale* devant être datée d'une quinzaine d'années avant la publication) sera surmontée par les monologues du *Cycle*, par le narrateur Guito dans *les Anthropoïdes*, par Omer Marin dans *le Semestre*, grâce à une remarquable série d'alias et d'alibis. Il s'agit essentiellement de fantasmes sadomasochiques qu'on pourrait classer sous l'étiquette d'un genre musical, «Thème et variations».
11. Jacques Pelletier, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, UQAM (coll. «les Cahiers d'études littéraires», no. 1), 1984, p. 60.
12. Groupe mu, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 187.
13. Encore ici, cette question a été fort bien traitée dans la livraison de *Études littéraires* citée plus haut (voir la note 8), en particulier par André Smith à propos de Sartre et par Yvan Lévesque à propos de Julien Green.

14. Conséquence normale de la méconnaissance d'une linguistique de la parole par opposition à une linguistique de la langue. Les mécanismes fondamentaux essentiels en sont pourtant assez bien connus depuis Freud; il suffirait de les expliciter en d'autres termes et de les systématiser dans leur application au texte littéraire pour qu'on en arrive à fonder une certaine sémiotique et une certaine narratologie plus explicative et moins descriptive. C'est en fonction d'une telle linguistique de la parole qu'a été faite une relecture souvent exemplaire du corpus freudien: Nicolas Abraham (*le Verbier de l'homme aux loups*), Didier Anzieu (*l'Auto-analyse de Freud*), Wladimir Granoff (*Filiations et la Pensée et le féminin*), Jean-Michel Rey (*Parcours de Freud et Des mots à l'oeuvre*), et al. - Dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, Todorov a consacré un chapitre à «La rhétorique de Freud» (pp. 285-321). Jusqu'à maintenant, il n'existe pas de meilleure étude sur le sujet. On y retrouvera l'intuition que je développe ici des équations entre condensation et syllepse ainsi que déplacement et antanaclase.
15. Henri-Paul Jacques, «Parenthèse et exothèse chez André Major», *Voix et Images*, dans la présente livraison.
16. André Major, *Poèmes pour durer*, Montréal, Éditions du songe, 1969, p. 50.
17. On comprendra mieux maintenant le sens de deux excursus où j'ai dégagé le mot (sexe) dans «ça s'excuse» et «taire» dans «inventaire». J'ai proposé plus haut l'étiquette comode de *intrasignifiant* pour désigner ce phénomène très fréquent d'un mot dans un mot, ce qui est bien différent des anagrammes de Ferdinand de Saussure (Jean Starobinski, *les Mots sous les mots*). C'est pour la même raison que je propose également l'étiquette de *intra-texte*, un texte (latent) dans un texte (manifeste), plutôt que sous-texte puisque nous sommes en présence d'un seul et même texte. - Ce type de séquence «fièvre-frisson», où les deux éléments couplés se situent au niveau métaphorique, se répète ailleurs chez Major avec d'autres mots tirés du même noyau associatif: «elle *tremblait* de honte — cette voix si *froide*» (*le Cabochon*, p. 80).
18. Il y a un écart spatial de treize lignes entre les deux occurrences du verbe «cracher». Cela ne veut pas dire que l'antanaclase n'existe pas dans la pensée (consciente ou inconsciente) de l'écrivain. Je citerai un autre exemple parallèle où l'écart spatial est de vingt-sept lignes entre les deux occurrences antanaclastiques du verbe «trembler», encore dans un contexte de vent froid, en rapport possible avec le symptôme du grelottement ou des frissons:  
 (Antoine) *tremble* de dégoût  
 (...)  
 le vent un peu froid de novembre  
 (...)  
 Hubert *tremble* comme une feuille dans ses vêtements (*le Cabochon*, p. 51)  
 Il suffirait de condenser dans une seule expression le métaphorique et le littéral des deux éléments de cette antanaclase pour produire une syllepse sémantique telle que «trembler de dégoût et de froid»; ce serait presque du petit Victor Hugo, «Vêtu de probité candide et de lin blanc»: ce qui se nomme ici «attelage» ou «zeugma» n'est en fait qu'une variété de la syllepse. On peut donc cracher par antanaclase mais aussi par syllepse. À preuve, ce marchand du marché Bonsecours qui «me crachait au visage sa rancœur et son odeur d'ail» (*la Chair de poule*, p. 44); autre exemple parallèle de ce type de syllepse zeugmatique (à la fois sémantique et grammaticale), «le parti nous a ouvert ses portes et son cœur» (*ibid.*, p. 9). J'ajoute que Major mériterait qu'on lui consacre une étude stylistique fondée sur ces couples antanaclastiques et ces syllepses pour démontrer comment, dès *le Cabochon*, ces mécanismes et quelques autres servaient déjà au jeune écrivain à produire du texte.
19. On trouvera des milliers d'exemples de la remotivation littéraire profonde et inconsciente de ces «façons de parler» dans toutes les histoires de cas analysés par Freud et ses disciples. Sandor S. Feldman en a illustré un bon nombre dans *Mannerisms of Speech and Gestures in Everyday Life* (1959), New York, International Universities Press, 1979. La remotivation de ce genre de métaphores lexicalisées aboutit souvent à des effets d'un comique irrésistible ou bien volontaires (deux manchettes journalistiques, «Cinq cents mises à pied dans la chaussure» et «L'Industrie de la fourrure reprend du poil de la bête») ou bien involontaires («ce n'est pas dans mes cordes» disait sinistrement un contre-bassiste; «je vous rappelle et vous signale quelles sont les règles d'utilisation du

- téléphone» disait naïvement un directeur de département à ses collègues; «certaines pharmacies seront en moins bonne santé» disait spontanément un pharmacien de quartier à l'occasion d'une entrevue sur la concurrence des superpharmacies). Comme tous les écrivains, Major a saisi très tôt le truc du bon usage de la remotivation de ces clichés. C'est ce qu'il fait à propos d'un petit voleur de pommes qui, pour avoir «mis la main dans le tas de mecquinetoches» (*la Chair de poule*, p. 44), s'est tellement fait engueuler qu'il a «cru tomber dans les pommes» (*ibid.*); ou à propos d'un manchot qui «prend son courage à deux mains» (*ibid.*, p. 87). Cela donne des résultats variables. Parfois excellents, «Phil (...) occupé à se dépêtrer d'un quartier de boeuf qui lui donnait du nerf à retordre» (*l'Épouvantail*, p. 101); parfois très douteux, «Phil avait branché le fil» (*ibid.*, p. 224).
20. Major reprend ici un type d'insertion autobiographique qu'il avait déjà utilisé dans la postface du *Vent du diable*, «j'ai vingt-cinq ans» (le «Carnet bleu», p. 125). Puisque la première version de ce texte est datée de 1967 (p. 143), l'âge de ce «je» de narrateur correspondait exactement à celui du «je» de Major.
  21. Si le «moineau de Lapuce (...) crache tout son jus», c'est parce que dès l'incipit de cette nouvelle les «cheminées toussent de grasses fumées» (p. 69). Et si les «cheminées toussent», c'est parce que... Retour au «début de pneumonie».- J'ai indiqué plus haut que le refus de la description du geste était relié au Surmoi. Si cette description fait retour ici, c'est pour deux raisons: (a) le «je» du narrateur-auteur n'y est plus directement impliqué puisqu'il s'agit d'autres personnages; (b) en même temps, comme Partipriste, Major se révoltait contre une esthétique fleur bleue et le contrôle cléricale étouffant de l'époque. Ce n'est pas pour rien que lui et son ami Renaud faisaient dans la même thématique et dans le *joual*. Cette «répugnante vulgarité» qui choquait profondément les canons esthétiques et moraux (une sorte de Surmoi culturel et social) dans les débuts des années '60 nous semble assez innocente et même charmante vingt ans après. Elle était pourtant nécessaire.
  22. Dans ce contexte de jouissance énéurétique, je ne peux m'empêcher de poser l'hypothèse d'une relation antanaclastique phonique entre «Quand la frousse me *poignait*» et le «Passe-toi un *poignet*» connu.
  23. C'est comme un oiseau que «la maman de Lapuce vole jusqu'à la chambre du péché» pour y éduquer son garçon et c'est un nom d'oiseau que porte la mère symbolique éducatrice d'Artché. Ce n'est pas moi qui invente gratuitement cette antanaclaste phonique «Létourneau/l'étourneau» par relittéralisation ou remotivation. L'auteur du «Carnet bleu» s'en porte lui-même garant tout en réunissant les deux oiseaux par un tour de force ou de farce incroyable comme pour illustrer concrètement le principe freudien de la contiguïté: «un *étourneau* OU un stupide *moineau* de ville» (*le Vent du diable*, p. 134). L'équation me semble irréfutable. Lapuce fait retour ici avec un certain «la Puce» (p. 121) après une courte bucolique, «Seul, sur le bord de la route fleuri d'herbe à puce et de luzerne, un rouge-gorge» (p. 119). Ce rouge-gorge près de l'herbe à puce, serait-ce le moineau rehaussé (en couleurs) de Lapuce ou de la Puce? Je vous en évite une analyse plus détaillée. J'ajoute pourtant que cette «herbe à puce(s)», *rhus radicans* ou *apocynum androsaemifolium*/poison ivy/sumac vénéneux ou *androsème* ou *apocin* ou *cynanque* ou *apocynanque*, (qui inflige des démangeaisons cutanées) n'a aucun rapport avec l'«herbe à puceau(x)» (qui, elle, inflige des démangeaisons libidinales aux jeunes adolescents) mais se nomme en fait et correctement «herbe à la puce». Contrairement à moi, Major le savait-il? Savait-il aussi que, sur l'île d'Orléans, prolifère une «herbe à pucelle(s)» vulgairement appelée *herbe à Jehanne d'Arc*? Si oui, comme Ducharme, il avait *la Flore laurentienne* sur sa table de chevet.
  24. Cette référence au rêve en association étroite avec le thème de la masturbation n'est pas isolée chez Major. Au «Je rêvais» d'Archibald correspond «Quel rêve reste-t-il aux garçons?» dans l'épisode de Lapuce. Mêmes associations dans «la Semaine dernière pas loin du pont»:

Et voilà oubliés la misère, la semaine qui ne finit pas, les rêves cochons qu'on se paye quand on est seul. Ce qu'ils font c'est du cinéma, du vrai. Se tripoter soi-même, ça finit par nous ennuyer, et la main d'un autre c'est pas la même chose... (*la Chair de poule*, p. 62)

25. Pour poursuivre systématiquement l'application du modèle onirique qui vaut pour toutes les formations de compromis (le rêve n'en étant qu'un cas particulier), c'est au niveau de *l'élaboration secondaire* que se situe le lieu de la différence spécifique entre rêve et texte littéraire. NUANCE!
26. L'utilisation des concepts psychanalytiques par certains «littéraires» est parfois navrante de confusions. Mythification de l'«Inconscient», «écriture du Désir», toutes généralités totalement dépourvues de sens. Comme si l'Inconscient se réduisait au refoulé et au ça, comme si le Surmoi et le Moi (le lieu métaphorique des mécanismes de défense) n'étaient pas inconscients et n'émettaient pas leurs propres désirs. D'où un réseau de désirs inconscients contradictoires et fondamentalement conflictuels. Dans l'idéologie de l'écriture du Désir, on ne retient que le pulsionnel en faisant sottement abstraction du contrapulsionnel. Quand on cherche la Pulsion et son Désir à l'état pur, on ne trouve le plus souvent qu'un mélange bien impur quand ce n'est pas d'abord de grosses contre-pulsions et de minables contre-désirs.
27. Voir la note 15.
28. Métonymie ou synecdoque (la distinction m'est encore obscure malgré le groupe *mu*, Le Guern et Dupriez), le processus est bien connu, la Partie ou «les parties» (honteuses ou pas) pour le Tout et inversement.
29. L.J. Saul, «The Punishment fits the Source», *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 19, 1950, pp. 164-169. Ce sujet a été fort bien traité, me semble-t-il, dans un excellent ouvrage que personne n'a lu sauf son auteur, le typographe et moi-même: Henri-Paul Jacques, *Mythologie et psychanalyse: le châtiment des Danaïdes* (1969), Montréal, Leméac, 1969 (non réédité), pp. 70-71. Il y a là une remarquable exemplification mythique et littéraire de ce type particulier d'application du Talion avec intrication inextricable de la Libido et de la Destruo.
30. *Listening with the Third Ear* (que je cite de mémoire). Ma dette à l'endroit de Theodor Reik est considérable. Je n'ai fait qu'appliquer systématiquement au texte littéraire une démarche clinique strictement freudienne mais qu'il a développé sous l'angle particulier de la répression et du retour du réprimé dans *The Compulsion to Confess* (1945), New York, John Wiley & Sons, 1966; en traduction, *le Besoin d'avouer*, Paris, Payot, 1973.
31. C'est ainsi que Major décrit une scène de striptease progressif. Mais la sécrétion progressive de ce type de secret n'est-elle pas de même nature? L'écrivain n'est pas loin de l'autoanalyse freudienne et il est surtout très proche d'une sorte d'autoanalyse textuelle: c'est ce que, pour rappeler un genre critique naguère fréquemment pratiqué en études dites anciennes, j'ai appelé l'auteur-lecteur-de-lui-même et l'auteur-imitateur-de-lui-même. Cela est identique à ce qui se nomme *compulsion de répétition* (l'aspect négatif) et *perlaboration* (l'aspect positif).
32. Frank Herbert, *God Emperor of Dune* (1981), New York, Berkley Publishing Corporation, 1983, p. 374.

*Addendum.* Au point d'arrivée et après relecture, je prends conscience d'avoir parlé un peu légèrement de l'antanaclase par rapport aux définitions et exemples canoniques. Une double distinction s'impose. D'une part, il faut distinguer entre antanaclase sémantique («rachier» comme Sé<sup>2</sup> ou sens figuré et Sé<sup>1</sup> ou sens concret/littéral) et antanaclase phonique («lire» comme S<sup>1</sup> et «lyre» comme S<sup>2</sup>, Ducharme cité de mémoire: voir la note 22 à propos de «poignait/poignet»); les manuels n'ont pas su nommer correctement ces deux types d'antanaclases (relire Fontanier, Morier, Dupriez). D'autre part, il faut distinguer entre l'antanaclase traditionnellement étudiée (sans écart spatiotemporel entre les deux éléments couplés) et celle que j'ai surtout isolée ici en me plaçant du point de vue de la pensée consciente ou inconsciente de son producteur (avec écart spatiotemporel entre les deux éléments couplables dans un effet d'après-coup). Comme pour la prétérition à retardement, je propose de qualifier de «hyperbatique» (écartelée, disjointe, ou distendue) cette antanaclase particulière: l'étiquette me semble commode.