Document generated on 07/19/2025 2:48 p.m.

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Julien Bigras : indianité, psychanalyse et écriture de fiction

Christiane Kègle

Number 41, Fall 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/16158ac

See table of contents

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)
1920-9363 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Kègle, C. (1989). Julien Bigras : indianité, psychanalyse et écriture de fiction. *Moebius*, (41), 21–46.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

JULIEN BIGRAS: INDIANITÉ, PSYCHANALYSE ET ÉCRITURE DE FICTION

Christiane Kègle

L'inconscient inflationniste

Julien Bigras est une figure bien connue des milieux psychanalytique et littéraire québécois. En tant que psychanalyste, il a signé des ouvrages théoriques importants tels que *Les Images de la mère*[1], *Le Psychanalyste nu*[2], *La Folie en face*[3] et il fut directeur fondateur de la revue *Interprétation*[4]. Par ailleurs, nous lui devons plusieurs romans dont *L'Enfant dans le grenier*[5], *Kati of course*[6], *Ma vie, ma folie*[7], ainsi que la publication de sa Correspondance avec Jacques Ferron: *Le Désarroi*[8].

L'épuisement en librairie d'un certain nombre de ses ouvrages[9] indique à quel point Julien Bigras a trouvé preneur auprès de son public-lecteur. Il n'est pas indifférent de remarquer en ce sens que l'incidence exercée par l'élément inconscient, toujours présent dans les écrits fictifs de Bigras, demeure perpétuellement comme en filigrane du processus de lecture. Ce qui ne diminue en rien l'effet de fascination produit par la nature de tels écrits.

De surcroît, Julien Bigras se plaît à méduser en quelque sorte son lecteur en jouant sur un double registre: celui de l'analyste et celui du romancier. Cet aspect ludique de l'œuvre se manifeste avec le plus d'évidence dans les écrits fictifs, où ne cesse d'interférer le pacte auto-

biographique. Ainsi, tous les romans de Julien Bigras sont-ils marqués par un statut narratif ambigu, où la confusion des genres (auto-biographique, fictif) semble viser un seul et même effet, lequel consiste à créer une inflation du processus inconscient dans le roman. On comprendra dans ce sens que l'autre statut de l'auteur, celui de l'analyste, ne peut que venir ajouter à cette inflation en donnant à l'inconscient la part de crédibilité qui lui revient dans les milieux psychanalytiques.

D'autre part, il ne faudrait peut-être pas sous-estimer un tel procédé d'écriture, car le réduire à un simple aspect ludique pourrait s'avérer une erreur. Les écrits de Julien Bigras, en effet, s'inspirent trop de la psyché humaine, les fantasmes qui les habitent, fantasmes de mort, d'inceste ou de monstre maternel se rapprochent à ce point de la structure de l'Inconscient en tant que phénomène psychique, pour qu'il ne nous soit pas interdit d'y voir comme une intention de l'auteur, un «*intenté*»[10] du texte, dont le sens nous échappe encore, mais qu'il faudra bien décrypter de quelque manière. Et puisque la signification même du roman *Ma vie, ma folie* semble vouloir se soustraire en ses fondements psychanalytiques à la compréhension d'un lecteur non-initié, c'est dans les écrits du psychanalyste Julien Bigras que nous emprunterons, à l'occasion, certains éléments d'éclaircissements. Ainsi que l'écrivait Jacques Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage[11]. Ce qui revient à dire que la fiction analytique ne saurait échapper aux structures universelles inhérentes au fonctionnement même de l'Inconscient dont elle s'inspire.

Toutefois, afin d'éviter toute confusion entre l'auteur de *Ma vie, ma folie* et l'instance principale du roman qui agit à la fois en tant que narrateur, personnage et psychanalyste, nous désignerons cette instance à l'aide des guillemets: «Julien Bigras», «Docteur Bigras», «l'analyste». Comme certains passages du présent article proposent une lecture croisée de *Ma vie, ma folie* et des *Images de la mère*, le lecteur devra prendre garde de ne pas confondre la personne du romancier d'avec l'instance de narration à l'œuvre dans le roman.

Contre-transfert et écriture de fiction

Le processus de la cure analytique, on le sait, se

déroule selon un phénomène de transfert de l'analysé sur l'analyste. Cela signifie, en d'autres termes, que l'analysé investit la personne de l'analyste, sur laquelle il projette un certain nombre d'images inconscientes introjectées depuis la petite enfance. Ces images, le plus souvent des images parentales, ont été désignées par le terme «*Imago*»: imago paternelle, maternelle ou encore fraternelle. Il sera intéressant, pour l'étude du roman qui nous intéresse, de retenir la définition suivante, tirée de J. Laplanche et J.B. Pontalis:

> Imago: Prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial.[12]

Si l'issue heureuse de la cure est interdépendante de la réussite du transfert de l'analysé(e) sur l'analyste, un rapport inverse régit les réactions inconscientes de ce dernier au transfert de l'autre. Freud, qui dans son œuvre nommait ce processus le «*contre-transfert*», soulignait ceci: «*aucun analyste ne va plus loin que ses propres complexes et résistances internes ne le lui permettent*»[13]. D'où la nécessité pour tout analyste de procéder à une psychanalyse personnelle, au risque de sombrer dans les affres du contre-transfert.

Or, c'est peut-être à une expérience de cet ordre que se trouve convié le lecteur dans l'Avant-propos du roman *Ma vie, ma folie*. Le narrateur, un psychanalyste nommé «Julien Bigras», fait en effet allusion à une de ses patientes, Marie, soignée au cours des dix années qui ont précédé le début de son récit:

> En moins d'un mois, au cours de l'été 1979, une série d'événements inattendus traversèrent ma vie; j'en ressortis radicalement transformé. Me voici donc, moi médecin, avec cette histoire dans la gorge, ne sachant trop comment en disposer maintenant que le mal s'est bel et bien installé. (p. 9)[14]

Dans ce passage, le processus d'énonciation indique assez clairement qu'une transformation s'est opérée chez le sujet énonciateur, ouvrant ainsi une brèche dans ce qu'il est convenu d'appeler son système d'auto-défense. Une scission se dessine, en effet, entre le sujet-analyste («*moi médecin*») et le sujet-écrivant («*me voici*»; «*ma vie*»; «*j'en*

ressortis»). On pourrait même avancer que «*cette histoire dans la gorge*» dont il était question plus avant, se donne à lire comme le roman à venir, l'écriture apparaissant alors comme un lieu de libération, voire une façon inventive et élégante de transformer les méfaits d'un contre-transfert en une *dispositio* d'éléments auto-biographiques: «*Me voici donc, moi médecin, avec cette histoire dans la gorge, ne sachant trop comment en disposer*». (p. 9) (Je souligne)

Dans ce pacte, le référent est donné pour réel, la vraisemblance est sauvegardée. Mais, peut-on encore se demander, qu'en est-il du caractère proprement fictif de l'écriture romanesque? Le personnage de Marie renvoie-t-il à une entité linguistique, à une agglomération de sèmes identiques, comme l'écrirait Barthes[15], ou bien se donne-t-il d'emblée comme une personne réelle, dont l'histoire (le délire) nous serait raconté(e) sous de fausses représentations fictives?

Il n'est pas indifférent de se poser une telle question, puisque le sens du texte pourrait s'en trouver oblitéré, suivant qu'on ait affaire à un «*être de papier*»[16] dont la complexité sémantique oblige à un certain approfondissement, ou encore à une personne réelle en situation de cure analytique. La confusion, l'ambiguïté qui entoure ce qu'on pourrait nommer le halo psychanalytique de ce roman n'est pas sans entraîner un certain questionnement chez le lecteur. Confusion, ambiguïté, certes! Mais, qu'on prenne garde que, dans cette écoute flottante prêtée à la folie de l'Autre, le plus atteint des deux, de «l'analyste» ou de «l'analysée», n'est pas celui qu'on croit:

> Jaillie d'un simple incident professionnel, une haine incroyable petit à petit s'était emparée de moi, de mes pensées, de mes désirs. (p. 10)
> Elle fit de moi son empreinte... et la folie conjugua ma vie. (p. 13)

C'est l'histoire de cette «*haine incroyable*», de cette «*folie*» qui sera racontée dans le roman, sans que jamais il ne soit fait allusion à la structure imaginaire à laquelle elle renvoie. En dépit de l'insertion d'un discours auto-biographique dans la fiction, le texte évacue toute forme de discours théorisant, psychanalysant.

De même, le «*délire*» de l'autre et l'Autre du délire ne seront pas explicités non plus. En termes psychanalytiques s'entend, puisque là ne résident pas les processus de l'écriture romanesque qui, eux, misent davantage sur

les fantasmes, les symboles et les rêves.

Ainsi, de deux procès d'énonciation, le narrateur choisit-il celui de l'élaboration secondaire, invitant par le fait même son lecteur à se mettre en situation d'écoute, de lecture-flottante, bref à se mettre dans sa situation à lui, «l'analyste». Cette inversion accomplie, une symétrie prend forme entre le contre-transfert (manqué) du sujet-écrivant, d'une part, et le transfert (réussi) du lecteur sur les personnages de la fable, d'autre part. Dans l'un et l'autre cas, les procédés jouent à plein: le premier rate son dessein curatif en assurant la circulation de la folie, le second réussit son effet d'envoûtement en rendant possible une «*résonnance d'inconscient à inconscient*»[17]. Les mécanismes fictifs étant ainsi bien arrêtés, le roman peut débuter.

L'élaboration secondaire

Avant de commencer la lecture du roman, remarquons cependant que le processus d'écriture peut parfois investir un personnage à la manière du fonctionnement de l'inconscient, soit par *condensation, déplacement* et *surdétermination*[18]:

> C'est ainsi qu'un jour je m'aperçus que Marie faisait partie de ma maison. Elle occupait les lieux. Elle prenait toute la place. Comment s'y était-elle prise pour m'envahir, s'insinuer jusqu'au plus secret de mon être? Il n'y eut pourtant nulle effraction, nul bris de serrure. Une nouvelle histoire s'était construite en mon absence, avec toute une kyrielle de fantômes, de morts, de maris et de pères jaloux, de femmes et de mères trompées, d'où naquit ce récit qui était mien, ou pouvait l'être, jusqu'à la moelle. (p. 10)

Le récit procède par *condensation*, car le personnage de Marie, au sens linguistique du terme, apparaît bien comme cette agglomération de sèmes identiques dont parlait Barthes: il ne renvoie pas à un être unique, réel, mais à une configuration d'éléments inconscients, née en l'occurence de l'expérience analytique diachronique du «narrateur-analyste» et d'où prend son essor le procès fantasmatique de la fiction.

Le récit opère également un *déplacement*, en réinvestissant, par le biais de l'analyse de Marie, des éléments

issus de l'inconscient même du psychanalyste fictif. Ainsi qu'on le verra plus loin, ces éléments ne laissent pas de se regrouper autour des antécédents iroquois de «Julien Bigras», assignant à l'écriture une disposition interne de type binaire, dont les pôles négatif et positif réitèrent dans la fiction l'ambivalence narcissique.

Le récit assure par ailleurs une *surdétermination* du sens en ouvrant des voies d'interprétations multiples. Ainsi, plusieurs lectures sont-elles rendues possibles à partir du «cas Marie», des affects de son «analyste» dans le contre-transfert, de l'histoire des personnages secondaires ou encore de la généalogie des «Bigras». On remarquera cependant que ces diverses lectures se trouvent subsumées par un seul et même motif: celui de l'*Indianité*, motif par excellence surdéterminé aussi.

L'altérité

On peut donc avancer que le personnage de Marie, cet «autre» qui envahit, prend toute la place, rend compte du processus de transformation de l'«Autre». Dans l'écriture, cette transformation passe par le détour métonymique, où le désir s'inscrit dans le procès énonciatif par le biais d'une relation d'inclusion: «*C'est ainsi qu'un jour je m'aperçus que Marie faisait partie de ma maison. Elle occupait les lieux. Elle prenait toute la place.*» (contenant); «*Comment s'y était-elle prise pour m'envahir, s'insinuer jusqu'au plus secret de mon être?*» (contenu) (p. 10).

L'Autre du discours parle à travers le fantasme, le rêve, le cauchemar, l'écriture du symptôme. Mais, ainsi que le souligne l'Avant-propos du roman, une autre histoire se donne à lire à travers l'histoire de Marie, celle d'un «*enfant fou laissé pour compte*» (p. 10). Ce qu'il y a de plus troublant dans cette affaire, c'est que cet enfant fou qui ne demande qu'à renaître prend l'allure d'une «*petite fille*», modelée à l'image même de Marie. Et de cette autre transformation naît une force énergétique qui investit le processus d'écriture, l'écriture advenant en même temps et au même lieu que la «*petite fille*» née dans l'analyse:

> Plutôt que de m'arrêter à elle (Marie), à ce qu'elle me confiait, je m'étais soudainement mis à écrire l'histoire d'un enfant fou laissé pour compte. (p. 10)
> Cet enfant parlait-il déjà au nom de Marie? Je n'en savais rien. (Idem)

> L'histoire de cet enfant enfoui en moi demeurait en attente (...) d'une petite fille à la fois farouche et féroce, qui ne demandait plus qu'à renaître. (Idem) Cette enfant, cette fillette si longuement désirée serait-elle revenue en cette femme, Marie? (Idem)

La spécularité à laquelle nous convie le motif de l'enfant né dans l'analyse trouve son écho, dans le roman, dans la confusion narcissique de Marie, enfant, et de sa mère. Ce qui ne manque pas d'indexer en creux le stade du miroir lacanien, où l'imaginaire se déploie en-deça du symbolique, en-deça du langage. Les signifiants élémentaires de l'inconscient, qui renvoient à ce stade à une structure ternaire constituée par l'agressivité, la jouissance et la mort[19], ne sauraient être sans rapport avec la haine, l'inceste, le monstre maternel, motifs dont la récurrence dans *Ma vie, ma folie* infère la signifiance du texte.

La portée d'une telle signifiance n'est pas à négliger, puisque le motif de l'Indianité, disséminé à travers tous les réseaux sémantiques de ce roman, se trouve constellé dans un grand nombre de romans québécois dont plusieurs sont très récents. Si une vaste expérience psychanalytique en milieu québécois sous-tend l'inconscient du texte dans *Ma vie, ma folie*, il serait à parier que les résonnances de l'inconscient collectif par rapport à ce dernier pourraient aiguiller notre approche vers une meilleure compréhension de l'Indien imaginaire dans la littérature québécoise[20].

Le pictogramme fictif

Le personnage de Marie ne laisse pas d'inférer une «*voie de non-retour*» (p. 11) suggérée par le titre même du roman: la «*folie*». Cette thématique possède toutefois un antécédent dans une autre analyse (donnée pour réelle) et rapportée dans un autre texte de Julien Bigras. Il s'agit, en l'occurence, de l'épilogue des *Images de la mère*, intitulé «*Le monstre maternel, un monstre muet*», dans lequel est raconté «*le cas Benoît*». Âgé de six ans, Benoît se présente «*le 20 mars*» avec sa mère pour se faire traiter par le Docteur Bigras (psychanalyste non-fictif). Les raisons qui motivent la psychanalyse de Benoît sont invoquées en ces termes:

> (...) son intégration scolaire est un échec complet, il ne veut rien apprendre à l'école, et il exaspère sa mère par ses attitudes agressives ou affectueuses excessives et tyranniques.

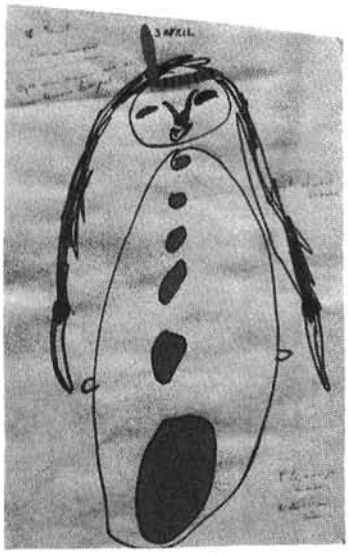
> Benoît cherche sa mère du regard, ou encore l'accapare de ses mains dès qu'il devient angoissé. La mère répond aussitôt par des attitudes identiques. Il semble s'agir d'une quête immédiate et réciproque visant à retrouver refuge l'un auprès de l'autre devant un danger extérieur, comme si les deux se voyaient traqués. (p. 142)[21]

Si le comportement de Benoît envers sa mère n'est pas sans analogie avec la relation de Marie et son fils, un autre élément de ce chapitre retient par ailleurs notre attention en raison même des fantaisies qu'il inspire au romancier. Il s'agit d'un dessin, effectué par Benoît lors de son analyse, dessin qui représente avec de gros traits circulaires une «*maman*», dont la robe est affublée de gros boutons. L'interprétation du psychanalyste [= T], quant à ce dessin, nous est livrée à travers un dialogue avec l'enfant [= B]:

> T. – (Je lui pointe les cercles en rangées le long du corps et lui demande ce que c'est: «ce sont des boutons». Je pointe celui du bas et lui dis: «Ça, ce n'est pas un bouton». Il proteste énergiquement: «Oui, c'est un bouton.»
>
> T. – «Benoît est un serpent qui veut rentrer dans le ventre de maman». (...)
>
> B. – «Non.»
>
> T. – «Si.»
>
> – Silence. J'ajoute alors ce commentaire: «Benoît n'a pas de papa. Est-ce que papa voudrait que Benoît rentre dans le ventre de maman?»
>
> B. – «Papa ne voudrait pas.» (il est gêné et mal à l'aise). (...)
>
> T. – «Benoît est fâché contre le Dr Bigras qui va recevoir maman seule et qui ne veut peut-être pas que Benoît rentre dans le ventre de maman.» (*Les Images de la mère*, pp. 146-47)

Au chapitre intitulé «*Le monstre maternel*», la reproduction du dessin de Benoît porte la mention d'une date: celle du «*3 avril*». Or, à peu de choses près, c'est ce même dessin, portant l'inscription de la même date, qui apparaît sur la page couverture du roman *Ma vie, ma folie*. Fait encore plus intéressant, voici comment le romancier a modifié le dessin de Benoît:

Les Images de la mère.



Ma vie, ma folie.

Afin d'illustrer la page frontispice de son roman, le romancier a reproduit le dessin de Benoît en ajoutant quelques détails de son cru. En effet, le dessin, fait de gros traits de crayon noir, est enjolivé de rouge, sur un fond brun marbré, rappelant la texture du papyrus ou mieux encore celle de l'écorce d'arbre. Il est annoté de quelques réflexions qu'il faut regarder à la loupe, car seule est visible à l'œil nu la date du «*3 avril*» qui apparaît au-dessus de la tête, témoignant de son origine réelle, à l'instar d'autres annotations qui recoupent celles que nous avons citées plus haut relatives au dialogue entre Benoît et le Docteur Bigras[22].

Ce dessin semble représenter à première vue une petite fille indienne, à cause des nattes et de la plume rouge fixée sur la tête à l'aide d'un ruban à l'indienne. Toutefois, l'endos de la page couverture désigne ce même dessin comme étant la représentation d'un personnage nommé: «*Sam Tata*», laissant croire par là qu'il s'agirait d'un individu mâle, Indien, en raison du patronyme. Mais pourquoi donc ce patronyme de «*Sam Tata*»? Quel est son rapport avec le roman *Ma vie, ma folie*? Le sens demeure cryptique, quoique la réduplication du phonème /ta/ /ta/ ait peut-être quelque chose à voir avec le balbutiement enfantin, dans sa phase pré-langagière. Ou s'agirait-il d'une allusion ludique à la structure de l'imaginaire?

Selon les propres dires de Benoît, son dessin représentait «*une maman*», bien que l'aspect naïf de celui-ci donnait plutôt à penser qu'il s'agissait d'un jeune enfant. Mais le psychanalyste insistait, et c'est un élément qu'il faut

retenir, sur les «*boutons*» du dessin dont le dernier représentait le ventre de la mère. Là résidait tout le symbolisme du dessin de Benoît, de même que le sens de son analyse.

Si l'on s'en réfère au roman, le dessin de la page couverture pourrait tout aussi bien représenter une maman également, Indienne cette fois, toujours à cause de la plume rouge. Il y a cependant une insistance accrue sur les boutons, lesquels sont coloriés d'un rouge vif.

En fait, ce dessin est à lire comme un pictogramme, car son sens est multiple. Il procède, tout comme le roman d'ailleurs, de la *condensation*, du *déplacement* et de la *surdétermination*. Inscrit comme en surimpression sur le dessin de Benoît, il représente en même temps un enfant (mâle), une maman, une petite fille indienne et au-delà de cet emboîtement spéculaire, le ventre de la mère. Nous verrons plus loin quelle signification il convient d'accorder à ce dernier élément.

La grange et le fantasme

> *De cette première rencontre, j'avais beaucoup engrangé. Pour plus tard, pour plus loin. Ma vie allait en être définitivement empreinte.* (pp. 9-10)
>
> *J'ai l'expérience de la peur et je sais qu'il y a un endroit, un seul, où il ne faut pas s'aventurer, c'est le ventre de sa mère.* (*Les images de la mère*, p. 187)

Voyons d'abord comment ce dessin recoupe certains propos du psychanalyste (non-fictif), propos associatifs reliés à une grange vide et à la peur bleue qu'elle lui inspirait dans son enfance, peur qui fut à l'origine du roman *L'enfant dans le grenier*:

> Je débuterai par l'épisode de la grange abandonnée, portes grandes ouvertes, par une nuit sans lune. (...) J'ai (...) ressenti cette même peur épouvantable étant tout petit, et à plus d'une reprise. Tellement que j'en viens à penser parfois que le petit enfant que j'étais a vécu dans un monde de peur et d'effroi. Cette scène monstrueuse a donc tendance parfois à envahir le souvenir de toute mon enfance. (*Les images de la mère*, pp. 180-81)
>
> Mon souvenir me dit que le soir cette grange me glaçait d'effroi si je m'y aventurais seul, ou si je devais passer près d'elle. Je suis certain que j'imaginais qu'elle était remplie de rats, de chauves-

> souris, de hiboux ou d'autres animaux qui font peur aux enfants. D'ailleurs j'entendais des bruits insolites. J'avais besoin d'imaginer des bruits. Pourquoi? Pourquoi faut-il imaginer des *bruits, des animaux, des sorcières*, etc. ...? Et pourquoi ne pas considérer qu'une grange abandonnée peut être vide de tout bruit et de toute vie. (*Les images de la mère*, p. 181) (Je souligne)

Tout comme le dessin de la page frontispice, la situation analytique relative au «*cas Benoît*» englobe plusieurs personnages, dans l'acception psychanalytique que donnent à ce terme des auteurs comme Laplanche et Pontalis, à savoir celle de l'«*Imago, ou Prototype inconscient (...) qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui*»[23]. En effet, dans *Les images de la mère*, plusieurs personnages sont finalement fondus, fusionnés en une seule instance d'énonciation qui les représente tous:

> Nous pourrions prendre la question par trois bouts, car trois enfants sont ainsi impliqués, Benoît, sa mère et le souvenir de moi-même enfant. Et il y a d'un autre côté le psychanalyste, moi-même également. En tant que psychanalyste, j'ai décidé de prendre soin des enfants. Je me disais que ces enfants avaient trop peur, et que c'était inhumain de les laisser comme ça seuls. Je voulais les protéger. (*Les images de la mère*, p. 186) (Je souligne)

Ainsi, peut-on avancer que le prototype inconscient qui oriente électivement la façon dont le sujet-écrivant appréhende autrui procède de sa propre Imago. Il ne faudra pas s'étonner que cette Imago soit celle de la mère, et, en l'occurence, pour reprendre une distinction chère à Mélanie Klein, celle de la «bonne mère»: «*À ce niveau mes réactions instinctives ne diffèrent en rien de celles qu'éprouverait une mère devant son enfant*». (*Les images de la mère*, p. 186)

Par ailleurs, on sait que dans le narcissisme secondaire, un clivage inconscient se manifeste entre deux éléments opposés, ce qui institue une différenciation entre l'archétype de la «bonne mère» et celui de la «mauvaise mère». L'archétype de la mauvaise mère, généralement exploité dans l'imaginaire fictif sous la représentation de la sorcière, est présent dans l'imagination de tout enfant et sous-tend la structure du fantasme. Dans l'analyse de Benoît, l'image du serpent représente la nostalgie du retour au sein maternel. Mais le serpent est

ambivalent en ce sens qu'il représente également le monstre maternel, monstre dévorateur et porteur de mort. Aussi, le rôle du psychanalyste consiste-t-il à mettre l'enfant en garde contre son désir de «*rentrer dans le ventre de maman*» (*Les Images de la mère*, p. 181), car il n'y a rien que du vide au-delà de cette image, et que le vide, tout comme la grange, soutiennent «*l'architecture des fantasmes*»:

> La solitude totale, puisqu'il s'agit de ça, n'a lieu que dans le noir. La grange abandonnée et surtout le noir absolu que, la nuit, elle évoque, constitue le souvenir-écran d'un temps où l'on n'existait pas, ou encore le souvenir de la découverte de la non-existence possible de soi-même. (...) C'est le vide qui sous-tend l'architecture des fantasmes, ici et peut-être aussi en chacun de nous. Le vide dont je parle est muet, inassignable et informulable. L'esprit ne peut en tolérer l'aperception sans se trouver pris de vertige. Et alors il invente n'importe quoi, en vue de le combler. (*Les images de la mère*, p. 181) (Je souligne)

Inventer n'importe quoi en vue de combler le vide, n'est-ce pas là l'origine même de la fiction narrative?

Le monstre muet

> On conviendra par exemple que si un analyste décide de but en blanc de prendre en analyse un enfant gravement atteint et surtout s'il décide de prendre lui-même également la mère de l'enfant (ce qui n'est ni régulier ni classique), c'est qu'une curiosité particulière l'y pousse. Je dois donc parler de moi-même puisqu'il est certain que je fais partie désormais de la scène du monstre. J'en fais partie dès le début. (*Les Images de la mère*, p. 180) (Je souligne)

Avant d'aborder plus spécifiquement les représentations du monstre maternel dans le roman *Ma vie, ma folie*, nous laisserons une fois de plus la parole au psychanalyste. Car ce roman, est-il besoin de le rappeler, véhicule une problématique sensiblement analogue à celle du cas Benoît, avec en plus, ce qui n'est pas à négliger, l'insertion de la thématique indienne. Marie serait née d'un père iroquois, alors que «Julien Bigras» aurait, lui aussi, des antécédents iroquois.

Dès lors, on peut se poser la question suivante: en quoi

consiste donc «*l'interdiction de retour dans le monstrueux marasme maternel*» (*Les Images de la mère*, p. 142), dont le psychanalyste se faisait là le garant et le soutien, alors que dans la fiction, le «narrateur-analyste» subit une fascination et un envoûtement de nature transférentielle? Pourquoi la thématique de l'Indianité, absente dans le premier cas et présente dans le second, se trouve-t-elle au cœur même de ce processus de transformation? Un examen attentif des modifications du dessin de Benoît semblait aiguiller la résolution de cette énigme, sans pour autant répondre de la signifiance du texte. Revenons donc à l'épilogue inscrit dans *Les images de la mère*:

> Le monstre est maternel, non pas tellement parce que la mère de cet enfant est méchante, puisqu'au contraire il s'agit d'une femme attachante. Le monstre est quand même maternel pour des raisons obscures qu'il faudra élucider. La mère de l'enfant, d'emblée, aura elle-même envie de nous raconter une histoire. Elle nous racontera, à peu de choses près, la même histoire que celle du fils. Car elle aussi est habitée par le monstre. Et le récit qu'elle en fera exercera auprès de nous la même fascination et la même horreur que celui du garçon. Mais d'où peut bien provenir cette propension à raconter au psychanalyste des choses monstrueuses? (*Les Images de la mère*, pp. 141-42)

La véritable question qu'il convient de se poser consiste donc en ceci: pourquoi dans *Ma vie, ma folie* le monstre maternel revêt-il les attributs de l'Indianité? En quoi cette problématique infère-t-elle la signifiance de l'Indien imaginaire dans la littérature québécoise?

Le miroir

En ce qui concerne plus spécifiquement le roman *Ma vie, ma folie*, nous savons que Marie se trouve au cœur de la notion de personnage, puisqu'elle répond tout à la fois à la définition du «personnage psychanalytique»[24] et du personnage romanesque (au sens linguistique du terme). Pour plus de clarté, reprenons ces deux notions: le «personnage psychanalytique» rejoint le terme d'Imago introduit par Jung dans le lexique propre à la science de l'inconscient. Il se définit comme le «*prototype inconscient*» qui «*oriente électivement*» la façon dont autrui est «*appréhendé*»[25]. Le personnage romanesque, au sens linguistique

du terme, et c'est la définition de Barthes qui est retenue parmi d'autres, se trouve circonscrit par une agglomération de sèmes identiques, car «*dès que les sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage*»[26].

Dans la fiction en général, le personnage romanesque peut s'inscrire dans l'énoncé en «première personne» («je»), auquel cas il devient sujet d'énonciation. Ce qui revient à dire que l'instance qui dit «je» parle en son nom propre, soit par le biais du discours direct ou du discours immédiat (monologue intérieur). Ces deux modes de l'énonciation narrative ont déjà été traités par G. Genette dans *Figures III*; le lecteur voudra bien s'y référer pour plus d'éclaircissements[27]. Car il s'agit davantage de souligner ici que discours immédiat et discours direct n'ont pas le même statut sur le plan énonciatif.

En effet, dans le discours immédiat, l'instance de la première personne parle en son nom propre et le contenu de son énoncé n'est pas modalisé par une autre instance. Le discours direct, quant à lui, se trouve assujetti à une autre instance, comme l'indique la façon dont il est inscrit dans l'énoncé, soit par le biais de marques typographiques telles que les italiques et les guillemets. À l'inverse du discours immédiat, il y a modalisation de l'énoncé, car ces marques typographiques impliquent la présence directe ou indirecte d'une seconde instance, celle du narrateur principal ou de l'auteur implicite. Il n'est donc pas indifférent pour ce dernier de citer tel ou tel passage en discours direct, de le citer à tel endroit du texte, ou encore de l'attribuer à tel autre texte, que ce soit, comme c'est le cas dans *Ma vie, ma folie*: à un *Journal intime*, à une *Lettre* ou encore à un *Récit de rêve*.

Une autre façon d'inscrire dans l'énoncé un personnage romanesque consiste à recourir à la troisième personne. Toutefois, cette instance étant par excellence «*l'instance de la non-personne*», ainsi que l'a démontré E. Benveniste[28], le personnage deviendra alors le lieu par excellence de la projection de l'autre. Nous désignons par ce dernier terme (l'autre) l'instance qui écrit, le sujet d'énonciation. Lorsqu'un narrateur «raconte» un personnage, il a toutes les chances de parler de lui-même à travers ce personnage. Ceci rejoint la théorie de Freud sur le langage des rêves, dans lequel tout discours onirique, quel que soit le symbolisme auquel il recourt, serait

discours en première personne, sur une autre scène[29].

L'instance de la troisième personne dans le roman serait dans ce sens l'instance la mieux habilitée à rendre compte du processus de transformation de l'Autre[30], le grand Autre désignant alors l'instance autonome de l'inconscient par où le sujet (l'autre) se dit et s'écrit en troisième personne (l'Autre). Il est important de remarquer que la relation de l'autre à l'Autre s'inscrit dans une relation *en miroir*, une relation dite *spéculaire*: elle se donne à lire, à décrypter par l'effet de symétrie inverse qu'elle produit dans l'énoncé romanesque.

Si l'instance de la troisième personne constitue l'instance la mieux appropriée à rendre compte de la spécularité narcissique, cela ne diminue en rien l'importance de l'instance de la première personne qui, elle, entretient également un lien avec le *miroir*, mais dans un rapport tout différent. Nous dirons que ce rapport est celui de l'identification narcissique, alors que dans le cas de la troisième personne il s'agirait plutôt de projection narcissique.

Dans *Ma vie, ma folie* Marie se trouve au point de rencontre du personnage psychanalytique et du personnage romanesque parce qu'elle peut être définie, en première comme en troisième personne, comme une agglomération de sèmes identiques pouvant rendre compte du prototype inconscient par lequel autrui «est appréhendé». Toutefois, cette agglomération de sèmes identiques diffère dans l'un et l'autre cas, suivant le référent que le terme «autrui» désigne. En première personne, c'est la mère de Marie qui *est appréhendée* par l'instance «je»; par cette instance s'inscrit dans l'énoncé une identification spéculaire qui investit tour à tour d'autres figures, soit: une chienne aveugle sur laquelle Marie, enfant, reportait son affection, puis le «Docteur Bigras», son «analyste». En troisième personne, c'est Marie qui *est appréhendée* par «Julien Bigras», alors que le discours englobe les multiples détours énonciatifs prescrits par les projections inconscientes de ce dernier. Celles-ci ne sont pas sans rapport avec l'appartenance lointaine du personnage à la lignée des premiers coureurs de bois.

Comme on peut le constater, les rapports de Marie à «Julien Bigras», et inversement, de «Julien Bigras» à Marie, ne sauraient être réduits à de simples énoncés de surface,

puisqu'ils se trouvent imbriqués, à un niveau plus profond, dans une *situation analytique* alimentée par le transfert et le contre-transfert. Cette *situation analytique* infère à son tour le sens des deux autres lieux du roman, que nous désignerons au cours des pages subséquentes par les termes de *situation sociale* (les rapports entre le narrateur et les autres personnages) et de *situation généalogique* (les recherches d'Aubert autour de la généalogie des «Bigras», les différentes variantes énoncées par le narrateur).

Voyons, dans un premier temps, comment se définit plus spécifiquement le contenu sémantique du personnage de Marie en première personne. Ce qui revient à poser la question suivante: quelle «interprétation» l'instance «je» indexe-t-elle dans la *situation analytique* du roman?

Marie: l'instance «je» dans l'analyse

Il arrive, en effet, que Marie prenne directement en charge l'énoncé, bien que cela ne se produise qu'à quelques reprises au cours du roman. De plus, le discours de Marie, en première personne, se distingue par des marques typographiques (les italiques, en particulier) qui ne laissent aucun doute quant au statut du sujet d'énonciation. Dans la plupart des cas, il s'agit d'extraits tirés du *Journal* de Marie, extraits qui sont intégrés à la version du «narrateur-analyste». Cette alternance de discours en première personne et de discours en troisième personne est si bien imbriquée dans le roman qu'aucun motif apparent ne nous autorise à les examiner séparément. Au contraire, les propos tenus par Marie dans son *Journal* semblent venir ponctuer comme pour mieux les avaliser les réflexions et les interprétations du «Docteur Bigras». Pourtant, certaines contradictions sur le plan de l'énoncé, voire même certaines incongruïtés au niveau énonciatif, nous invitent à lire indépendamment du texte du narrateur principal le *Journal* de Marie.

Par ailleurs, on remarquera que ce sont deux *Lettres* de Marie qui servent à introduire, puis à clore la *situation analytique*. La première de ces *lettres* en est une de détresse, expédiée au «Docteur Bigras» alors que celui-ci se trouve en croisière avec sa famille sur le bateau de son ami Aubert. Dans ce «S.O.S.», Marie demande à «l'analyste» qui l'a soignée dix ans auparavant de la reprendre en

traitement. La première *lettre* de Marie sert d'*incipit*, elle constitue le prétexte à l'ouverture du roman. La deuxième *lettre* a trait à la journée dite du «vendredi 13». Au cours d'une visite où Marie s'était présentée à la séance en compagnie de son jeune fils, ce dernier aurait perçu une certaine complicité dans le regard des deux protagonistes et l'aurait rapporté à son père. L'intervention du fils aurait ainsi provoqué la séparation de «Bigras» et de «Marie» en mettant fin à la cure elle-même et à la *situation analytique* du roman.

Sur un plan structural, on peut donc avancer que le discours épistolaire de Marie sert à encadrer l'énoncé romanesque, à en ponctuer le début et la fin. Une telle préséance ne saurait être sans rapport avec le statut même de l'écriture. Toutefois, cela s'accorde mal avec la «maladie» du personnage, maladie psychique qui l'incite à consulter un psychanalyste. Or, c'est grâce au *Journal* même de Marie que le lecteur se trouve redevable de certaines précisions sur son cas. Marie, en effet, se trouve rivée à une identification spéculaire à la mère, identification qui lui a fait perdre jusqu'au sens de sa propre identité.

En d'autres termes et en référence à Lacan, on peut avancer que le personnage de Marie représente, dans la fiction, une régression au narcissisme primaire, régression qui se situe en-deça du langage, en-deça du Symbolique. Par opposition à l'Imaginaire, cette instance, on le sait, assure l'insertion du sujet «infans» dans le langage, en lui attribuant le signifiant de son nom propre, ou Métaphore paternelle, chargé(e) de le représenter dans l'Ordre social (le Symbolique). Bien que Marie ait accès au langage (cf. ses *Lettres* et son *Journal*) et c'est là une des incongruïtés du roman, elle n'en demeure pas moins assujettie à l'Imaginaire du stade du miroir, comme le suggère l'extrait suivant:

> Quand maman se regardait dans un miroir, elle ne me voyait plus, elle me perdait et je la perdais, même si j'étais à côté d'elle. Elle se regardaitet je la voyais se regarder, se refléter dans le miroir, et je ne la reconnaissais pas et je la perdais parce qu'elle me perdait. (p. 17)

À trois reprises, cet énoncé réitère la confusion narcissique entre le même et l'autre, par une symétrie des rôles qui rend compte du reflet spéculaire provoqué par la

prépondérance de l'Autre dans l'ordre autonome du signifiant: «*elle me perdait et je la perdais*»; «*Elle se regardait et je la voyais se regarder*»; «*je la perdais parce qu'elle me perdait*». Remarquons, en effet, la symétrie syntaxique et la circularité pronominale dans la structure de l'énoncé (– elle me: je la –; – elle se: je la –; – je la: elle me –), ainsi que la réflexivité des verbes (se regardait; se regarder).

Or, c'est précisément à cette confusion narcissique entre le même et l'autre que renvoie le motif préférentiel du roman, à savoir: l'Indianité. Ce qui ressortit au discours en première personne de Marie:

> Indienne, sauvagesse, sauvage, étrangère, étrange, autre, voilà ce que j'étais à ses yeux. Être squaw était ma honte. Pourtant ce «sang mêlé» qui frappe tant les gens lorsqu'ils me regardent n'est qu'un pâle reflet de ce que je suis intérieurement. (p. 17-18)

L'altérité, notion essentielle à la *situation analytique* et à l'écriture du roman, passe par un processus de réduction lexicale (sauvagesse: sauvage; étrangère: étrange), alors que le mot «Indienne» se désinvestit sémantiquement au fur et à mesure que s'accroît son extension sémique. Dans un contexte discursif non-marqué, c'est le contraire qui se produirait: la sémantique structurale établit en effet que l'investissement sémantique d'un mot augmente proportionnellement à la réduction de son extension sémique: plus le mot est chargé de sens, plus son extension sémique est réduite. Ainsi, le vocable «Indienne» devrait-il être davantage chargé de sens que le vocable «autre», et l'ordre descriptif se lire à l'inverse: autre, étrange, étrangère, sauvage, sauvagesse, Indienne.

C'est que «l'autre», loin de se référer au sens habituellement accordé par le dictionnaire, fait interférer dans l'énoncé une isotopie qui indexe en creux le concept du grand Autre. La suite lexicale qu'on vient d'examiner est suivie d'une double assertion faisant intervenir le regard: «*voilà ce que j'étais à ses yeux (...); ce «sang mêlé» qui frappe tant les gens lorsqu'ils me regardent*» (je souligne). Ainsi, Marie ne peut-elle se définir qu'en fonction du regard de l'autre, de l'image réflexive introjectée à l'intérieur même de la captation imaginaire. À l'intérieur de la confusion narcissique, l'autre acquiert le profil de l'Autre et la honte de la mère (honte de la crise de folie) rejaillit sur Marie en prenant les attributs de l'Indianité («*Être squaw était ma honte*»). Il reste, cependant, à

déterminer comment l'interchangeabilité des thèmes de la folie et de l'Indianité se produit dans l'énoncé romanesque, comment elle s'en trouve justifiée.

N'ayant pas encore acquis de substitut originaire de soi propre à le représenter, c'est-à-dire à représenter son désir inconscient dans l'Ordre symbolique, le sujet «infans» demeure prisonnier du miroir et ne peut faire autre chose que de répéter, d'imiter le comportement de l'autre, dont il aperçoit la Gestalt dans le miroir. À ce stade, comme l'a fait remarquer Lacan, l'enfant qui bat dit avoir été battu, il pleure quand l'autre pleure. Ainsi se définit le comportement spéculaire d'identification, au cours duquel l'Autre acquiert la place autonome qui lui revient dans l'inconscient. Inscrit dans la phase du narcissisme primaire, cet inconscient reflète un désir de fusion inconditionnel à la mère, désir de fusion dont le psychanalyste Julien Bigras disait ailleurs qu'il rend compte de toute forme d'Inceste, quelle qu'elle soit[31].

N'ayant pas accès au langage, le personnage de Marie se trouve en proie au délire, c'est du moins ce dont rend compte, à différentes reprises, son propre *Journal*. De même, la première *lettre de Marie* fait allusion à des «*palmes vertes et transparentes (qui) avaient poussé entre deux doigts, l'annulaire et l'auriculaire de chaque main*» (p. 24). «*(H)orrifiée et désespérée*», Marie avouera plus loin qu'elle «*étai(t) vraiment devenue libellule et grenouille.*» Ailleurs, elle dira que, dans son enfance, elle a «*appris à parler chien*» (p. 105), ou encore qu'au cours d'un mauvais rêve, elle s'est métamorphosée en loup. Ce rêve du loup réitère à son tour la structure spéculaire, puisque ce n'est qu'à la vue d'un autre loup terrifié que Marie prend conscience de ce qui lui arrive:

> Il avait peur, non pas du loup que j'étais devenue, mais de la métamorphose elle-même qui s'était produite devant ses yeux. Moi, j'ignorais ma transformation. Il a fallu que je le constate à travers ses yeux et que je m'entende hurler pour comprendre que j'étais autre. J'étais loup, mais un loup en dedans. (p. 62)

À peu de chose près, ce passage ressemble à celui qui a trait à l'animal préféré de Marie, une chienne tuée parce que trop vieille et malade (cf.: «*Toi, ma toute semblable, ma toute pareille*». (p. 22)

Seule, laissée à elle-même, Marie ne peut faire autrement que de sombrer dans la psychose et c'est ce qui apparaît avec le plus d'évidence dans le discours en première personne. Ainsi, dans le rêve du loup voyait-on Marie se métamorphoser en loup alors que le loup, inversement, acquérait des attributs proprement humains: «*Tout à coup le loup m'a regardée, et dans ses yeux j'ai vu que quelque chose avait changé, comme si ses yeux étaient devenus ceux d'un humain, comme s'ils exprimaient la surprise et la peur*» (p. 62). À n'en pas douter, ce rêve exprime la résurgence dans l'inconscient du traumatisme infantile né de la crise de folie de la mère. Le loup, mis pour la mère, mord la main de l'enfant, alors que, par ailleurs, la «*surprise et la peur*» attribuées au loup par le rêve réitèrent les sentiments mêmes que Marie avait alors ressentis: «*Et quand elle* (la mère de Marie) *est revenue à elle* (...) *elle a vu que j'avais tout compris, tout enregistré. Elle l'a vu à la couleur et à l'expression de mes yeux, a-t-elle dit. Elle a même ajouté: «Tu avais l'air terrifiée*» (p. 40). Il y a transposition de personnages, pourrait-on dire, sur une autre scène, et déplacement de signifiants inconscients sur un symbolisme autre, celui du loup, ou si l'on préfère de la louve méchante et dévoratrice (cf.: la morsure à la main, p. 19 et p. 62). Cette figure, on le sait, prendra dans le roman une importance que lui accorde la régression dans l'Imaginaire du stade du miroir, où «*la masse énergétique de la libido*» qui «*reflue sur le moi*» engendre le délire (cf.: *Les Images de la mère*, pp. 21-22):

> J'ai souvent les mains gonflées, énormes, remplies d'eau, avec la peau des doigts minces comme du papier cellophane et les os qui deviennent tout petits et fragiles. Il y a aussi les mâchoires qui grossissent démesurément, jusqu'à envahir toute la tête. C'est horrifiant. (pp. 40-41.)

Le délire serait imputable à un processus psychique fort complexe sur lequel se penche Julien Bigras dans *Les Images de la mère*, faisant allusion aux travaux de Freud sur la psychose:

> Quel est alors (...) le destin de la libido soustraite au monde extérieur? C'est ici que Freud donne tout son sens au narcissisme: la libido et le repli sur le moi de cette masse libidinale entraînent au niveau du moi une stase. Il se produit, du fait de cette accumulation énergétique, un réaménagement intérieur sans réinvestissement d'objets fantasmatiques

> comme dans la névrose et, par une élaboration mentale secondaire, naît le délire. (*Les Images de la mère*, pp. 21-22)

Le délire de Marie, comme on vient de le voir, se manifeste précisément par une «*élaboration mentale secondaire*», en l'occurence, le rêve du loup et Marie apparaît bien comme psychotique, ayant entre autres symptômes des hallucinations auditives qui menacent de la faire éclater. Associée à son délire, l'image du «*cocon sonore*» dans lequel elle se trouve enfermée depuis la toute première enfance interfère dans la *situation analytique*. Ce «*cocon sonore*», fait d'hallucinations auditives d'une rare violence, se révèle propre à la protéger «*contre l'éclatement d'elle-même en mille morceaux*» (p. 26). Et le «narrateur-analyste» ne manque pas d'expliquer au cours de ce passage que, au début de ses crises, Marie «*baignait dans une mer de sons comme dans un liquide amniotique* » (p. 27), mais qu'à leur paroxysme, «*cette membrane, ce mur du son explosait, tout en la faisant exploser elle aussi*». (Idem). Or, de telles associations, éminemment chargées sur le plan sémantique (cocon sonore / liquide amniotique / éclatement en mille morceaux), ne cessent de renvoyer au fantasme de morcellement du corps inhérent au stade du miroir, mieux connu depuis les travaux de Mélanie Klein:

> L'être humain (...) est d'abord et avant tout un être morcelé, polynucléé. À l'origine plusieurs noyaux anarchiques, disparates et épars se disputent l'espace d'un être et d'un corps sans unité; ces noyaux forment en outre les embryons de conscience et de censure que l'on voit en œuvre dans la psychose. (Cité par J. Bigras, *Les Images de la mère*, p. 184.) (Je souligne)

L'ensemble redondant de sèmes qui gravitent autour de Marie nous incite à poser que ce personnage représente bien, dans la fiction, une régression au stade du narcissisme primaire. De plus, la non-intervention de la Métaphore paternelle dans l'anamnèse de Marie indexe en creux l'état psychotique que ce personnage est chargé d'assumer en représentation de surface. Or, dans le discours en troisième personne (celui de «l'analyste»), le délire de Marie se trouve plus d'une fois rejeté, ou tout au moins écarté, de même que les conséquences qu'entraîne ce délire sur le plan de la cure proprement dite. Il n'est pas indifférent de remarquer, en effet, que Marie acquiert tout

au long du roman et à l'intérieur même du discours en première personne, un statut énonciatif incompatible avec sa situation de sujet psychotique, sujet et objet de délire. Vers le milieu du roman, les rôles impartis à la *situation analytique* se trouvent si bien inversés que Marie elle-même en vient à interpréter le «*cauchemar en langue étrangère*» de son propre «analyste». Voire plus, puisqu'elle réitère la signification même que donnait à ce cauchemar le non moindre Winterman, Maître à penser et ex-psychanalyste de «Julien Bigras», quelque temps auparavant lors d'un Séminaire à Paris (pp. 104-105).

Ainsi, d'analysée, Marie en vient-elle à assumer le rôle imparti à «l'analyste». Cette transformation de la position du discours et du sujet d'énonciation ne saurait se réaliser sans un certain nombre d'interférences du «narrateur-analyste». Or, le personnage de Marie se trouve là étrangement investi de contenus sémantiques qui ne sauraient relever d'un sujet psychotique.

Marie en troisième personne

Le roman, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, est constitué de trois lieux différents, soit les espaces analytique, social et généalogique. Issue du premier, Marie n'en exerce pas moins une incidence certaine sur les deux autres, sans pourtant faire partie explicitement de leur énoncé diégétique. En effet, c'est par l'intermédiaire d'une instance plus abstraite, constituée à partir d'un ensemble de sèmes groupés autour de l'Indianité que peut s'exercer cette incidence. Les caractéristiques indiennes de Marie, auxquelles répondent celles de «Julien Bigras», tissent un réseau associatif en vertu duquel se noue une relation privilégiée:

> Dès que je rencontrai Marie, je m'attachai à elle (...) d'une façon anormale, excessive. (...) Sa peau foncée, ses yeux verts, ses pommettes saillantes, ses cheveux d'ébène, tout en elle évoquait, à s'y méprendre, une Iroquoise pur sang. (p. 17)
>
> Je me perdais dans son visage couleur de terre brûlée à l'indienne. Son regard avait repris possession de mon être. Elle m'interrogeait en silence et elle savait que je perdais mes moyens. Dans cette histoire, qui soignait qui? Brusquement, j'étais à nouveau rentré dans sa vie, dans son personnage, sans avoir eu le temps de me protéger. (pp. 25-26)

Or, à deux reprises, le délire de Marie refait surface dans la fiction sans pour autant que «l'analyste» ne lui accorde une quelconque importance. Ce délire s'inscrit dans les deux temporalités constitutives de la *situation analytique*, soit: une première période qui couvre le premier traitement de Marie dix ans auparavant et une deuxième période qui correspond au temps de l'écriture. Au cours de la première période de délire, «l'analyste» préfère ne pas avoir recours aux méthodes traditionnelles de traitement: internement, médication, électrochocs. Plutôt, prête-t-il à Marie une attention plus vigilante, étant davantage réceptif à ses appels suicidaires et cela durant plusieurs nuits d'affilée. Mais, c'est alors qu'il fera lui-même, à haute voix, un cauchemar en langue étrangère. Dans la seconde période, le délire de Marie aura considérablement perdu son effet de dramatisation, étant complètement noyé dans le discours du «narrateur-analyste» préoccupé par son anamnèse:

> Je commençais à comprendre quelque chose au sentiment de catastrophe qui m'avait atterré dans trois, ou plutôt quatre moments de ma vie. Enfin je pouvais retracer la logique des événements. (p. 106)

Quatre événements forment une trame de fond qui permet de relier divers éléments en apparence disparates: l'adoption de «Julien Bigras», enfant, par Frank; la perte de Frank à l'âge de cinq ans; celle du «maître penseur» au cours de l'adolescence; la répudiation par Winterman. Parmi ces événements, on retrouve le cauchemar en langue étrangère, le patronyme Iroquois attribué à «Julien Bigras» dans les milieux psychanalytiques parisiens, associé à un sentiment de violence. Mais, au-delà de ces événements diégétiques, se manifeste une structure du vide sous-jacente à la perte de l'investissement objectal. Les épisodes concernant Winterman, le «maître penseur», Frank, apparaissent comme autant de répétitions en série d'un même traumatisme infantile, celui du vide originaire: «*je n'avais d'autre issue que la chute dans le vide*» (p. 106).

Or, Marie se voit chargée d'assumer, de combler ce vide, en se substituant à Winterman, de même qu'inversement, «Julien Bigras» s'était substitué à la propre mère de Marie. L'architecture du roman tourne autour de cette question essentielle. Si la substitution de «Julien Bigras» à la mère de Marie correspond au respect des conventions

de la situation analytique (la réussite du transfert), il n'en va pas de même de l'interchangeabilité des rôles de Marie et de «l'analyste», voire même de ceux de Marie et de Winterman. Ces deux rôles assumés tour à tour par Marie ne sont rendus possibles que par l'échec du contre-transfert. Bien qu'ils répondent à un artifice fictif, ils permettent néanmoins de mettre en place une structure du fantasme destinée à combler le vide originaire.

Il ne faudra pas s'étonner, dès lors, que cette structure du fantasme vise en même temps à combler la hantise de la page blanche, avec la survenue, dans l'écriture, d'un mythe des origines. Dans ce sens, on pourrait poser que les archives relatives à la généalogie des Bigras représentent, au niveau de surface, ce qui se donne à lire à un niveau plus profond, soit la recherche du Symbolique manquant, perdu, ce non-lieu de l'écriture qui confine le «narrateur-analyste» à l'ordre du délire, à l'Imaginaire spéculaire du miroir.

Symétries substitutives de «l'analyste» et de l'analysé(e), *Journal* de «Julien Bigras» écrit sur le modèle du *Journal* de Marie, antécédents iroquois de l'un et de l'autre, réduplication de la perte de la mère, résurgence du rêve du loup: voilà autant de répétitions formelles qui ne cessent d'afficher la prédominance de l'ordre imaginaire. Toutefois, au niveau du discours en troisième personne, ce qu'il importe de remarquer c'est que le narrateur subit une métamorphose qui le conduit successivement vers les étapes régressives de la projection, de l'identification, puis de la confusion narcissique. Par conséquent, on peut poser, en dernière instance, que le discours en troisième personne se distingue du discours en première personne par la structure du fantasme qu'il sert à instituer. Distincte du délire psychotique, cette structure du fantasme s'organise autour de trois catégories sémantiques: les fantasmes diurnes, les fantasmes nocturnes et les fantasmes originaires.

Écriture et indianité

L'image archétypale de la «mauvaise mère» habite l'inconscient du narrateur, elle est à l'origine même de la fièvre d'écriture qui l'envahit peu à peu et l'incite à rechercher les motifs d'une soif de vengeance, perpétuée de génération en génération.

Dans ce sens, on peut poser que folie, indianité et écriture sont des thèmes inextricablement liés entre eux, voire plus, qu'ils sont indissociables en regard d'une recherche des signifiants perdus du système symbolique de l'écriture québécoise. Mais, ce qui ressort, en dernière analyse, c'est que l'écriture reste rivée à l'Imaginaire de l'ordre du miroir, alors que les tables de la Loi s'inscrivent dans la lignée matrilinéaire. Paradoxalement, le Symbolique relève de la Mère originaire, figure prégnante de l'inconscient collectif.

Il n'est sans doute pas indifférent que l'auteur, en sa double qualité de psychanalyste et d'écrivain, ait choisi d'articuler ces trois réseaux sémantiques, celui de la folie, de l'indianité et de l'écriture, à partir d'un tissu textuel extrêmement bien structuré. Car la récurrence de ces trois réseaux, exploités de façon indicielle chez d'autres écrivains, indique assez par leur réapparition constante d'un roman à l'autre, en particulier dans la littérature québécoise très récente, qu'il s'agit là de quelque chose de fondamental. Dans presque tous les textes, la folie trouve pour corollaire l'inceste, inceste qui est immanquablement retour à la mère, en tant que prédominance de l'Imaginaire sur le Symbolique.

NOTES

1. *Les Images de la mère*. Saint-Jérôme: Éditions Interprétations; Paris: Hachette, 1971.
2. *Le Psychanalyste nu*. Paris: Laffont, 1979.
3. *La Folie en face*. Paris: Laffont, 1986.
4. *Interprétation*. Vol. I, n° 1, 1967.
5. *L'Enfant dans le grenier*. Paris: Hachette, 1977.
6. *Katy, of course*. Paris: Mazarine; Montréal: L.R.P., 1980.
7. *Ma vie, ma folie*. Paris: Mazarine; Montréal: Boréal Express, 1983.
8. *Le Désarroi, correspondance*. Montréal: VLB éditeur, 1988.
9. Entre autres: *Les Images de la mère* et *L'Enfant dans le grenier* (une 3e édition modifiée et augmentée a paru chez Aubier Montaigne en 1987).
10. Cf. Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974. (Tel), p. 225.
11. Jacques Lacan. *Écrits I*, «L'instance de la lettre dans l'inconscient». Paris: Seuil, 1966. (Points), p. 251.
12. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France, 1981, p. 196.

13. Cité par Laplanche et Pontalis. *op. cit.* p. 103.
14. Les références au roman *Ma vie, ma folie* sont intégrées aux citations.
15. Roland Barthes. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. (Points), p. 74.
16. Cf. O. Ducrot et T. Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972, p. 286.
17. Cf. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, article «Transfert».
18. Cf. J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, «L'Instance de la lettre dans l'inconscient», p. 269.
19. Cf. J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, «Le stade du miroir», pp. 95-96.
20. Cf. G. Thérien. *Les Figures de l'Indien* (actes du colloque). Montréal, U.Q.A.M., 1988 (Les Cahiers du département d'Études littéraires, n° 9)
21. Les références aux *Images de la mère* sont ajoutées aux citations, avec une mention explicite du titre, afin de les distinguer de celles tirées de *Ma vie, ma folie* (voir note 14).
22. À la loupe, ces réflexions se lisent comme suit: au-dessus de la tête: «3 avril»; à gauche, en haut: «7 avril» (?); à droite, en haut: «R: Là, ce sont des boutons»; à droite, en bas: «T: là, ce n'est pas un bouton. R: Oui, c'est un bouton».
23. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 196.
24. Il s'agit d'un concept heuristique qui pourrait être utile à l'approche des textes littéraires.
25. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 196.
26. *S/Z*, *op. cit.*, p. 74.
27. Cf. Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
28. Cf. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966. (Tel), p. 228.
29. Cf. J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», p. 127.
30. Cf. aussi J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, «La chose freudienne», p. 242.
31. Julien Bigras, *Les Images de la mère*, *op. cit.*, p. 15: «(selon Freud) l'inceste véritable s'adresse toujours à la mère indépendamment du sexe du sujet».