

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PÈRE-MUTATIONS DU SUJET : ÉCRITURE TOTÉMIQUE ET ENFANT TOTEM

(HERVÉ BOUCHARD ET MICHAEL DELISLE)

THÈSE

PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LOUIS-DANIEL GODIN-OUIMET

JUN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Il me faut d'abord exprimer toute ma reconnaissance et mon respect à Anne Éleine Cliche, qui a dirigé cette thèse avec une rigueur exceptionnelle. De nos nombreux échanges tout au long de l'écriture, je retiens avant tout son enthousiasme pour mon projet et mes lectures, sa générosité et son écoute. En plus du riche savoir théorique qu'il m'a permis d'acquérir, son enseignement incomparable a été le lieu de transmission d'un plaisir de la lecture et de l'interprétation qui m'accompagnera dans la suite de mon parcours.

Je tiens aussi à remercier le département d'études littéraires de l'UQAM et ses professeurs — particulièrement Robert Dion, Alexis Lussier et Lucie Desjardins — qui tout au long du doctorat m'ont soutenu et encouragé dans mes recherches. De plus, cette thèse n'aurait pu être réalisée sans le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

Merci également à Richard Ouimet, Madeleine Fortier, Émile Bordeleau-Pitre, Laurence Côté-Fournier, Simon Brousseau, Cassie Bérard, Julien Lefort-Favreau, Marie Parent, Philippe Charron, Céline Philippe, Marie-Hélène Constant et Laurance Ouellet Tremblay, parents et amis qui ont montré de l'intérêt pour mes recherches et dont la présence et l'écoute ont grandement enrichi mon quotidien durant l'écriture. Je remercie particulièrement Laurence Pelletier, le premier public attentif de mes réflexions théoriques et de mes analyses littéraires; David Bélanger et Rachel Nadon, pour leur fin regard de sociocriticiens sur mon travail; Jean-Michel Fortier, surtout, pour son généreux travail de révision, sa douceur, son écoute et sa présence.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION	
L'ENFANT, « TOTEM » D'UNE COMMUNAUTÉ INTERPRÉTATIVE .....	1
L'enfant de la littérature québécoise et son statut particulier .....	1
L'enfant en icône : le cas Aurore.....	2
Les études québécoises : du lecteur à l'enfant, de l'enfant au pays .....	5
Écritures de l'enfance et enfance de l'écriture : des textes « imparfaits » .....	8
L'enfant ducharmien, un mythe québécois ? .....	12
Ducharme immature ?.....	16
De Ducharme à Delisle, un nouveau traitement de l'enfance ?.....	20
Michael Delisle : la banlieue comme lieu de l'enfance.....	23
Hervé Bouchard : enfance et région .....	25
Un totem pour la critique. Dépasser le sens commun .....	29
Totémisme et père-mutations .....	31
De la métaphore paternelle .....	36
PREMIÈRE PARTIE	
HERVÉ BOUCHARD : LA TOTÉMISATION DE L'ÉCRITURE .....	43
CHAPITRE 1	
AU PREMIER TEMPS DE LA SYMBOLISATION .....	44
1.1 La « première échappée », ou la séparation du corps maternel .....	44
1.2 Avant la parole, la marde.....	51
1.3 La honte et ses noms.....	57
1.4 La parole comme chose : écrire du lieu de l'enfance .....	64
1.5 La parole comme chose : de l'enfant à l'écrivain.....	68
1.6 L'entrée dans le langage : un jeu d'enfant.....	69

1.7 « Ça finira par finira » .....	73
1.8 Les premiers mots, ou comment parler sans rompre le silence .....	77
1.9 Interroger la loi du lieu de la loi : le cas de l'obsessionnel .....	80
CHAPITRE 2	
DU PÈRE AU TOTEM.....	84
2.1 Qu'est-ce qu'un père ? .....	84
2.2 Le père de la horde : mythe ou réel ?.....	89
2.3 La phobie comme création : Hans et sa « poésie vivante » .....	94
2.4 Des noms de la robe à la robe totem.....	106
CHAPITRE 3	
DU TOTEM AU NOM PROPRE.....	112
3.1 Révéler le nom : les didascalies fonctionnelles .....	112
3.2 Entrer dans le nom .....	126
3.3 La mort du père : le symbolique ébranlé .....	131
3.4 Des noms de corps nus sans personne pour les porter.....	134
3.5 L'orphelin de père numéro six : un enfant totem .....	140
DEUXIÈME PARTIE	
MICHAEL DELISLE : L'INVENTION DE L'ENFANT TOTEM.....	144
CHAPITRE 4	
ATTEINDRE LE PÈRE.....	145
4.1 L'enfant bouclier .....	145
4.2 <i>Tiroir n° 24</i> : « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? ».....	148
4.3 Choisir son fils / engendrer son père .....	157
4.4 La jouissance comme un espace de mort.....	162
CHAPITRE 5	
UNE CONSTELLATION FATIDIQUE .....	176
5.1 Le mythe individuel du névrosé .....	176
5.2 <i>Dée</i> : qui tient l'arme ?.....	187
5.3 « Faire un avec l'univers » ou combler l'écart .....	195
5.4 <i>Le désarroi du matelot</i> : du « feu mort » au chérubin rouge .....	201

5.5 De l'autre à l'Autre .....	208
CHAPITRE 6	
À CORPS DÉFENDANT .....	212
6.1 La peau : un contour .....	212
6.2 Éprouver son corps .....	219
6.3 <i>Dée</i> : inceste et animalité .....	223
6.4 Le mot-chose : du drame au savoir .....	230
6.5 Un enfant perdu dans la forêt des voyelles .....	234
CONCLUSION .....	
Hervé Bouchard : l'architecture du trou .....	239
Michael Delisle : l'enfant totem .....	241
ANNEXE .....	
BIBLIOGRAPHIE .....	261
262	

## LISTE DES SIGLES

Hervé Bouchard

- A — « Abrasifs » (2007)
- FA — *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* (2016)
- M — *Mailloux. Histoires de novembre et de juin* (2002)
- N — *Numéro six* (2014)
- P — *Parents et amis sont invités à y assister* (2006)
- PS — *Le père Sauvage* (2016)

Michael Delisle

- AG — *L'agrandissement* (1983)
- CS — *Les changeurs de signes* (1987)
- CV — *Chose vocale* (1990)
- D — *Dée* (2002)
- DM — *Le désarroi du matelot* (2003)
- DP — *Drame privé* (1989)
- E — *L'extase neutre* (1985)
- F — *Fontainebleau* (1987)
- FP — *Le feu de mon père* (2014)
- H — *Helen avec un secret et autres nouvelles* (1995)
- LG — *Long glissement* (1996)
- MA — *Les mémoires artificielles* (1987)
- PB — *Prière à blanc* (2009)
- RP — « Le désarroi du matelot. Passages de la représentation à la présence » (1992)
- SF — *Le sort de Fille* (2005)
- T — *Tiroir n° 24* (2010)

## RÉSUMÉ

La question du père et celle de l'enfance dans la littérature québécoise ont été maintes fois abordées. C'est sur fond de discours critiques que nous avons voulu inscrire notre thèse, qui reprend ces questions depuis un nouveau lieu : celui du totémisme. La manière dont la psychanalyse, après l'anthropologie, a pensé cette question — et, plus largement, la fonction symbolique du père — permet d'étudier l'enjeu de la paternité dans les poétiques d'Hervé Bouchard et de Michael Delisle au-delà d'un certain principe d'interprétation. Les œuvres de ces deux auteurs nous sont apparues comme les plus aptes à montrer ce que l'écriture littéraire peut construire à partir de la mort du père — qu'il s'agisse de la mort réelle ou de la prise en charge en soi-même de l'ordre symbolique que la psychanalyse désigne comme un « parricide ». Comment ces écritures du fils nous permettent-elles de penser le rapport du sujet au langage dans une perspective inédite, qui n'est pas celle des cas cliniques que la littérature scientifique donne à lire ? Le travail qui consiste à étudier les père-mutations que fabriquent les œuvres vise justement à répondre à cette question. Les œuvres de ce corpus mettent en jeu et en acte la paternité comme une place vide à partir de laquelle les sujets se définissent et écrivent. Notre thèse met au jour la manière dont ces œuvres révèlent la fonction paternelle en élaborant des poétiques qui la montrent, la subvertissent, la déploient.

Pour ce faire, nous abordons chaque auteur dans une partie distincte, et le corpus étudié recouvre pour chacun l'ensemble de leurs œuvres. La première partie de la thèse, qui se consacre essentiellement à l'œuvre d'Hervé Bouchard, effectue également une étude du mythe du père de la horde inventé par Freud dans son célèbre *Totem et tabou*. Le totem, c'est le père mort ; le père mort en tant qu'il est autre chose qu'un corps, soit un symbole et un nom. Étudier la notion de totem dans la pensée psychanalytique consiste ici à retracer la manière dont Freud a tenté, à partir d'une hypothèse anthropologique, de penser le « premier temps » de la symbolisation. Ce premier temps que Freud postule comme historique est surtout un premier temps « subjectif » que chaque enfant expérimente et que l'écriture littéraire rejoue. Par le truchement d'une étude sur les phobies infantiles, Lacan, relisant l'œuvre de Freud avec les registres que sont le réel, l'imaginaire et le symbolique, distingue la paternité de la « fonction paternelle » : cette distinction apparaît essentielle afin d'analyser la manière dont les œuvres littéraires interrogent la paternité au-delà des figures de père. L'œuvre de Bouchard est marquée par un désir de déclarer le leurre supposé de la loi symbolique, désir qui se repère dans une entreprise de totémisation de l'écriture dont nous dégageons la logique.

La deuxième partie de la thèse aborde quant à elle la question du mythe telle que l'a pensée Lacan à la suite de Claude Lévi-Strauss, soit comme une réponse du sujet à la question de son inscription dans une histoire qui le précède. Entre le père de la constellation familiale et le père symbolique, il n'y a pour tout sujet aucune fusion, seulement des points d'attache ; le mythe s'inscrit dans cet écart pour donner un sens à l'inadéquation. L'œuvre de

Delisle, qui se déploie sur près d'une quarantaine d'années au sein de romans, récits, recueils de nouvelles et de poésie, offre un terrain privilégié pour analyser dans le temps de sa construction un tel mythe. Ainsi, nous privilégions une lecture qui impose de lire les figures de père et de fils dans un réseau de signifiants qui ne renvoient pas hors de l'œuvre à une mythologie collective, mais qui renvoient dans l'œuvre à une mythologie individuelle. Dans une tentative toujours réitérée d'atteindre le père, l'écriture de Delisle le fait passer au statut de fils. C'est là une père-mutation dont nous analysons le mouvement dans l'ensemble de l'œuvre, lequel débouche sur l'invention d'un enfant totem : création poétique d'un enfant à partir des signifiants de la menace paternelle. Ce parcours permet donc de dégager pour chaque auteur un ressort poétique inédit : les pères se trouvent disséminés dans l'écriture et chaque fragment fait l'objet d'un travail d'élaboration poétique que la psychanalyse permet de recueillir et de reconnaître.

HERVÉ BOUCHARD — MICHAEL DELISLE — ENFANCE — PATERNITÉ —  
TOTÉMISME — MYTHE — PHOBIE — PSYCHANALYSE — SUJET —  
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

## INTRODUCTION

### L'ENFANT, « TOTEM » D'UNE COMMUNAUTÉ INTERPRÉTATIVE

#### L'enfant de la littérature québécoise et son statut particulier

La littérature québécoise de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui regorge de personnages enfants qui font l'objet d'une violence. Pensons aux différents garçons qui, dans l'œuvre de Michel Tremblay ou d'Anne Hébert, sont en proie à une violence maternelle qui couvre à peine et constamment la menace d'un inceste ; aux enfants qui meurent ou projettent de mourir avant d'avoir atteint l'âge adulte dans les œuvres de Réjean Ducharme (*Le nez qui voque*, 1967) ou de Marie-Claire Blais (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1965) ; à l'enfance endeuillée du narrateur de *Serge d'entre les morts* (Gilbert La Rocque, 1976) ; à « l'enfance sanguinaire<sup>1</sup> » que retrouve le narrateur de *Satan Belhumeur* (Victor-Lévy Beaulieu, 1981) au cours de son récit ; à l'enfant incendiée de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (Gaétan Soucy, 1998) ; à la petite Alice qui se noie à la demande de sa mère dans *L'obéissance*, de Suzanne Jacob (1991) ; aux tentatives de suicide de Léon qui, dans *C'est pas moi, je le jure!* (Bruno Hébert, 1998), est frappé d'une leucémie après avoir été abandonné par sa mère ; à « l'inenfance » en pensionnat de Sylvanie Penn, héroïne de Louky Bersianik (*Permafrost*, 1997) ; au jeune narrateur de *Du mercure sous la langue* condamné à

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos : Anne Éline Cliche, « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu) », *Voix et images*, vol. 25, n° 1, 1999, p. 36-59.

mourir d'un cancer des os (Sylvain Trudel, 2005), au protagoniste de *Ma belle blessure* (Martin Clavet, 2014) ou à celui de *La bête à sa mère* (David Goudreault, 2015), romans récompensés respectivement des prix Robert-Cliche et Archambault du premier roman ; aux noyades d'enfants sur lesquelles enquête Jacinthe dans *Qu'il est bon de se noyer* (Cassie Bérard, 2016) ; à la mort de la jeune Sylvie Forcier aspirée par une souffleuse dans *Tu aimeras ce que tu as tué* (Kevin Lambert, 2017).

Il faudrait bien sûr étudier chacune des poétiques évoquées dans cette liste non exhaustive pour identifier les enjeux propres aux différentes écritures qui les portent ; les formes de violence que vivent, subissent ou perpétuent ces enfants, les raisons, les usages de celles-ci varient selon les romans. Alors que ces poétiques sont multiples et hétérogènes, un consensus se dégage malgré tout des discours critiques consacrés aux œuvres représentant l'enfant en objet de violence. Sans refaire le parcours complet des travaux portant sur le statut de l'enfant dans la littérature québécoise, il convient de relever, en explorant certains cas exemplaires, les principales caractéristiques qui se dégagent de ceux-ci. Nous verrons, dans les pages qui suivent, comment la critique a pensé l'enfant lui-même (en icône, avec le cas emblématique d'Aurore et l'œuvre de Réjean Ducharme) et les conclusions de nature politique, nationale, sociocritique et psychocritique qu'elle en a tirées.

#### L'enfant en icône : le cas Aurore

Dans son ouvrage *Cinéma de l'imaginaire québécois*<sup>2</sup>, Heinz Weinmann remarque que la première héroïne enfant du cinéma québécois est une enfant battue, soit la petite Aurore, dite enfant martyr. Ce drame issu d'un fait divers cumule plus de 4 000 représentations au théâtre entre 1921 et 1952 au Canada et aux États-Unis avant d'aboutir sur les écrans de cinéma en 1952<sup>3</sup> et en 2005<sup>4</sup>. Cette histoire tirée d'un fait divers a également fait l'objet de

---

<sup>2</sup> Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

<sup>3</sup> Jean-Yves Bigras (réal.), *La petite Aurore, l'enfant martyr*, Montréal, 1952, 102 minutes.

<sup>4</sup> Luc Dionne (réal.), *Aurore*, Québec, 2005, 115 minutes.

trois autres adaptations au théâtre<sup>5</sup>, de cinq romans<sup>6</sup> et d'une émission de radio<sup>7</sup>. Pour Weinmann, ce succès révèle un nœud de l'imaginaire collectif québécois. On pourrait résumer ainsi son hypothèse : l'extrême popularité de cette production s'explique par le fait que les Canadiens français se sont identifiés à la victime muette que représente Aurore, abandonnée par ses parents comme l'a été le Canada par sa mère patrie, la France : « C'est évidemment cette disproportion entre le despotisme arbitraire de cette belle-mère et l'innocence sans défense d'Aurore qui mobilisera toutes les sympathies des spectateurs québécois pour cette "pauvre enfant" à laquelle ils s'identifient, comme ils se sont identifiés avec l'enfant abandonné, saint Jean-Baptiste, lors des parades<sup>8</sup>. » De même, Weinmann comprend la scène finale du film *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra — scène où le jeune Benoît observe le fils mort de madame Poulin dans son petit cercueil — comme une métaphore d'un jeune Québec face au spectre de sa disparition et de sa mort possible<sup>9</sup>. Ainsi, si ces représentations émeuvent aussi largement la population québécoise, c'est, selon Weinmann, parce qu'elles rejouent quelque chose qui la concerne intimement. Nous prendrons rapidement nos distances de ce type de lecture qui, loin d'être anecdotique, s'avère être celui par lequel Aurore est inscrite dans l'histoire littéraire québécoise. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* a choisi de rendre compte de la pièce alors qu'elle n'était pas encore publiée, en raison de sa popularité. Alonzo LeBlanc, qui signe la notice, relaie cette lecture symbolique d'Aurore, en s'en distanciant du même coup :

---

<sup>5</sup> La pièce *Le martyr de la petite Aurore* est montée par Henry Deyglun en 1927 au Théâtre Français, en même temps que la pièce de Léon Petitjean et d'Henri Rollin. René Richard Cyr adapte cette dernière au Théâtre de Quat'sous en 1984. La pièce est également présentée sous forme de théâtre de marionnettes par Michel Garneau en 1982.

<sup>6</sup> Robert De Beaujolais, *La petite martyre victime de la marâtre : roman sensationnel*, Québec, [s.é], 1927 ; Émile Asselin, *La petite Aurore*, Montréal, [s. é], 1951 ; Benoît Tessier (pseudonyme de Yves Thériault), *Le drame d'Aurore*, Montréal, La Diffusion du livre, 1952 ; Pascal Hubert, *Le roman d'Aurore la petite persécutée*, Montréal, Les éditions du Bélair, 1966 ; André Mathieu, *Aurore, la vraie histoire de l'enfant martyr*, Saint-Bruno-de-Montarville, Les éditions Coup d'œil, 1990.

<sup>7</sup> Denis Giguère, *L'obsession de Marie-Anne C.* Pièce diffusée à la radio.

<sup>8</sup> Heinz Weinmann, *op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> « [...] Benoît voit avec horreur ce qu'entr'aperçoit le Québec lorsqu'il consent à (se) regarder dans les profondeurs : le spectre de son "disparaître", de sa mort. Mort d'un Québec jeune, adolescent puisqu'il a l'âge à peu près de ce fils Poulin, l'âge de Benoît. Le Québec, halluciné, voit alors sa mort possible... sa mort réelle. » *Ibid.*, p. 88.

On a pu voir dans l'enfant Aurore un symbole de l'aliénation de la collectivité québécoise, privée très tôt de sa propre mère (la France), et maltraitée par sa belle-mère (l'Angleterre), sous l'œil complice du père, détenteur de l'autorité, avec l'impuissance des pouvoirs politique et religieux. Le succès de la pièce s'explique plus simplement par le goût de l'époque pour le mélodrame, issu du terroir, faisant appel au sadisme et au masochisme encore très populaires, comme en témoigne l'incroyable succès des films d'horreur<sup>10</sup>.

Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, qui reconnaissent aussi en Aurore « la première figure populaire de la dramaturgie québécoise<sup>11</sup> », proposent que cette dernière « incarne la figure par excellence d'une victime innocente dans une communauté qui se perçoit elle aussi comme menacée par ceux qui la dirigent<sup>12</sup> ». Ces propositions, qui ne sont pas sans intérêt, ne cherchent pas à éclairer le rôle des sujets dans la construction des représentations en question. Le texte de la pièce n'est jamais étudié en lui-même, celui-ci n'ayant été rendu disponible au public qu'en 1982, soixante ans après sa première représentation<sup>13</sup>. C'est plutôt le Québec *comme tel*, la « collectivité », qui fait figure de sujet auquel on attribue une vie psychique : « Le Québec n'a jamais coupé réellement, c'est-à-dire radicalement, ses liens psychoaffectifs avec les différentes instances dont il dépendait politiquement au cours de son histoire<sup>14</sup> » propose Weinmann. De ce fait, l'enfant — mort ou battu — est étudié comme icône. Le personnage d'Aurore en lui-même est d'ailleurs envisagé par plusieurs critiques (littéraires ou cinématographiques) comme « un symbole, un prototype<sup>15</sup> ». Ce type de lecture, emblématique quant à la manière d'étudier les

---

<sup>10</sup> Alonzo LeBlanc, « Aurore, l'enfant martyr. Mélodrame de Léon Petitjean et Henri Rollin », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1981, p. 99.

<sup>11</sup> François Dumont, Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 214.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> L'éditeur indique par ailleurs avoir dû reconstituer la pièce à l'aide de « copies chiffonnées des rôles que les comédiens se transmettaient les uns les autres lorsqu'il y avait un nouvel interprète ». Cette version composée de « restes » s'avère donc trouée. Alonzo LeBlanc dans : Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyr. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo LeBlanc*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, p. 115.

<sup>14</sup> Heinz Weinmann, *op. cit.*, p. 19. Nous soulignons.

<sup>15</sup> C'est l'hypothèse de Jean Gaudreau : « Aurore est beaucoup plus qu'un événement : c'est un symbole, un prototype » : « *Aurore, l'enfant martyr. Essai sur la violence faite aux enfants* », *Santé mentale au Québec*, 1992, vol. 17, n° 1, p. 62.

représentations littéraires de l'enfant, n'est toutefois pas exclusif au cas d'Aurore. L'enfant de la littérature québécoise a été pensé par les critiques comme une icône qui représenterait la collectivité, à laquelle elle s'identifierait en élevant au rang de classiques des œuvres où l'enfant est battu, meurt ou refuse de vieillir.

Les études québécoises : du lecteur à l'enfant, de l'enfant au pays

La triangulation familiale, telle qu'elle est pensée dans les trois interprétations d'Aurore évoquées plus haut, suppose une adéquation entre l'enfant personnage et le lecteur/spectateur, renvoyé à son propre statut d'enfant à l'égard du parent symbolique qu'incarne le pays des ancêtres. De cette lecture où l'enfant est envisagé sous un angle national découle une analogie entre le personnage enfant et le territoire.

Si occuper la place de fils ou de fille est une posture subjective dont il faut pouvoir mesurer les effets scripturaux, il y a lieu de se demander si ces effets sont réductibles à la sphère politique. Comme le note Simon Harel, il existe une « doxa insistante<sup>16</sup> » dans l'imaginaire québécois voulant que « le Québec [soit] une société anomique, malmenée par le faible pouvoir d'attraction des pères<sup>17</sup> ». Le statut de l'enfance dans la littérature québécoise a intéressé plus d'un chercheur et c'est visiblement pour éclairer le lien social québécois qu'on étudie ce statut particulier. C'est également le constat dressé par Jean-François Hamel dans son « Tombeaux de l'enfance<sup>18</sup> » : « La critique a tôt fait d'amalgamer les romans de Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais ou Jacques Ferron sous une même interprétation, arraisonnant sans grand souci dialectique les enfants qui peuplent leurs romans à autant de figures d'un pays en devenir<sup>19</sup>. » C'est pour sa part sous l'angle de la mémoire qu'Hamel considère ces figures : il existerait une difficulté spécifiquement québécoise de constituer un objet propre à

---

<sup>16</sup> Simon Harel, « L'immonde "ordinaire" des secrets de famille dans l'œuvre de Julien Bigras », *Voix et images*, vol. 26, n° 1, 2000, p. 64.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>18</sup> Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 93-118.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

la mémoire collective due au caractère oblique de notre héritage littéraire dont l'origine pointe vers la France. Alors que l'adulte est censé porter la mémoire de son enfance, la littérature québécoise représente une multitude d'enfants chargés d'une mémoire... de l'Autre. Le point de départ de la réflexion d'Hamel est la figure d'Émile Nelligan qui, à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu, en sa folie, aurait réécrit et signé de son propre nom des poèmes d'auteurs comme Joséphin Soulary et Rodenbach<sup>20</sup>, mais d'aucun auteur québécois. Cette figure trouverait son prolongement dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, par exemple, où l'enfant — qui a « plus de souvenirs que si [elle] avai[t] mille ans<sup>21</sup> » — cite Spinoza, ou dans l'œuvre de Ducharme où des personnages enfants citent Hamlet, l'affaire Dreyfus, Rimbaud, Gide, Hegel, Freud, Racine, etc<sup>22</sup>. Ces « enfances littéraires », comme les désigne Hamel, symboliseraient une origine mémorielle qui « porte la marque de l'altérité<sup>23</sup> ». Les textes analysés témoigneraient non pas d'« une incapacité à passer à l'histoire, selon le récit dominant des années 60<sup>24</sup> », mais d'une mélancolie due à l'impossibilité de faire le deuil d'une origine fondatrice de la littérature québécoise. Ainsi, s'il ne partage pas les conclusions de ses prédécesseurs, et s'il désapprouve en d'autres lieux la « suture entre les êtres de papier de la littérature et l'espace politique de la communauté<sup>25</sup> », c'est tout de même par le prisme de l'identité sociohistorique qu'Hamel étudie quelques-unes des plus importantes figures d'enfant de la littérature québécoise.

---

<sup>20</sup> « C'est du moins ce que Paul Wyczynski relate dans sa biographie, s'appuyant en cela sur des témoignages d'amis, de médecins ou de simples visiteurs. » *Ibid.*, p. 94. Hamel cite : Paul Wyczynski, *Émile Nelligan. Biographie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999, p. 277.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 199. La citation provient de : Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, p. 76.

<sup>22</sup> Cette particularité de l'écriture ducharmienne a été étudiée par de nombreux chercheurs. On note entre autres : Claire Jaubert, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, Automne 2007, en ligne, < <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/download/673/575> >

<sup>23</sup> Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *op. cit.*, p. 118.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 105.

*Ce pays comme un enfant : essais sur le Québec*<sup>26</sup> est le titre d'un ouvrage de Serge Cantin paru en 1997 et qui rassemble différentes chroniques publiées dans *Liberté* entre 1988 et 1996. Même s'il convoque fréquemment la littérature au cours de ses réflexions, le penseur ne cherche pas avec cette expression à rendre compte d'objets littéraires. La métaphore de son titre, employée par de nombreux essayistes<sup>27</sup>, apparaît toutefois comme un véritable lieu commun de la recherche portant sur l'enfance dans la littérature québécoise. Ainsi peut-on lire, dans l'essai *Le Canadien français et son double*<sup>28</sup> de Jean Bouthillette, publié en 1972, que le Québec est un enfant abandonné par sa mère et que la Conquête a trop tôt coupé le cordon ombilical qui les reliait<sup>29</sup>. Dans un texte de l'ouvrage collectif *Canada et Canadiens*, Marie-Lyne Piccione avance que la rébellion envers l'Église catholique était une tentative pour les Québécois de « dépasser la condition de fils et d'accéder à celle d'Homme<sup>30</sup> ». Pour le dire avec Roseanne Lewis Dufault, « [l]e Québec a souvent été associé à l'enfant dans des écrits de portée sociologique ou politique. Des directeurs de publications et des auteurs d'études variées ont parfois jugé utile de comparer le Québec, en tant qu'entité nationale, à un enfant<sup>31</sup> ». Cette métaphore déborde le cadre sociologique et se trouve convoquée pour désigner les rites de passage de l'enfance à l'âge adulte représentés dans la littérature

---

<sup>26</sup> Serge Cantin, *Ce pays comme un enfant : essais sur le Québec (1988-1996)*, Montréal, l'Hexagone, 1997. Dans une chronique éponyme dans *Liberté*, Cantin conclut : « Il nous faudra réapprendre à aimer le Québec, sans complaisance mais avec compassion, "comme on porte un enfant dans ses bras, en tenant la tête haute." » La métaphore provient d'une lettre personnelle envoyée par Fernand Dumont à l'auteur. Serge Cantin, « Ce pays comme un enfant... », *Liberté*, 1988, n° 175, p. 53.

<sup>27</sup> Nous pensons également à l'essai (...) *Teen Spirit* de Nicolas Lévesque, revu et réédité dans la foulée de la grève étudiante de 2012 sous le titre *Le Québec vers l'âge adulte*, qui, pour sa part, emploie (et renie à demi, à l'occasion de sa réédition) la figure de l'adolescent pour désigner les Québécois.e.s sur le plan culturel et politique.

<sup>28</sup> Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, Montréal, l'Hexagone, 1989. Force est de constater que c'est sous le sceau de l'Hexagone que plusieurs de ces études sont publiées.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>30</sup> Marie-Lyne Piccione, « Regard sur la littérature québécoise », *Canada et canadiens* (dir. par Pierre Guillaume, Jean-Michel Lacroix et Pierre Spriet), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. 243-285. Cité dans : Roseanne Lewis Dufault, *Metaphors of Identity: the Treatment of Childhood in Selected Québécois Novels*, Michigan, Fairleigh Dickinson University Press, 1991, p. 41.

<sup>31</sup> Roseanne Lewis Dufault, *op. cit.*, p. 41. Cité dans : Robert Verreault *L'autre côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998, p. 141.

québécoise, rites difficiles que la critique littéraire associe souvent, comme nous le verrons, à un achoppement dans le processus d'émancipation identitaire des Québécois.

Cette « obsession de l'enfance<sup>32</sup> » est soulignée par Robert Verreault dans son ouvrage *L'autre côté du monde* qui utilise une approche dite mythocritique pour penser « le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais ». Selon le chercheur, la Révolution tranquille a constitué « l'occasion d'une régénération des mythes qui ont historiquement façonné le Québec<sup>33</sup> » ; la littérature qu'elle a produite (« notre imaginaire », écrit Verreault) apparaît comme un des « lieux privilégiés de cette régénération<sup>34</sup> ». Le saut de l'individuel au collectif est effectué chez lui grâce au postulat d'une adéquation des expériences réelles et romanesques, illustrée ici par l'emprunt au fameux incipit du *Torrent* : « [L]es récits de passage à l'âge adulte [...] constitueraient autant de témoignages d'une période d'affranchissement collectif ; ils formeraient, en quelque sorte, les chroniques imaginaires d'une maturation tardive qui a enfin permis à un enfant trop longtemps "dépossédé du monde" de prendre la parole<sup>35</sup>. » Au terme de cette analyse, Verreault fait le pari risqué de convoquer la littérature afin de mettre en rapport le taux de suicide des adolescents québécois avec les deux échecs référendaires<sup>36</sup>.

#### Écritures de l'enfance et enfance de l'écriture : des textes « imparfaits »

Une littérature qui fait de l'enfance un puissant leitmotiv est-elle une littérature « immature » ? Ce court-circuit en dit davantage sur les critiques qui l'effectuent que sur les

---

<sup>32</sup> Robert Verreault, *op. cit.*, p. 143.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>36</sup> « Il faut bien avouer qu'il n'y a pas que dans *notre imaginaire* que l'on retrouve les signes d'un profond malaise face à ce moment clé de l'existence qu'est le passage à l'âge adulte : le taux de suicide atteint chez les adolescents du Québec des niveaux particulièrement élevés. *L'imaginaire et le réel semblent ici converger vers un même point*, et relever tous deux un même mal-être. On peut, de même, souligner que ces récits sont ceux d'une collectivité qui a refusé à deux reprises au cours des dernières années d'assumer sa propre destinée. » *Ibid.*, p. 149. Nous soulignons.

œuvres elles-mêmes. Pour soutenir ce discours, des chercheurs associent bien souvent le thème de l'enfance aux modalités de son énonciation : la littérature « immature » privilégierait une forme d'écriture « poétique » et rejeterait les codes de l'écriture réaliste. Ce rejet a la plupart du temps été abordé avec suspicion ou pessimisme par la critique, n'étant pas perçu comme un refus éclairé, porteur de poésie, mais plutôt comme un triomphe de « l'immaturité ». Gilles Marcotte, postulant un défaut de « maturité romanesque » au Québec, écrivait, en 1976 :

Tel [c'est-à-dire : mature] n'est pas le roman qui est venu, depuis 1960, occuper les vitrines de libraires, et nous avons eu quelques raisons d'être déconcertés, sinon *déçus*. Il semble incongru de parler de maturité à propos d'un Réjean Ducharme, d'une Marie-Claire Blais ou d'un Jacques Poulin. La maturité, l'âge adulte, c'est justement ce contre quoi ils en ont, la menace contre laquelle leurs personnages cherchent à se prémunir. Tout se passe, chez eux, comme si le roman *retombait en enfance*<sup>37</sup>.

Marcotte ne nie pas la « qualité esthétique » des œuvres citées, parlant de *La belle bête* de Marie-Claire Blais comme « [du] plus beau, [du] plus miraculeux des commencements<sup>38</sup> », ou bien de l'œuvre de Réjean Ducharme comme de « la plus belle explosion de langage de notre littérature<sup>39</sup> », mais il ne manque pas de dire que le roman « achevé » aurait quelque chose *de plus*, ce qui est bien un jugement de valeur : « À Marie-Claire Blais, qui sait déjà presque tout du rêve et de l'écriture, il ne reste qu'à apprendre les leçons d'un réel plus divers et plus contraignant<sup>40</sup> ». Le roman de la maturité, nous dit Marcotte, « aurait l'ampleur de *Bonheur d'occasion*, mais aussi la subtilité d'analyse d'un Robert Élie et d'un André Langevin ; il réunirait le tout de notre expérience dans un véritable “affrontement au réel, du monde des humains<sup>41</sup>” ». Ce roman de la maturité serait celui qui ferait le saut de l'individuel

<sup>37</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait : essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 9. Nous soulignons.

<sup>38</sup> L'extrait, cité sur la page couverture de la plus récente édition de l'ouvrage (Boréal compact) est en fait une phrase tronquée, tirée d'une critique publiée dans *Le Devoir* en 1959. Gilles Marcotte, « Marie-Claire Blais, romancière et poète », *Le Devoir*, 30 octobre 1959.

<sup>39</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

<sup>40</sup> Gilles Marcotte, « Marie-Claire Blais, romancière et poète », *op. cit.*

<sup>41</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.*, p. 8. Marcotte cite ici : Maurice Blain, *Approximations*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967, p. 190.

au collectif, un ouvrage unique, mais qui rendrait compte de « notre expérience » collective. Le roman « mature » serait le roman réaliste, celui qui capte le réel et le maîtrise. Parler de *roman* mature plutôt que de *personnage* mature, c'est déjà proposer qu'il existe quelque chose comme un lieu de l'enfance à partir duquel s'écrit la littérature québécoise et qui lui donne sa forme. C'est là une proposition que nous allons approfondir et nuancer dans la thèse, car il semble qu'elle ait été la plupart du temps obliérée, si ce n'est *condamnée*. Selon Marcotte, les personnages des quatre romanciers étudiés dans *Le roman à l'imparfait* « se débattent maladroitement dans une forme traditionnelle qu'ils n'arrivent pas à animer, ou bien critiquent et révoquent le roman dans sa pratique même, ou bien le caricaturent et le pervertissent en le livrant aux démons de l'imagination poétique<sup>42</sup> ». Qualifier cette entreprise de « maladroite » ou la dépeindre comme une « imperfection », tout comme parler des « démons de l'imagination », relève d'un choix idéologique que nous ne partageons pas. Martine-Emmanuelle Lapointe remarque aussi chez le critique Laurent Mailhot que le raccord entre l'énonciation des romans québécois et la situation politique du Québec s'effectue à la négative, avec un vocabulaire qui tient « de la cassure, de la faille, de l'imperfection<sup>43</sup> ». En effet, Mailhot écrit que « [le] roman québécois est devenu de moins en moins roman — l'a-t-il déjà été ? — de plus en plus récit, conte, discours, parole, essai en tous genres, histoires<sup>44</sup> », et dans ce mouvement, il perçoit « l'ambiguïté [et] la précarité du pays lui-même “incertain”, “équivoque”, “invisible” [...] “démanché”<sup>45</sup> ».

Cette dite « imperfection » ne cesse de creuser la littérature québécoise, elle est encore aujourd'hui désignée comme un *manque*, manque à trouver « la bonne distance » qui permettrait aux écrivains québécois de conserver leur originalité tout en obtenant la reconnaissance du « grand contexte ». Pour le dire avec Pascale Casanova dans *La république mondiale des lettres*,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 21.

<sup>44</sup> Laurent Mailhot, « Le roman québécois et ses langages », *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 128. Cité par Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 21.

<sup>45</sup> *Ibid.*

[p]our accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent donc se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là mêmes qui ont le monopole de l'universel. Et surtout trouver la « bonne distance » qui les rendra visibles. S'ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber une différence, mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N'être ni trop près ni trop loin. Tous les écrivains dominés linguistiquement par la France ont fait cette expérience<sup>46</sup>.

Dans *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais fait d'ailleurs de cette caractéristique du roman québécois — celle de ne pas « raconte[r] une aventure, lance[r] dans le monde des personnages qui en rapportent une perception ou une compréhension nouvelle par laquelle ce monde, par la suite, ne peut plus être vu de la même façon<sup>47</sup> » — la raison principale de son impopularité hors du contexte québécois : « Le roman québécois, c'est là son immense singularité, raconte depuis ses origines le récit du paradis jamais perdu<sup>48</sup>. » Daunais prolonge la thèse de Gilles Marcotte dans *Le roman à l'imparfait* (1976) voulant que « l'imparfait » soit le temps et la posture de prédilection de la littérature québécoise : « C'est depuis ses origines qu'il [le roman québécois] raconte, à quelques rares exceptions près, la vie des personnages suspendus dans un temps qui se répète, sans apprentissage autre que celui qu'il leur est possible de prévoir, loin de toute forme d'aventure<sup>49</sup>. » Sans raccrocher explicitement ce « temps qui se répète » à celui de l'enfance, Daunais suggère que cette condition de l'inachèvement portée par la littérature québécoise est la conséquence ou l'expression d'une posture politique :

Vue depuis le grand contexte, l'absence d'aventure dans le roman québécois (que cette aventure soit balzacienne ou non) apparaît comme un manque ou comme une faille. Mais vue depuis l'expérience qui consiste à vivre dans cet espace qu'est le Québec (ou le Canada français), cette absence ne saurait être plus adéquate, plus étroitement liée à un lieu et à ce qu'on peut appeler une « condition », au point qu'elle ne peut être une expérience pour personne d'autre que ceux qui habitent ce lieu et sont liés à cette condition<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008, p. 218.

<sup>47</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 15.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>50</sup> *Ibid.*

Dans *L'enfance et l'errance, pour un appel à l'autre*<sup>51</sup>, dans une approche similaire à celle de Verreault, Monique Boucher effectue une lecture « mythanalytique » de l'enfance dans le roman québécois des années 1960 à 1990. Cette lecture cherche à dégager un mythe commun à partir d'un vaste corpus d'œuvres littéraires<sup>52</sup>. Le discours des auteurs convoqués, selon l'approche de Boucher, serait traversé par un inconscient collectif. En ce sens, elle s'intéresse aux représentations de l'enfant malheureux, abusé et craintif, qui est selon elle une récurrence thématique du roman québécois<sup>53</sup>, pour cerner une particularité de la culture québécoise et pour tirer des conclusions qui relèvent de la sociologie. Dans *Une culture de la nostalgie*, Denise Lemieux étudie pour sa part le thème de l'enfance dans la littérature québécoise pour comprendre les « transformations du statut de l'enfant dans les sociétés en voie de modernisation<sup>54</sup> ». Chaque représentation d'enfance, que ce soit chez Boucher, Verreault ou Lemieux, est extraite des œuvres pour être replacée dans un tout, une constellation de personnages et de scènes où la spécificité de chaque écriture et l'énonciation sont pour ainsi dire retirées de l'équation.

#### L'enfant ducharmien, un mythe québécois ?

De tous les écrivains québécois chez qui l'enfance est un motif central, Réjean Ducharme est le plus commenté par les critiques. Martine-Emmanuelle Lapointe utilise d'ailleurs le terme d'« emblème » pour désigner son roman *L'avalée des avalés* (ainsi que *Le libraire* de Gérard Bessette et *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, qui forment le corpus étudié dans son ouvrage). Ces trois romans, écrit-elle, « offraient les images et les reflets recherchés : désirs faits œuvres, miroir à l'œuvre, devenant, en somme, de véritables

---

<sup>51</sup> Monique Boucher, *L'enfance et l'errance. Pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre Américaine », 2005.

<sup>52</sup> Son étude se réfère à soixante-neuf œuvres québécoises, parmi lesquelles on retrouve des textes de Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Yves Thériault, Jacques Ferron, Réjean Ducharme, Anne Hébert, Michel Tremblay, entre autres.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>54</sup> Denise Lemieux, *Une culture de la nostalgie : l'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal Express, 1984, p. 11.

emblèmes d'une critique et d'une littérature<sup>55</sup> ». L'œuvre de Ducharme — et, immanquablement, le portrait de l'enfance qu'elle donne à lire — est, selon Lapointe, victime d'une lecture politique que tente de lui imposer toute une « communauté interprétative » qui reçoit et commente l'œuvre en fonction de préjugés d'ordre idéologique. Lapointe souligne que les discours critiques ont « enferm[é] les œuvres dans une certaine modernité, plus politique, voire sociologique, que formelle et littéraire, et leur [ont] souvent conféré le statut d'œuvres emblématiques de la désaliénation collective<sup>56</sup>. » Dès lors, le terme d'emblème permet à Lapointe de signaler que les tentatives critiques de « faire de certaines œuvres choisies des bornes dans l'histoire littéraire, [...] des témoignages de l'évolution culturelle québécoise<sup>57</sup> », des « récits mémoriels<sup>58</sup> », engagent parfois une négation de la portée poétique des textes étudiés ou bien oblitèrent leurs contradictions. À propos des textes étudiés dans son ouvrage, elle avance :

Objets concrets, ils sont devenus, sous l'effet des lectures et des relectures, représentatifs de choses abstraites telles que le devenir du peuple québécois, l'identité québécoise, la culture québécoise, la modernité québécoise ou la postmodernité québécoise. Sans doute, certains liens souvent indirects peuvent être établis entre ces romans et ces choses abstraites. Cependant, aux subtils tissages de la lecture et de l'interprétation, on a parfois eu tendance à substituer de trop claires théories du reflet, lesquelles semblent transformer en évidences des associations qui ne vont pas de soi<sup>59</sup>.

L'œuvre de Ducharme suscite d'ailleurs des réactions antagonistes chez certains critiques ; aux éloges s'ajoute la crainte — parfois explicite, parfois subtile — de l'immaturation qu'elle confère au paysage romanesque. Si certains chercheurs ont reconnu dans l'œuvre de Ducharme un « génie enfant<sup>60</sup> », un « savoir infantile<sup>61</sup> », force est de constater qu'à cette

---

<sup>55</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, cité en quatrième de couverture.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>60</sup> C'est là le titre d'un chapitre d'un ouvrage d'Élisabeth Nardout-Lafarge consacré à l'œuvre de Ducharme : *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001.

reconnaissance s'ajoute un mouvement inverse s'exprimant avec d'autant plus de vigueur. En témoigne notamment les mots de Jean-Baptiste Morvan sur *L'avalée des avalés* : « Il faudra bien que nous sortions de l'univers joycien, cette barbarie qui garde toutes les chances de ne jamais connaître la maturité. Bon petit élève de ce qu'il croit être l'avant-garde, notre bon petit canadien [*sic*] semble avoir voulu se grimer en Iroquois progressiste<sup>62</sup> ». S'exprime donc une forte résistance à concevoir *l'immaturité* comme le thème et la posture d'énonciation valable d'une littérature *mature*, alors que cette même posture est célébrée chez des auteurs comme Witold Gombrowicz et Boris Vian. Ainsi, classer l'œuvre de Ducharme du côté de l'enfance semble lui retirer son statut « romanesque », acception qui serait réservée aux œuvres qui maîtrisent ou reconduisent les codes du roman... réaliste. C'est d'ailleurs le propos de Christiane Kègle et Christianne Clough : « Aussi faut-il considérer *L'hiver de force* non comme un roman de l'âge adulte, mais comme une fiction anti-romanesque servant d'appui à la réitération incessante de l'angoisse de *l'Infans* face au vide, au creux, à la béance originaire<sup>63</sup> ».

Qui plus est, la figure de l'enfant associée à l'échec et au ratage des personnages ducharmiens est construite et relayée dans certaines œuvres littéraires contemporaines. La narratrice de *Ça va aller*, roman de Catherine Mavrikakis, en fournit l'illustration la plus manifeste<sup>64</sup> :

---

<sup>61</sup> Nous référons ici aux textes d'Anne Élane Cliche et de Stéphane Inkel qui seront convoqués plus loin.

<sup>62</sup> Jean-Baptiste Morvan, « Encore un roman noir », *Le bien public*, 17 mars 1967, p. 3. Cité par Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 254.

<sup>63</sup> Christiane Kègle et Christianne Clough, « Complexité du récit, modulation générique : *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 85.

<sup>64</sup> Nous aurions également pu citer les romans *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx (2002) et *L'envie* d'Hugo Roy (2000) qui tous deux font *explicitement* de Ducharme un personnage de leur texte. Élisabeth Nardout-Lafarge remarque d'ailleurs, dans son article consacré à cet intertexte, que l'absence de père chez Ducharme est évoquée dès l'exergue du roman de Proulx qui renvoie aux *Enfantômes* : « Pas de père. On ne savait pas ce que c'était. Quand on l'a su on a pas très bien compris à quoi ça aurait pu servir ». Élisabeth Nardout-Lafarge, « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et images*, vol. 30, n° 2, 2005, p. 51-66. Élisabeth Haghebaert se risque quant à elle à repérer les auteurs qui jouent de manière *implicite* la référence ducharmienne : Gaétan Soucy, Sylvain Trudel, Marie-Sissi Labrèche, Olivier Choinière, etc. Élisabeth Haghebaert, « Une

C'est cela que je ne peux supporter chez Laflamme<sup>65</sup>, c'est cet éloge de l'immaturation. C'est cette sempiternelle gaminerie de ses personnages. Ce *mythe si québécois* d'un monde puénil, violemment rebelle et innocent. Dans la littérature québécoise, il n'y en a que pour les enfants. Est-ce que la littérature québécoise va grandir un jour ? [...] Est-ce qu'on va arrêter de protéger les mômes, d'en faire les héros d'un Québec à venir, alors qu'on les laisse se suicider tranquillement en écrivant sur leur capacité d'émerveillement, sur leur pouvoir de transformer le monde ? Est-ce qu'on va stopper le délire<sup>66</sup> ?

La narratrice peste contre la figure de Laflamme/Ducharme dont elle n'arrive pas elle-même à se soustraire ; le roman adopte et calque<sup>67</sup> les thèmes (l'inceste, entre autres) et le style ducharmien. La même hargne se trouve exprimée chez le poète Renaud Longchamps dans un texte au titre évocateur publié dans la revue *Nuit blanche* : « La thermodynamique d'un mythe ». L'auteur invective ainsi Ducharme :

Tes faux pays sont peuplés d'enfants tout aussi faux et de fantômes fanfarons.  
*À quoi bon ces acrobaties oniriques si nous disparaissions avec tous les artifices de la niaiserie !* Nous rêverons le jour où nous aurons notre réalité collective.  
 Quoi ? ! La chorale romanesque de l'Accueil Bonneau chante que Ducharme appartient au patrimoine mondial de la littérature ? Fort bien. Alors pourquoi cachons-nous nos corps et nos cœurs dans les égouts<sup>68</sup> ?

À quoi bon se réjouir de la richesse d'une œuvre québécoise si celle-ci n'est pas à même de sortir le Québec de son enfance ? C'est la question posée par ce texte critique écrit dans le registre poétique. Force est de constater que c'est jusqu'à l'écœurement que sont ici ressassés

---

narrativité logodynamique tendance *destroy* : les récents Ducharme » dans : Andrée Mercier et René Audet (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 1*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 203-256.

<sup>65</sup> Le personnage de Laflamme dans le roman de Mavrikakis pastiche en quelque sorte la figure de Réjean Ducharme.

<sup>66</sup> Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, p. 36. Nous soulignons.

<sup>67</sup> Il faut préciser que l'œuvre de Mavrikakis n'est pas qu'un simple exercice de style et effectue un jeu complexe sur l'héritage littéraire et la figure d'Antigone que s'approprie la narratrice. À ce propos : Valérie Lebrun, « Je (ne) suis (pas) Antigone : les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleur de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2013.

<sup>68</sup> Ajoutons que ce numéro de la revue *Nuit blanche* est consacré à Réjean Ducharme, en résonance avec la deuxième édition du festival Québec en toutes lettres. À ce jour, cette édition est la seule à avoir été consacrée à un auteur vivant au moment du festival, ce qui n'est pas sans ajouter au caractère « mythique » de l'auteur. Renaud Longchamps, « La thermodynamique d'un mythe », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 124, 2011, p. 32. Nous soulignons.

et amalgamés enfance, ratage et collectivité.

Il va sans dire qu'auteurs et critiques ne se sont pas trompés : l'enfance est bel et bien omniprésente dans le paysage romanesque québécois. De la mythanalyse de Boucher à la mythocritique de Verreault, en passant par les textes littéraires de Mavrikakis et Longchamps, il apparaît que cette figure de l'enfant dans la littérature québécoise n'est pas seulement désignée comme une thématique récurrente, mais comme un emblème, un « mythe » collectif, voire un symptôme. Ces études semblent proposer que l'omniprésence de cette figure témoigne d'une immaturité québécoise constitutive et revendiquée.

Ducharme immature ?

À l'occasion d'un colloque entièrement consacré à l'œuvre de Réjean Ducharme en 2007, quelques chercheuses et chercheurs offraient un contrepois à ces lectures. Pour le dire avec Anne Éleine Cliche,

[l]es premiers romans [de Ducharme] auxquels on a souvent reproché leur attachement à l'enfance, comme si le refus de vieillir des personnages suffisait à rendre compte de leur texture, sont, dans la logique imparable de leur énonciation qui les constitue en dispositif de révélation sur les pouvoirs mortifères du signifiant et du déni, l'expression d'un véritable *savoir* sur l'enfance, temps toujours proche, jamais perdu, où se représentent les effets du maternel dans la langue<sup>69</sup>.

En effet, on doit lire le refus de vieillir des personnages ducharmiens autrement qu'en le réduisant à une immaturité (thématique, romanesque, collective). Ce refus ne vient pas seul, selon Cliche, il participe de l'utopie « d'un monde originaire lié aux puissances pulsionnelles de l'infantile, où le mot créerait la chose<sup>70</sup> », repérable à la fois dans certains énoncés des personnages, mais surtout dans l'usage proprement ducharmien du signifiant. L'infantile n'est pas ici à entendre dans son sens courant et péjoratif, il est plutôt ce temps de l'*infans* —

---

<sup>69</sup> Anne Éleine Cliche, « *What's the matter? (Qu'est-ce que la matière?)* », dans : Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 203. L'auteure souligne.

<sup>70</sup> *Ibid.*

celui qui ne parle pas —, temps où le sujet en devenir jouit de son rapport à l'Autre maternel et n'a pas encore été « jeté » de ce premier lieu par la découverte de son inadéquation au monde. C'est par le recours à la célèbre phrase de Lacan « Il n'y a pas de rapport sexuel » que Cliche analyse une fonction universelle de la langue maternelle telle que l'œuvre de Ducharme — ici *Dévadé* et *Gros mots* — la « cultive ». Cette fonction est celle de permettre au sujet de maintenir la croyance en son adéquation au monde, alors même qu'elle l'en sépare :

Si toute langue inscrit un décalage entre le mot et la chose — puisque le mot signifie, mais ne représente pas la chose —, dans sa langue maternelle, on a malgré tout l'impression que ce décalage n'existe pas. La croyance en la consubstantialité des mots et des choses permet au sujet d'éviter une rencontre difficile avec l'impossible. Si les premiers personnages de Ducharme s'accrochent désespérément à cette croyance, la langue n'en est pas moins ressentie par eux comme étrangère, produisant des effets d'étrangeté, jouissant — à l'encontre des sujets qui la parlent — de son étrangeté retrouvée, ne cessant de se rouvrir sur tous ses axes de traduction, dérisoires ou châtiés. Les derniers romans persistent dans cette épreuve<sup>71</sup>.

Si le sujet ducharmien refuse de *vieillir*, c'est qu'il refuse l'apparition du tiers qui, en l'extirpant du corps maternel, l'a *divisé*. La division brise l'illusion d'une adéquation entre le signifié et le signifiant et inscrit le sujet dans une langue qu'il éprouve comme arbitraire, parce qu'elle le précède. Ce moment fondateur qu'expérimente tout sujet parlant, l'œuvre de Ducharme, dans sa texture énonciative, le révèle, précisément parce qu'elle en refuse les effets. Ce refus de la séparation n'est pas seulement énoncé, il se repère au sein de multiples jeux langagiers par lesquels l'œuvre de Ducharme dénonce l'arbitraire du signe linguistique. De ces jeux relevés par Cliche dans son essai *Le désir du roman*, le plus marqué est sans doute le refus des noms propres auxquels l'œuvre de Ducharme préférera toujours les noms communs (que l'on pense aux personnages d'Ines Pérée et d'Inat Tendu, à la reine Ina Ssouvie, à Chat Mort, voire au nom même de l'auteur<sup>72</sup> : « Nommer consiste ici à faire passer

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>72</sup> André Gervais est le premier à souligner la manière dont le nom de l'auteur figure dans son texte, en se référant à ce passage : « Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment du RÉ. J'EN ai assez DU CHARME tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi, de cela qu'il me fait qui est aussi néfaste qu'irrésistible, qui rend encore plus trouble le trouble de mon

le signifiant au statut de signifié<sup>73</sup> », souligne-t-elle. Ainsi, le refus de vieillir *des personnages* est inextricablement lié, chez Ducharme, à un désir d'auto-nomination dont on ne peut prendre la mesure que si l'on est attentif à la texture énonciative. Il importe donc, pour mettre au jour l'usage proprement ducharmien du signifiant, de lire au-delà du *thème* de l'immatunité.

Au cours du même colloque, Stéphane Inkel marquait également une distance d'avec le consensus théorique entourant cette immatunité supposée en étudiant la figure de la mère chez Ducharme. Or, peut-être est-ce parce que l'on s'est peu intéressé aux derniers livres de l'auteur, lesquels marquent un véritable tournant dans le traitement de cette figure, que l'on a diagnostiqué son refus du politique « sans s'apercevoir que ce refus est la marque la plus sûre d'une préoccupation au centre de sa *poétique*<sup>74</sup> ». Partant de la définition d'Hannah Arendt, voulant que « la politique prend naissance dans l'*espace-qui-est-entre* les hommes<sup>75</sup> », Inkel analyse le rapport du sujet ducharmien à la figure maternelle. Dans les premiers romans, la mère est l'objet d'une fascination amoureuse — témoignant justement d'un « *pouvoir de captation* qui limite l'espace propre au sujet<sup>76</sup> » —, alors que les derniers textes, qui ne mettent d'ailleurs pas en scène de personnages enfants, sont marqués par la fin d'un « corps à corps avec la langue maternelle<sup>77</sup> » permettant l'établissement d'un nouvel espace qui engendre la naissance et l'éclatement des objets de désir du sujet et force une « confrontation de soi à soi<sup>78</sup> ».

---

âme et encore plus immense son immense vide. » Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 113. Cité dans : André Gervais, « Morceaux du littoral détruit : vue sur *L'Océantume* », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, octobre 1975, p. 295. L'auteur souligne.

<sup>73</sup> Anne Éline Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 53.

<sup>74</sup> Stéphane Inkel, « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans : Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *op. cit.*, p. 165-180. Nous soulignons.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>78</sup> *Ibid.*

Cela étant dit, nous ne souhaitons pas proposer dans cette thèse une nouvelle étude de l'œuvre de Ducharme, déjà énormément commentée, mais prendre en compte la perspective avec laquelle la psychanalyse permet de lire les œuvres dans leur portée signifiante.

Nous croyons qu'il est essentiel, pour étudier les « enfances littéraires » québécoises, de lire les œuvres dans leur singularité. Pour le dire avec Henri Meschonnic, « [c]'est dans l'œuvre, et dans chaque œuvre comme langage, rythme et syntaxe, que se situent la symbolisation, l'orientation des figures<sup>79</sup> ». Étudier la poétique d'un auteur avec la psychanalyse consiste à révéler de quelle manière et selon quelles modalités les signifiants textuels prennent part à une quête de jouissance que l'écriture relance sans cesse, sans jamais la résoudre. L'œuvre de Ducharme propose un cas de figure, mais n'épuise évidemment pas cette question. Chaque œuvre possède un rapport aux signifiants et à l'altérité qui lui est propre.

Écrire, ce n'est donc pas produire un discours sur la jouissance, c'est en quelque sorte travailler à en payer le prix, à créer le corps qui la concerne et la vise, cette jouissance. En cela, l'œuvre poétique crée un corps qui n'a jamais existé ; mais il y a, pourrait-on dire, en lui, la mise à découvert d'un « je », de sa blessure ou brisure, de sa place comme point d'exil ; mise à découvert de ce corps d'énonciation, de sa matérialité impossible et de son énigme qui en constitue la signature. De plus, il s'agit peut-être de payer le prix d'une jouissance qui ne serait pas tant la mienne, celle du « je », que celle de l'Autre d'où « je » suis sorti, autre à moi-même et divisé, entamé<sup>80</sup>.

On comprend ainsi que l'enfance n'est pas un temps circonscrit duquel un sujet pourrait et devrait sortir ; l'enfance — foyer du premier rapport à l'Autre qui fonde le lien social — persiste en chaque sujet en ceci qu'elle détermine les modalités d'une jouissance que l'on peut apercevoir dans l'écrit si l'on étudie ce que le texte *fait* et non seulement ce qu'il *représente*.

L'infantile, c'est justement le nom que la psychanalyse emploie pour désigner « cette permanence de l'enfant en [l']adulte. Une permanence qui n'est pas un résidu indésirable,

---

<sup>79</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 138.

<sup>80</sup> Anne Éline Cliche, « Jacques Lacan, poésie, savoir et vérité », *Œuvres & Critique*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 65.

mais le réel de la pulsion, la condition même de tout Sujet possible<sup>81</sup> ». C'est leur conception du sujet issue de la pensée psychanalytique, dans laquelle s'inscrit cette thèse, qui distingue les analyses de Cliche et d'Inkel. Si l'on conçoit l'enfance comme le temps d'un *savoir* et si l'on considère le sujet en tant qu'il est créé *par* le texte, et non l'inverse, il devient possible de proposer un discours nouveau sur les représentations de l'enfant et les textes qui les portent. Les œuvres d'Hervé Bouchard et de Michael Delisle offrent un traitement de l'enfance inédit, un « savoir y faire » avec l'enfance, pour reprendre une formule avec laquelle Lacan désigne la manière dont l'artiste (ou l'analysant en fin d'analyse) *crée* du « savoir » avec le réel de son symptôme<sup>82</sup>.

#### De Ducharme à Delisle, un nouveau traitement de l'enfance ?

Si la narratrice de *Ça va aller* entretient un rapport ambivalent à l'égard de la figure ducharmienne — précisément parce qu'elle associe, dans un geste littéraire, l'enfance et l'immatunité nationale — Catherine Mavrikakis reconnaît, en tant que chercheuse, une spécificité à l'enfance telle qu'elle se donne à lire chez Michael Delisle. Dans son étude « Arrêt sur quelques images de l'enfance<sup>83</sup> » publié dans un numéro de *Voix et images* entièrement consacré à l'auteur, elle écrit :

Or, si la critique, comme on l'a vu plus haut<sup>84</sup>, a besoin de construire à partir de l'œuvre de Delisle une Histoire du Québec, s'il y a une nécessité vitale, justifiée et même juste de tenter de réinscrire les livres de Delisle dans une perspective

<sup>81</sup> Régnier Pirard, *Le sujet postmoderne entre jouissance et symptôme*, Toulouse, Érès, 2010, p. 50

<sup>82</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-1976)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005. Voir aussi : Leticia Couto et Silva de Mello, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention », *Psychanalyse*, n° 33, 2015, p. 101-108.

<sup>83</sup> Catherine Mavrikakis, « Arrêt sur quelques images de l'enfance », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013.

<sup>84</sup> Mavrikakis réfère ici à un compte rendu de Michel Biron qui souligne à propos de *Dée* : « Ce n'est pas le Québec obscurantiste de Duplessis qui est mis en cause ici. C'est le Québec moderne, celui qui a cru à l'*American way of life*. C'est le Québec d'aujourd'hui. » Michel Biron, « Il a plu hier », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, 2003, p. 147. Michel Nareau nous invite également à étudier davantage la représentation de la banlieue delisienne : « La banlieue existe ici dans la durée ; il faut la comprendre pour saisir la contemporanéité du Québec ». Michel Nareau, « Lisière du monde et recyclage culturel dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 19.

historique et de leur donner un sens, et si ces derniers se prêtent peut-être à ce jeu, il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire de penser un regard actuel (celui du lecteur) qui ne serait pas simplement tourné vers le futur du passé et vers ce qui est notre contemporanéité<sup>85</sup>.

Six ans plus tôt, Mavrikakis se prêtait par ailleurs elle-même à ce type de lecture qu'elle dénonce avec précaution et qui consiste à « réinscrire les livres de Delisle dans une perspective historique » :

L'enfant devenue mère, Dée, tout comme la société québécoise depuis les années 50, s'enlise dans les prothèses et les narcotiques de la modernité, alors qu'elle croit paradoxalement être sortie de sa grande noirceur. [...] Dans la douceur et la ouate de la banlieue, sans même frémir d'horreur, Dée, comme le Québec, se shoote à ses rêves les plus fous alors que le monde se décompose<sup>86</sup>.

Associer le Québec aux enfances littéraires est apparemment si attrayant que même les critiques qui dénoncent ce geste s'y prêtent.

Il faut mentionner qu'une partie des œuvres de Delisle se situe dans un cadre spatiotemporel auquel la fiction avait auparavant laissé peu de place : la banlieue québécoise des années 50 et 60. Ainsi, jeter la lumière sur une part d'ombre de la modernité québécoise est le projet que l'on impute systématiquement à Delisle. Le personnage de Dée, enfant grandie trop vite, devient le symbole de cette « autre modernité » révélée par Delisle, de la même manière qu'Aurore devint le symbole d'une aliénation temporellement située de la communauté québécoise. C'est aussi dans cette optique que Marie-Pascale Huglo conçoit le roman *Dée*, qui « révèle le pourrissement intérieur du progrès et de la modernisation dont Dée, avec ses dents cariées de fillette pubère et son dentier de mommy dépressive, serait le déchet<sup>87</sup> ».

Les personnages enfants de Delisle ne subissent pas un sort bien différent de ceux de ses prédécesseurs (Ducharme, Hébert, Blais, etc.). Au contraire, « [I]es enfants qu'il décrit

---

<sup>85</sup> Catherine Mavrikakis, « Arrêt sur quelques images de l'enfance », *op. cit.*, p. 55.

<sup>86</sup> Catherine Mavrikakis, « *Dée* de Michael Delisle » dans : Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 135.

<sup>87</sup> Marie-Pascale Huglo, « Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 83.

sont en fait des êtres qui ne viennent jamais à terme, qui sont étouffés dans l'œuf<sup>88</sup> ». Si Mavrikakis nous invite à étudier son œuvre avec un regard nouveau, décentré de la perspective historique, c'est parce que le *traitement* singulier de l'enfance mis en récit chez Delisle nous y convie :

Les récits de Delisle présentent des moments « marquants » du passé, des marques indélébiles, non dialectiques, des inscriptions à même le corps qu'aucune Histoire, qu'aucun futur n'a pu résorber, effacer ni même accueillir. C'est au lecteur d'accepter de se tenir devant le récit, comme devant le temps (pour reprendre les mots de Didi-Huberman), comme devant une image violente qui interrompt le cours de la représentation de l'Histoire englobant tout *a posteriori*<sup>89</sup>.

Ainsi, Mavrikakis suggère que l'histoire du Québec occupe les récits de Delisle d'une manière « non dialectique », c'est-à-dire que son écriture n'appellerait pas « en soi » une lecture historique avec laquelle cerner le sort de la société québécoise. S'adonner à une telle lecture relèverait en quelque sorte d'un geste théorique surplombant l'œuvre. Marie-Pascale Huglo soutient elle aussi que les œuvres de Delisle présentent un rapport inédit (voire *métaphysique*) à l'Histoire. Delisle « sort l'histoire de ses balises. [Son œuvre] arrache le temps à toute historicité<sup>90</sup> », peut-on lire.

Parce que *Dée* se tient *en deçà* de la grande histoire, parce qu'il se maintient en équilibre entre le singulier et le collectif, parce qu'il met en scène des transformations du territoire révélatrices de normes de vie (alignement des maisons, asphalte, trottoirs, hygiène) que nous n'interrogeons plus, le récit de Delisle parvient à sortir la modernité de son évidence collective et montre les lieux dans toute la force de leur apparition. [...] [Michael Delisle] transforme notre vision de la banlieue québécoise au seuil de la modernité, à laquelle, certes, il donne droit de cité dans l'espace littéraire, mais qui appartient davantage à un temps circulaire qu'au temps historique, tourné vers l'avenir<sup>91</sup>.

C'est Mavrikakis qui aura le plus réfléchi à la question du sujet et du corps dans l'œuvre de Delisle. Cet angle de lecture peu privilégié par les autres chercheurs a mené l'auteure à se

---

<sup>88</sup> Catherine Mavrikakis, « Arrêt sur quelques images de l'enfance », *op. cit.*, p. 50.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>90</sup> Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 83.

<sup>91</sup> *Ibid.*

pencher spécifiquement sur la question de l'infanticide dans le roman *Dée* et à percevoir la manière dont Delisle prend le social en écharpe : « Le meurtre de l'enfance est présent tout au long du roman, mais il ne conduit jamais à créer un espace tragique<sup>92</sup>. » Elle poursuit : « Ce qui frappe dans la représentation de l'infanticide, c'est que la violence exercée ne se fait aucunement dans la perspective d'une vengeance tournée contre le mari ou le social<sup>93</sup> » (ce à quoi l'on pourrait par exemple opposer la violence de Florence envers sa fille Alice dans *L'obéissance* de Suzane Jacob). Il n'en demeure pas moins qu'à l'exception de cette analyse de Mavrikakis, la plupart des études delisliennes sont plus largement préoccupées par le rapport que son œuvre entretient à l'espace et au temps. Tout se passe comme si la question du sujet, de sa place dans l'architecture familiale, de son rapport à la langue, n'avait été abordée — et très peu — que par le biais de sa poésie<sup>94</sup>.

#### Michael Delisle : la banlieue comme lieu de l'enfance

En effet, de Delisle, on souligne surtout le fait qu'il est un des premiers écrivains québécois à avoir situé ses textes dans le paysage de la banlieue. Qui plus est, l'écrivain se prête au jeu, lui qui a signé un texte intitulé « Banlieue. Mon point de départ » dans un *Cahier Figura* consacré à l'Amérique des banlieues<sup>95</sup>. Dans une entrevue intitulée « La mémoire de la Rive-Sud », on présente ainsi son œuvre : « Ses personnages laissés-pour-compte nous aident à penser la pauvreté affective et culturelle du Québec<sup>96</sup> ». C'est d'ailleurs une maison de banlieue en décomposition (ou en construction ?) qui figure sur la page couverture du numéro de *Voix et images* consacré à Delisle en 2013. Ainsi, c'est la question du territoire et la dichotomie ville/banlieue qui ont — de loin ! — le plus intéressé les

---

<sup>92</sup> Catherine Mavrikakis, « *Dée* de Michael Delisle », *op. cit.*, p. 132.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>94</sup> Voir ce texte d'Élise Lepage que nous commenterons plus loin : « Faire avec ce qu'il y a : L'humilité du poème chez Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 31-45.

<sup>95</sup> Michael Delisle, « Banlieue. Mon point de départ » dans : Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, coll. « *Figura* », n° 39, 2015, p. 127-132.

<sup>96</sup> Michel Nareau, « Michael Delisle, La mémoire de la Rive-Sud. Entretien avec Michael Delisle », *Liberté*, été 2015, n° 308, p. 8-13.

chercheurs<sup>97</sup>. Dans ces études, on réfléchit à l'enfance, mais surtout à l'enfance « prise au piège de la banlieue<sup>98</sup> ». On lit le temps de l'adolescence (de Dée) en rapport avec la banlieue comme deux espaces de transition<sup>99</sup>. On envisage l'architecture familiale, mais en tant qu'elle est présentifiée par des lieux pour le personnage-enfant. On peut lire, dans un texte de Marie Cusson, à propos de la banlieue dans la nouvelle « Le pont » de Delisle : « Ce lieu clos associé à la mère qui correspond à un espace de gestation constitue le pôle identitaire dont [le personnage] doit se séparer pour devenir lui-même<sup>100</sup>. » On se penche sur les pôles paternel et maternel, mais pour analyser le parcours de *personnages* d'un territoire à un autre ; leurs rites de passage. De même, on se penche sur la fonction du père... des personnages. À propos du protagoniste de cette même nouvelle, Francesca Torchi avance que l'« intérêt pour l'étymologie chez un orphelin de père implique certainement la recherche d'une filiation qu'assume peut-être le littéraire dans [sa] vie<sup>101</sup> ». Ces deux exemples rapportés ici succinctement sont représentatifs d'un type de lecture effectuée sur l'œuvre de Delisle qui rappelle les analyses de rites de passage évoquées plus haut. Il ne s'agit plus de penser ce que

<sup>97</sup> Ces différents articles, dont je ne peux faire ici les résumés exhaustifs, accordent une place prépondérante à cette question : Michel Biron, « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 41-50. Marie Cusson, « L'absence du père dans "Relation" de Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, 75-85 ; Marie Cusson, « Rencontres urbaines et mouvance identitaire dans "Le pont" de Michael Delisle et "Je n'ai pas porté plainte" de Robert Lalonde », *Quebec Studies*, n° 40, 2005, p. 3-17 ; Marie-Pascale Huglo, « Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle », *Quebec français*, n° 175, 2015, p. 82-84 ; Michel Nareau, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 178-193 ; Philippe Mottet, « La banlieue romanesque entre nature et culture », *Études canadiennes*, n° 60, 2006, p. 65-74. Philippe Mottet, « La *Bildung* dans quatre nouvelles du *Sort de Fille* de Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 58-73 ; Francesca Torchi, « L'adolescent périphérique. Montréal dans les nouvelles "Le pont" de Michael Delisle et "Piercing" de Larry Tremblay », *Études canadiennes*, n° 64, 2008, p. 173-181 ; Patrick Coleman, « Memories of Urban Development: Michael Delisle's *Dée* », *Quebec Studies*, n° 39, 2005, p. 99-107 ; Francis Halin, « La banlieue : de Jacques Ferron à Michael Delisle », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2008.

<sup>98</sup> Philippe Mottet, « La *Bildung* dans quatre nouvelles du *Sort de Fille* de Michael Delisle », *op. cit.* p. 59.

<sup>99</sup> Michel Nareau, « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *op. cit.*

<sup>100</sup> Marie Cusson, « Rencontres urbaines et mouvance identitaire dans "Le pont" de Michael Delisle et "Je n'ai pas porté plainte" de Robert Lalonde », *op. cit.*, p. 5.

<sup>101</sup> Francesca Torchi, *op. cit.*, p. 71.

l'enfant du texte nous dit sur le Québec et son imaginaire, mais de dégager l'imaginaire de la banlieue que ses œuvres contribuent à construire et « à laquelle [...] il donne droit de cité dans l'espace littéraire<sup>102</sup> ». Il y a lieu de penser que les œuvres de Delisle nous aident à penser une enfance qui ne serait pas nécessairement celle *représentée*, un rapport au langage qui ne serait pas celui des *personnages*.

Hervé Bouchard : enfance et région

L'œuvre d'Hervé Bouchard, plus récente, n'a pas fait l'objet d'autant d'études critiques. Il est permis d'affirmer qu'elle est à ce jour plus louangée qu'étudiée<sup>103</sup>. Les quelques analyses et commentaires concernant les textes de Bouchard soulignent également le rapport à l'Histoire et au lieu d'où ils prennent forme. Dans son article « Le livre de la boue et de la robe de bois », Daniel Canty relie au passage le motif de la honte dominant les œuvres de Bouchard à la condition du Québec ; ses personnages, écrit-il, « veillent sur notre honte, et nous rappellent que le Québec libre ne survit à ses grandes noirceurs qu'en continuant à les raconter. Au pays de la littérature, il est aussi dur d'être Québécois que d'être autre chose<sup>104</sup> ». De plus, les discours portant sur son œuvre rappellent fréquemment son cadre géographique. Si Delisle est considéré comme l'écrivain de la banlieue, Bouchard est celui d'un renouveau du régionalisme. Gilles Dupuis remarque que les œuvres de Bouchard (et de Lise Tremblay, Éric Dupont, Nicolas Dickner) manifestent « un certain retour du régionalisme en littérature<sup>105</sup> », qu'il associe d'ailleurs directement à « un intérêt marqué pour

---

<sup>102</sup> Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 84.

<sup>103</sup> L'auteur, que Stéphane Inkel désigne comme « de loin, l'écrivain le plus pertinent de sa génération » (« Parler autour du Père mort. Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et d'Hervé Bouchard », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 4, n° 3, 2009, p. 119.) a notamment fait l'objet d'un numéro de *Liberté* consacré conjointement à René Char pour souligner le centième anniversaire de naissance de ce dernier : Dossier « René Char et Hervé Bouchard », *Liberté*, vol. 49, n° 3, 2007, p. 5-100.

<sup>104</sup> Daniel Canty, « Le livre de la boue et de la robe de bois », *Liberté*, vol. 49, n° 3, 2007, p. 78.

<sup>105</sup> Gilles Dupuis, « De quelques romans régionaux », *Liberté*, vol. 52, n° 4, juin 2011, p. 29. Daniel Canty parle quant à lui d'un écrivain « doublement régional », « très loin de la France, et à distance raisonnable de Montréal ». Daniel Canty, *op cit.*, p. 65.

la vie de banlieue notamment chez Michael Delisle<sup>106</sup> ». Du reste, Samuel Archibald intègre Bouchard à l'esquisse d'un corpus qu'il désigne — en y incluant son recueil de nouvelles *Arvida* —, de « néoterroir<sup>107</sup> ». Il faut admettre qu'en ajoutant « Citoyen de Jonquière<sup>108</sup> » à ses signatures — appellation dont l'écrivain est marqué, souvent récupérée par les critiques littéraires —, Bouchard met lui-même l'accent sur cette appartenance. Il remerciait d'ailleurs le jury du Grand prix du livre de Montréal de « reconnaître un écrivain des régions<sup>109</sup> » au moment de recevoir ce prix pour *Parents et amis sont invités à y assister* en 2006. Mais cette appellation porte en elle une autre particularité de l'œuvre de Bouchard, celle de s'écrire depuis le lieu et le temps de l'enfance. Jonquière n'est plus une ville depuis les fusions municipales de 2002 qui ont fait d'elle un arrondissement de la ville de Saguenay<sup>110</sup>; on est aujourd'hui davantage citoyen de Saguenay que de Jonquière. Ce passé constitue la matière première des œuvres de Bouchard; ses personnages, pour reprendre ses propres mots, « sont en plein centre de la métropole de l'enfance<sup>111</sup> ».

---

<sup>106</sup> Gilles Dupuis, « De quelques romans régionaux », *op. cit.*, p. 29.

<sup>107</sup> Outre la « démontrealisation » de la littérature québécoise, Samuel Archibald reconnaît le « néoterroir » à « la revitalisation d'une certaine forme de lyrisme tellurique » ainsi qu'à « un intérêt renouvelé pour l'oralité et la langue vernaculaire ». Samuel Archibald, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 16-26.

<sup>108</sup> La première édition de *Mailloux* publiée en 2002 à *L'effet pourpre*, s'intitule *Mailloux, histoires de novembre et de juin racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*. La mention « citoyen de Jonquière » qui, dans la mise en page de la première édition est aussi grosse que le titre, est conservée sur la première édition de *Parents et amis sont invités à y assister* publiée au Quartanier en 2006. Elle se retrouve également dans le corps du texte, dans la liste des figurants à la toute fin de l'œuvre — « Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet » (P, 237).

<sup>109</sup> Propos d'Hervé Bouchard rapporté dans : Caroline Montpetit, « Hervé Bouchard, lauréat du Grand prix du livre de Montréal », *Le Devoir*, 14 novembre 2006, p. B8.

<sup>110</sup> C'est une question abordée dans l'entretien avec Stéphane Inkel (*Le paradoxe de l'écrivain*, Saguenay, La Peuplade, 2008, p. 72). *Le père sauvage* est quant à lui sous-titré « Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière — conte numéro trois ». Dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, on dit qu'un personnage quelconque doit lire un extrait de ce répertoire : « Il se demandera aussi comment diable il se fait que cette histoire soit répertoriée parmi les histoires jonquiéroises puisqu'elle se passe à Chicouti ? / Mais tu es jonquiérois, rétorquera-t-on à l'intérieur de lui-même. » (FA, 129)

<sup>111</sup> Propos de Bouchard dans : Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 68.

Alors que les critiques se montrent plus réservées chez Delisle lorsqu'il s'agit de commenter son écriture, les commentaires portant sur l'œuvre de Bouchard s'accompagnent inévitablement d'une reconnaissance de la texture singulière de son énonciation. La première thèse de doctorat consacrée (partiellement) à l'œuvre de Bouchard convoque d'ailleurs la question de l'énonciation prophétique pour cerner la particularité de la voix bouchardienne<sup>112</sup>. D'Hervé Bouchard on a reconnu « la puissance de [l]a voix <sup>113</sup> », une « voix fondamentalement originale, jusqu'alors *in-ouïe* en littérature québécoise <sup>114</sup> ». Hervé Bouchard a *une voix* : c'est le mot juste. Par cette affirmation qui fait consensus, les critiques soulignent à l'évidence que son œuvre possède un style unique, mais on peut aussi lire dans cette acception un moyen de signaler qu'elle est portée par l'enjeu de la *parole*, comme en témoigne le surnom « Beckett-en-Jonquière » qui est attribué à l'auteur<sup>115</sup>. Cette comparaison vise juste et cherche à mettre en évidence l'éclatement du corps qui définit l'œuvre de Beckett et celle de Bouchard, dans lesquelles un « je » cherche à s'exprimer dans l'incertitude de son point d'ancrage. La langue de Bouchard, dont on dit avec raison qu'elle constitue le personnage principal de ses œuvres<sup>116</sup>, Stéphane Inkel en cerne les principales caractéristiques dans son ouvrage *Le paradoxe de l'écrivain* : une syntaxe marquée par l'oralité, l'utilisation du nombre comme vecteur d'identité, la récurrence « outrancière » du verbe être, etc<sup>117</sup>. Le souffle qui en découle peut rappeler une parole d'enfant, une parole désorganisée, assumée pourtant par toutes les voix narratives bouchardiennes (enfant, père, mère). Comme le note Canty, les critiques voient dans ce style l'ombre de Réjean Ducharme :

---

<sup>112</sup> Laurance Ouellet Tremblay, « “Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez” : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2016.

<sup>113</sup> Christian Desmeules, « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l'enfance », *Le Devoir*, 8 avril 2006, p. F1.

<sup>114</sup> Laurance Ouellet Tremblay, *op. cit.*, f. 19.

<sup>115</sup> « Beaucoup de nos écrivains sont à leur meilleur quand ils ne jouent pas aux colons et qu'ils mettent en valeur les richesses de notre langue des bois. Au moment de la publication de *Mailloux*, on a dit d'Hervé Bouchard, qui écrit avec un accent singulier, qu'il faisait penser à un “Beckett-en-Jonquière”. » Daniel Canty, *op. cit.*, p. 67.

<sup>116</sup> Caroline Montpetit, *p. cit.*, p. B8.

<sup>117</sup> Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 42-50.

« L'écriture de Bouchard, comme chaque fois qu'un Québécois fait dans la comédie rude et le jeu de mots, force encore une fois la comparaison à l'oncle Ducharme, monstre sacré et sans visage<sup>118</sup>. » En raison du caractère parfois comique de son écriture, d'une part, et de la prédominance des narrateurs et des personnages enfants, d'autre part, Bouchard se voit fréquemment comparé à Ducharme<sup>119</sup>. Nous croyons que la proximité de ces deux auteurs excède ces similarités esthétiques et formelles ; leur langue contient un savoir sur le désir en tant que survie de l'infantile. La filiation mérite donc d'être mentionnée. Cela n'empêche pas Bouchard de proposer une œuvre et un style inédits, « on ne le mesurera pas à [l']aune [de l'œuvre de Réjean Ducharme] comme tant d'autres (Sylvain Trudel, Gaétan Soucy, Marie Auger, etc.) puisqu'il s'affranchit lui-même, et nous avec lui, de cette filiation canonique par la singularité de *sa voix* à mille lieues de toute imitation<sup>120</sup> ».

Le traitement bouchardien de l'enfance est d'ailleurs salué par les critiques. Dans un article publié dans *Le Devoir* en 2014, Christian Desmeules se pose la question de savoir si l'on peut « échapper à l'éternel retour du narrateur enfant dans notre littérature<sup>121</sup> » — pourquoi le faudrait-il, se demande-t-on ? Le chroniqueur compare Bouchard à ses contemporains et à ses prédécesseurs afin de souligner que ses personnages ne se « complaisent » pas (comme certains émules de Ducharme) dans le monde de l'enfance : « Mais tous les narrateurs enfants, par bonheur, ne sont pas de cette même eau tiède. *A contrario*, le *Mailloux* (Quartanier) d'Hervé Bouchard est dans une catégorie à part<sup>122</sup>. » Le narrateur enfant de la littérature québécoise, poursuit-il, serait le produit d'un échec collectif : « La poursuite effrénée de l'individualisme des années 1980, décennie amorcée de manière sombre — aux yeux de plusieurs — par la défaite du Oui au référendum sur la souveraineté

---

<sup>118</sup> Daniel Canty, *op. cit.*, p. 67.

<sup>119</sup> En attribuant le Grand prix du livre de Montréal à Bouchard, par exemple, Robert Lalonde, qui siégeait au jury, comparait le mélange de « langue parlée et [d'une] écriture forgée solide » à celle de Réjean Ducharme. Caroline Montpetit, *op. cit.*, p. B8.

<sup>120</sup> Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 14.

<sup>121</sup> Christian Desmeules, « Littérature québécoise — L'enfance de l'âme », *Le Devoir*, 6 septembre 2014, p. F1.

<sup>122</sup> Le propos de Desmeules est plutôt hésitant et il est difficile de savoir s'il inclut les narrateurs ducharmiens dans cette « eau tiède » ou seulement leurs avatars — et lesquels.

de mai 1980, est venue souffler sur les braises de ce qui ressemble chez nous à *un courant littéraire inconscient*<sup>123</sup>. »

C'est encore aujourd'hui avec cette idée tenace, ce lieu commun, que l'on présente une narration comme celle que Bouchard emploie dans *Mailloux* : une forme avec laquelle (ou dans laquelle) s'exprimerait une immaturité nationale. Nous entendons dans cette thèse éviter une telle impasse dont l'expression, nous l'avons vu, traverse plusieurs discours : études, analyses, fictions et chroniques littéraires.

Un totem pour la critique. Dépasser le sens commun

De ce parcours métacritique, nous pouvons conclure au moins une chose : le motif de l'enfance dans les études littéraires québécoises fait l'objet d'études diverses, qui cependant présentent pour la plupart cette caractéristique : l'enfance constitue un tremplin pour penser le Québec et non l'écriture et le sens qu'elle donne à la représentation. Dans ces discours, le Québec est conçu *comme sujet*, ce qui engendre la figure rhétorique du Sujet-Nation dont parle Jean-François Hamel, et qu'il va jusqu'à appeler « fiction poétique ».

Cette figure, qui confine à la prosopopée, suppose que les sujets du texte — le sujet lyrique de la poésie, le narrateur et les personnages du roman, voire l'énonciateur de l'essai — incarnent un sujet collectif qui parle à travers eux et qui, par l'intermédiaire des instances scripturaires, prend conscience de lui-même. Le Sujet-Nation, c'est la réconciliation de l'esthétique et du politique dans une histoire en marche. [...] Or, cette *fiction poétique* contaminera non seulement la réception critique des œuvres de cette période [la modernité], mais aussi de l'ensemble du corpus national. La figure du Sujet-Nation deviendra en effet en très peu de temps, et à certains égards le demeure encore, un principe de lisibilité non seulement des textes produits par des écrivains appartenant à *Parti pris* ou gravitant autour d'eux, mais de l'évolution historique de l'ensemble du corpus national. Chaque texte produit au Canada français pourra alors être lu comme témoin de l'émancipation d'un Sujet-Nation accédant lentement à la conscience de son identité<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>124</sup> Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *op. cit.*, p. 107-108. Nous soulignons.

Si Hamel cherche dans cet article à souligner que le premier ouvrage d'Hubert Aquin « fait encore les frais<sup>125</sup> » de cette posture critique, nous pouvons affirmer sans nous tromper — avec à l'appui les diverses études citées plus tôt — que la figure de l'enfant est elle aussi largement concernée par ce « principe de lisibilité ».

Ainsi, l'enfance, comme récurrence thématique de la littérature québécoise, préoccupe un ensemble de chercheurs qui utilisent les représentations d'enfants pour les intégrer à un tout cohérent et les lire à partir de leur appareil conceptuel respectif; ils tentent, à partir de ces représentations, de dégager certaines spécificités québécoises d'une expérience du monde, dans une perspective sociocritique, psychocritique, psychanalytique, nationale, etc. Tout se passe comme si une frange considérable des études québécoises érigeait les représentations de l'enfant en totem du Québec. Le totem est ici à entendre dans son sens commun de « représentant » du clan. L'enfant se présente comme le « nom » de la collectivité, ou du moins le nom de sa supposée incapacité à entrer dans l'ordre symbolique — diagnostiquée à tort ou à raison. L'enfant qui refuse de vieillir, l'enfant qui rejette la paternité, l'enfant martyr, l'enfant victime du monde des adultes auquel il peine à accéder, voilà autant de figures à partir desquels un ensemble de textes critiques tente d'éclairer le lien social québécois. Ainsi en va-t-il des analyses du personnage principal de *Dée* qui la comparent au Québec de la modernité. Nous croyons que cette perspective critique constitue une limite à la reconnaissance de divers enjeux portés par ces œuvres en regard de leur travail sur la langue et du cadrage de leur énonciation. Qu'est-ce qui échappe à ces tentatives de cerner le statut de l'enfant dans la littérature? C'est là une question à laquelle nous nous engageons à répondre en analysant le statut, la représentation, la mise en discours et le motif de l'enfance dans les œuvres de ces deux auteurs québécois contemporains que sont Hervé Bouchard et Michael Delisle. Nous posons l'hypothèse que cette étude permettra de relire et de repenser un des motifs les plus féconds de la littérature québécoise. Il s'agira donc, par l'étude exhaustive des corpus de ces deux auteurs, d'étudier l'enfant au-delà de sa seule portée iconique.

La métaphore employée plus haut, celle de l'enfant comme « totem » d'une communauté interprétative, constitue l'occasion de présenter le noyau de notre analyse,

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 111.

laquelle entend réfléchir au totémisme au-delà de cette analogie. La manière dont la psychanalyse, après l'anthropologie, a pensé le totémisme — et plus largement la fonction symbolique du père —, servira à étudier les poétiques de Bouchard et Delisle avec un regard décentré de la perspective nationale qui caractérise les lectures critiques traversées jusqu'ici. Que l'étude des enfances littéraires québécoises puisse permettre de tenir un discours pertinent sur la collectivité ou qu'elle permette de tracer les contours d'une mémoire nationale nous semble incontestable. Cela dit, c'est une perspective que nous choisissons de laisser de côté dans cette thèse. La question du totémisme sera déployée et approfondie, non pas pour consolider la métaphore du lien social québécois que nous avons mise au jour, mais pour penser des œuvres dans la singularité de leur énonciation.

#### Totémisme et père-mutations

Se référer à la notion de totémisme exige d'abord que nous en précisions la nature. Dans *Le totémisme aujourd'hui*, Claude Lévi-Strauss évoque la difficulté d'offrir une définition du totémisme, qui est selon lui une catégorie fabriquée par les ethnologues américains au tournant du XX<sup>e</sup> siècle dans laquelle on a tendance à regrouper des phénomènes hétérogènes : « Le prétendu totémisme échappe à tout effort de définition dans l'absolu. Il consiste, tout au plus, dans une disposition contingente d'éléments non spécifiques<sup>126</sup>. » Lévi-Strauss propose tout de même une lecture structurale avec laquelle il en vient à définir quatre types de relations (entre nature et culture ; groupes et individus) qui rendent compte des phénomènes dits totémiques. Les chercheurs qui le précèdent se sont selon lui limités à deux de ces types, soit l'étude de cas où des individus distincts ou des groupes prétendent entretenir des liens avec une espèce animale ou végétale. C'est bien ce qu'on a l'habitude de regrouper sous l'appellation de totémisme : un clan ou une personne qui s'identifie à un animal (totem) et qui croit entretenir avec lui un certain lien filial. Nous comptons dans cette thèse aborder la question du totémisme en nous penchant sur le sens inféré à cette notion par un ensemble de lectures issues des études psychanalytiques.

---

<sup>126</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Mythes et religions », [1962] 2002, p. 11.

La thèse de Freud avancée dans *Totem et tabou* prend ses assises dans les écrits de l'anthropologue James George Frazer<sup>127</sup>, qui a pour sa part associé le totémisme à « l'ignorance de la paternité physiologique<sup>128</sup> » dans une conception évolutionniste de la société. Cela « offrait une pierre de touche qui permettait, au sein même de la culture, d'isoler le sauvage et le civilisé<sup>129</sup> », écrit Lévi-Strauss. Néanmoins, Freud n'est pas anthropologue et l'hypothèse qu'il formule dans cet essai concerne moins l'Histoire que le psychisme<sup>130</sup>. Freud invente donc un mythe, « un mythe moderne, un mythe construit pour expliquer ce qui restait béant dans sa doctrine, à savoir — *Où est le père* », pour le dire avec Lacan. Il ajoute :

Il suffit de lire *Totem et tabou* avec simplement l'œil ouvert, pour s'apercevoir que si ce n'est pas ce que je vous dis, c'est-à-dire un mythe, c'est absolument absurde. *Totem et tabou* est fait pour nous dire que, pour qu'il subsiste des pères, il faut que le vrai père, le seul père, le père unique, soit avant l'entrée dans l'histoire, et que ce soit le père mort. Bien plus — que ce soit le père tué. Et vraiment, comment cela serait-il même pensé en dehors de la valeur mythique ? Car, que je sache, le père dont il s'agit n'est pas conçu par Freud, ni par personne, comme un être immortel. Pourquoi faut-il que les fils aient en quelque sorte avancé sa mort ? Et tout cela, pour quel résultat ? Pour en fin de compte s'interdire à eux-mêmes ce qu'il s'agissait de lui ravir. On ne l'a tué que pour montrer qu'il est intuable. L'essence du drame majeur que Freud introduit repose sur une notion strictement mythique, en tant qu'elle est la catégorisation même d'une forme de l'impossible, voire de l'impensable, à savoir l'éternisation d'un seul père à l'origine, dont les caractéristiques sont qu'il aura été tué. Et pourquoi, sinon pour le conserver ? Je vous fais remarquer en passant qu'en français, et dans quelques autres langues, dont l'allemand, *tuer* vient du latin *tutare* qui veut dire *conserver*<sup>131</sup>.

Cette question sera abordée en profondeur au deuxième chapitre. Mentionnons tout de même que ce mythe est celui d'un *premier* père tout-puissant, le père de la horde primitive, qui jouissait de toutes les femmes de son clan avant d'être tué par ses fils et mangé par eux lors

<sup>127</sup> J.G. Frazer, *Totemism and Exogamy*. Vol. I, New York, Cosimo, [1910] 2009.

<sup>128</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, op. cit., p. 7.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Avant d'être réunis dans un ouvrage, les quatre chapitres de *Totem et tabou* ont d'ailleurs été publiés dans la revue *Imago*, qui constituait le lieu de réflexions psychanalytiques sur les arts et la culture.

<sup>131</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1997, p. 210-211.

d'un repas totémique. Freud postule que les fils de cette tribu, en proie à la culpabilité, ont renié leur acte et que les tabous du meurtre et de l'inceste se sont ainsi institués. La loi du père devenait symbolique et son pouvoir était déplacé sur une espèce animale ou végétale qui devenait le nom du clan et établissait les paramètres de l'exogamie : c'est le début du patriarcat et de la culture qui sont postulés dans cet événement mythique. Une fois le père mort, son pouvoir est encore plus grand, car la barrière qui empêche le sujet d'accéder à sa jouissance est intégrée à titre de loi symbolique et non de contrainte « réelle » ; Freud conçoit ainsi la naissance des religions monothéistes où un Dieu mort depuis toujours exerce son pouvoir sur ses fidèles. Ce mythe du père de la horde, pour le dire avec Alain Vanier, a pour « fonction de marquer l'écart entre le désir et la jouissance, de situer une jouissance pure, absolue, comme perdue<sup>132</sup>. » Or, ce mythe a été lu, relu et reconçu par une foule de penseurs issus du champ de la psychanalyse afin de restituer le caractère original de la proposition de Freud qui était oblitéré par les débats sur sa portée anthropologique ou phylogénétique<sup>133</sup>. On aura à juste titre signalé que cette loi symbolique qui s'institue à la mort du père de la horde permet moins de penser le passage du sauvage au civilisé que le passage de l'*infans* au « parlêtre<sup>134</sup> », pour reprendre un terme de Lacan. L'œuvre de Freud nous offre elle-même les outils de cette relecture. À cet égard, Samuel Lepastier met en rapport deux phrases clés, l'une tirée de *Totem et tabou*, et l'autre, des *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, qui marquent l'évolution de la pensée de Freud à l'endroit du meurtre du père. La première — « Au commencement était l'acte » — est tirée du *Faust* de Goethe et clôt *Totem et tabou* en situant le parricide comme un événement historique. La seconde — « *Wo Es war, soll Ich*

---

<sup>132</sup> Alain Vanier, « *Totem et tabou* : un mythe clinique », *Research in psychoanalysis*, 2016, n° 21, p. 52.

<sup>133</sup> « La phylogenèse en psychanalyse convoque un héritage archaïque et universel des expériences de l'humanité qui se transmettrait comme une prédisposition innée. Il s'agit d'un fond impersonnel et invariant "d'éléments psychiques non vécus mais innés, d'origine phylogénétique... en relation avec l'expérience de vie des générations antérieures" qui prédétermine l'inscription du sujet dans un travail de culture, individuel et collectif. » Denis Hirsch, « Le père en psychanalyse. Entre ontogenèse et phylogenèse, entre biologie et culture », *Revue française de psychanalyse*, 2013, vol. 77, p. 1471. La citation provient de : Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Presses universitaires de France, [1939] 2010, p. 195.

<sup>134</sup> Il s'agit là d'un terme que Lacan emploie à plusieurs reprises, mais qui figure pour la première fois dans son enseignement en 1979, un an avant sa mort, dans son texte « Joyce, le Symptôme ». *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 565-570.

*werden* », traduite notamment par « Là où était du ça, du moi doit advenir » — s'intéresse à l'historicité de la constitution de l'inconscient en chacun.

Si des objections sont régulièrement soulevées contre les conclusions de *Totem et Tabou*, c'est sans doute parce que la démonstration de Freud repose, au moins partiellement, sur une aporie. Même s'il est vrai qu'« Au commencement était l'acte », expliquer l'origine du complexe d'Œdipe par le meurtre primitif n'échappe pas totalement au risque de circularité car l'acte parricide suppose l'existence de souhaits de mort préalables. C'est pourquoi, la mise en place de la deuxième topique a permis le retour vers cette question pour lui trouver une issue plus satisfaisante. La formule « Là où était du ça, du moi doit advenir » contient passé, présent et avenir. Dans cette perspective, l'Histoire n'est pas seulement celle des seuls événements politiques, des faits économiques et sociaux ou des mentalités au sens de l'école des Annales, elle inclut celle de l'inconscient<sup>135</sup>.

Le langage *est* cette loi qui aliène tout sujet et fonde l'impossibilité d'une fusion entre le monde et lui. Le sujet s'institue comme manquant du fait de parler, car il ne retrouvera jamais cette expérience préhistorique de comblement avec l'Autre où ses besoins étaient satisfaits sans qu'il ait à prendre la parole. On conçoit bien que cette loi symbolique n'est pas sans avoir ses points d'attache avec le père « de la réalité » qui, de sa place, empêche l'*infans* de jouir sans entraves du corps maternel. L'aliénation nécessaire et incontournable à l'ordre symbolique, qui est l'ordre du langage, se double ainsi d'une aliénation à la structure familiale où se joue la passation de cette loi, ce qui n'est pas sans effet dans l'imaginaire du sujet. La dernière partie de *Totem et tabou*, intitulée « Le retour infantile du totémisme », aborde d'ailleurs le cas d'enfants qui, par l'intermédiaire de phobies animales, érigent un animal en totem redouté et font remplit à une image, un fantasme, la fonction non assumée par le père de la réalité.

La question du totémisme permet ainsi de circonscrire un moment de passage subjectif qui est ce temps où le sujet s'aliène au langage ; moment de passage tragique et pourtant nécessaire pour qu'il y ait du lien à l'autre, du désir et de l'écriture.

---

<sup>135</sup> Samuel Lepastier, « Le parricide entre la structure et l'histoire », *Revue française de psychanalyse*, 2013, vol. 77, p. 1594.

Les écritures de Bouchard et Delisle, toutes deux des écritures du fils, accordent à la figure paternelle une place particulière. Le père est toujours convoqué ; il est parfois au cœur du texte (sous la figure de l'absent, du mort, du fils), d'autres fois son adresse. Ces œuvres ne font pas de la paternité une barrière impossible à détruire ou à dépasser qui placerait les textes dans l'espace de l'immaturation, du babil ou de la plainte. Les écritures de Bouchard et Delisle, qui ne sont pas seulement confessionnelles ou autofictionnelles, ne présentent pas des pères « totems », c'est-à-dire des pères maintenus dans une toute-puissance ou une impuissance imaginaire. Ces pères ne font ni l'objet d'une admiration ou d'une terreur sans borne ni l'objet d'un rejet brutal ; le travail d'élaboration poétique se situe ailleurs. Il s'agit d'un travail que nous plaçons sous le signe de la père-mutation. Chez Delisle, l'impuissance du fils est dépassée par un regard qui rend compte de l'histoire et du désir du père. L'écriture fait passer ce père au statut de fils, et c'est là une père-mutation dont nous analyserons le mouvement dans l'ensemble de l'œuvre, mouvement qui débouche sur l'invention d'un enfant totem : création poétique d'un enfant à partir des signifiants de la menace paternelle. L'œuvre de Bouchard s'intéresse particulièrement à la mort du père et à ce qu'elle occasionne tant dans la constitution du sujet que dans la constellation familiale. Ce « drame » est en effet à la fois la mort du père Beaumont dans *Parents et amis sont invités à y assister* et ce moment subjectif de prise en charge en soi-même de l'ordre symbolique que la psychanalyse désigne comme un « parricide ». Cette mort n'entraîne pas chez lui la totémisation du père, mais plutôt une écriture qui se consacre à faire l'architecture du trou que cette mort engendre. C'est en tant qu'elle totémise la mère, un fils et l'écriture que l'œuvre de Bouchard opère elle aussi un travail de père-mutations.

Lire les œuvres de notre corpus en convoquant le totémisme consiste aussi à reconnaître qu'elles interrogent, à même leur poétique, ce qu'il en est de l'entrée du sujet dans le langage. En fait, les œuvres de Bouchard et Delisle sont préoccupées par la conséquence tragique de ce franchissement, celui d'aliéner le sujet à un ordre qui le dépasse et le place dans un rapport métonymique à son devenir. Autrement dit, ces œuvres s'intéressent à l'écart entre le sujet et l'Autre, écart — nous approfondirons cette question — structurellement engendré par le père (ou son tenant lieu) et que la psychanalyse a repéré par le truchement d'une étude sur le totémisme. C'est du lieu de l'enfance que s'énonce l'œuvre de Bouchard, c'est-à-dire en proposant une poétique entièrement occupée à mettre en récit le

premier temps de la symbolisation. L'œuvre de Delisle place quant à elle la figure d'un enfant sur cet écart structural engendré par la fonction symbolique.

#### De la métaphore paternelle

Dans son ouvrage *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*<sup>136</sup>, François Ouellet — qui, nous le verrons plus loin, s'est penché sur l'œuvre d'Hervé Bouchard en ces termes — s'est longuement intéressé à la question du père dans la littérature québécoise, dans une perspective psychanalytique (et politique). Cela dit, nous croyons que ses recherches ne parviennent pas à penser l'enfance au-delà de sa portée iconique et la paternité au-delà de ses représentations. Selon lui, la littérature québécoise est écrite du point de vue du fils<sup>137</sup> et « marque une volonté sans cesse brisée d'accéder à la paternité symbolique<sup>138</sup> ». On peut lire, dans son ouvrage, à propos de plusieurs romans du début du XX<sup>e</sup> siècle, que « si les pères de famille des romans [y] sont alcooliques, incapables d'endosser leur profil ou leur profit symbolique, c'est simplement parce qu'ils sont avant tout eux-mêmes des fils qui ploient sous le joug du signifiant paternel, incapables de devenir père<sup>139</sup> ». Le premier chapitre de l'ouvrage de Ouellet introduit la question du père et de sa fonction symbolique, tel qu'envisagé par la psychanalyse, en retraçant son inscription dans la théorie freudienne et la relecture qu'en offre Jacques Lacan. La suite de l'étude propose une « application » de la théorie qui s'éloigne toutefois de notre projet. Postulant une adéquation entre l'inconscient individuel et le fonctionnement d'une collectivité ; cherchant à éclairer la réalité à partir des représentations, Ouellet affirme en quelque sorte que le Québec a raté son Edipe, qu'il est coincé au rang de *fils*, ce dont la littérature québécoise témoignerait. Pour le

---

<sup>136</sup> François Ouellet, *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Nota bene, 2014 [2002].

<sup>137</sup> Lori Saint-Martin remarque à juste titre le problème que présente le projet de tirer des conclusions sur l'ensemble de la littérature québécoise à partir de la seule posture du fils : « Or, si ces lectures ont une cohérence interne certaine, elles passent sous silence la moitié de la population. » Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, p. 62.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 27.

dire avec Olivier Clain, « on est en droit d'interpréter les récits littéraires d'une collectivité *comme si* ils relevaient d'une seule *psyché* mais on est renvoyé aux limites d'une telle position à chaque fois qu'on veut traiter d'un auteur ou d'une œuvre en particulier<sup>140</sup> ». Selon Ouellet, la posture du fils est celle d'une impasse, un symptôme qu'il faudrait traiter sur le plan politique ; une place ou un moment que l'on peut (et que l'on doit) traverser ou renverser. Accéder collectivement à la paternité symbolique mènerait — il faut le déduire — à l'émergence de représentations paternelles fortes dans notre paysage romanesque ainsi qu'à l'indépendance du Québec. La paternité « symbolique » est ainsi assimilée aux représentations de pères. Il est étonnant que l'auteur se réclame de la théorie psychanalytique lacanienne pour déplorer un déclin social du père, alors que tout l'enseignement de Lacan — du moins, à partir de 1953 — a justement pensé la fonction du père à l'extérieur de la seule perspective familialiste. Dans son mémoire de maîtrise, Olivier Masson montre habilement comment Lacan, dès 1953 — date de son « retour à Freud » —, influencé par l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, cesse de s'intéresser à « la dégradation des conditions sociales de l'œdipisme<sup>141</sup> » : « En distinguant la fonction symbolique du père de la personne qui en chausse le signifiant, Lacan explique que si le père est en carence aujourd'hui, ce n'est pas parce que, dans la modernité, il aurait été dépossédé de son caractère sacré, mais parce que "le père [réel] est toujours, par quelque côté, un père discordant par rapport à sa fonction"<sup>142</sup>. » Qui plus est, si l'étude de Ouellet ne nie jamais la richesse des écritures convoquées sur le plan poétique, elle sous-entend que de l'enfance, il faudrait sortir. Tout se passe comme si l'enfant pris dans sa représentation n'éclairait qu'une part d'ombre de la culture québécoise, un handicap, un problème à régler.

---

<sup>140</sup> Olivier Clain, « Ouvrage recensé : François Ouellet, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2002, 155 p. », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, septembre-décembre 2003, p. 560. L'auteur souligne.

<sup>141</sup> Olivier Masson, « (Au)tour du père : le caractère religieux du père dans la théorie psychanalytique lacanienne », Université du Québec à Montréal, Département de sciences des religions, Montréal, 2013, p. 33.

<sup>142</sup> Olivier Masson, *op. cit.*, p. 14. L'auteur cite : Jacques Lacan, « Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose », *Ornicar ?*, n° 17-18, Seuil, 1978, p. 305.

Si travailler avec la psychanalyse implique nécessairement de s'intéresser aux rapports qui lient le sujet aux signifiants, ce sujet ne sera jamais pour nous autre chose que le sujet *du texte*<sup>143</sup>. Les travaux de Stéphane Inkel et ceux de François Ouellet portant spécifiquement sur *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard — qui tous deux réfléchissent à partir de la théorie psychanalytique — entrent en conflit précisément au moment où il s'agit de déterminer qui du texte, du personnage ou de la société « refuse » la paternité symbolique. J'exposerai ici certains détails de ce « conflit » dans le but d'établir l'originalité de ma proposition théorique.

On aura souvent remarqué que la mort du père, qui ouvre *Parents et amis sont invités à y assister*, est centrale et détermine toute l'action du roman. François Ouellet déclare : « *Ce que le texte dit*, c'est fondamentalement une chose : il n'y a plus de père, et parce qu'il n'y a plus de père, les fils n'ont pas d'avenir<sup>144</sup>. » Cette conclusion s'appuie sur un ensemble d'éléments du texte sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, mais dont on peut extraire pour le moment cette réplique emblématique de l'orphelin de père numéro deux : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons. On ne mangera jamais à l'heure. J'ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon. » (P, 19) Y a-t-il carence paternelle dans *Parents et amis*, ou bien refus de la paternité symbolique ? C'est la question qui sépare les deux chercheurs. Ouellet contredit Stéphane Inkel selon qui *Parents et amis*, par le truchement de la scène du suicide de l'orphelin numéro six (qui retrouve son père dans la mort), exprimerait une « volonté réitérée de rompre le fil de la continuité » ; « un refus de la transmission<sup>145</sup> ». Selon Ouellet, « il s'agit d'un faux paradoxe,

---

<sup>143</sup> La conception du sujet de l'écriture qui sera ici convoquée est celle élaborée par Anne Élane Cliche, dont les travaux articulent la théorie psychanalytique lacanienne à l'étude de poétiques d'écriture. Voir notamment : Anne Élane Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, op. cit. Voir aussi : Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 55-107.

<sup>144</sup> François Ouellet, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard », dans Zuzana Malinovská (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Presov, Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov, 2010, p. 205. Nous soulignons.

<sup>145</sup> Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 61. Cité par François Ouellet, *ibid.*, p. 210-211.

car la question, par rapport au texte, est mal formulée. C'est qu'il n'y a pas, dans *Parents et amis*, de "volonté de rompre" la filiation, mais une *incapacité* des fils à la faire signifier. Il n'y a pas de "refus de la transmission", mais une *impuissance* à la faire advenir<sup>146</sup> ». Nous nous rangeons pour notre part du côté d'Inkel et considérons que c'est la question de Ouellet qui est mal posée. Le différend réside précisément en ceci qu'Inkel désigne un refus *du texte*, alors que Ouellet désigne une impuissance *des personnages* (les fils), qui, pour lui, devient *ce que le texte dit*<sup>147</sup>. Cette manière de percevoir dans le sort des personnages le propos du texte n'est pas anecdotique dans la réflexion de Ouellet. Il insiste : « [L]a filiation est travaillée par la volonté des fils de devenir des hommes [...]. Sauf que cette représentation signifiante, *le texte ne parvient pas à l'édifier* [...], sinon à en exprimer le ratage (mais non pas le refus). La volonté des fils, leur inscription dans la vie, se heurte à un arrêt du temps<sup>148</sup>. » Si le texte *dépeint* des personnages enfants effectivement « impuissants » à devenir des hommes et des pères, nous refusons la thèse selon laquelle le texte manifeste un quelconque « ratage ». Au contraire, il semble que la mort du père représentée constitue un prétexte, un chaînon dans l'entreprise bouchardienne de *totémisation* de l'écriture, qui n'est pas une impuissance à signifier, mais un savoir-faire. Il est essentiel de renverser la formule et ainsi de reconnaître, dans un sens positif, le travail de l'écriture poétique, qui ne doit pas être désigné « en défaut » lorsqu'il ne correspond pas à un usage normatif de la langue — ce n'est pas sa vocation. Où se situe la *carence* paternelle « du texte » si le sort réservé à la paternité est l'un des ressorts d'un travail inédit sur la langue ? Il nous apparaît insuffisant de reconnaître une « qualité littéraire exceptionnelle<sup>149</sup> » à l'œuvre si le matériau, la texture énonciative est ignorée de l'analyse. Ouellet en arrive à cette conclusion : « La grande question, celle que pose le roman moderne, c'est *ce dont sont capables ou non les fils à partir de la mort du père*. Or, il semble

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>147</sup> Et, par extension, cet échec devient *ce que la littérature québécoise dit des Québécois*. Les travaux de François Ouellet, à commencer par son ouvrage *Passer au rang de père*, cherchent à établir « l'échec de la métaphore paternelle » comme le prisme à travers lequel penser la littérature québécoise.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 211. Nous soulignons.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 216. Nous pensons également à l'exemple de Gilles Marcotte à propos de l'œuvre de Marie-Claire Blais mentionné plus tôt : la reconnaissance de la qualité littéraire est rapidement effacée au profit d'une analyse de la thématique de l'immaturation.

assez clair que l'échec des fils à devenir des pères est l'une des marques distinctives du roman québécois<sup>150</sup>. » Et s'il s'agissait davantage pour nous de relever *ce dont est capable d'ériger l'écriture littéraire à partir de la mort du père* ? Comment les écritures de la mort du père nous permettent-elles de penser le rapport du sujet au langage dans une perspective inédite, qui n'est pas celle des cas cliniques que la littérature scientifique donne à lire ? Ce travail qui consiste à étudier les père-mutations que fabriquent les œuvres vise justement à répondre à cette question. Dès lors, la filiation que l'on peut tracer entre l'œuvre de Réjean Ducharme et celle d'Hervé Bouchard n'est pas celle d'une stagnation<sup>151</sup>, mais bien d'un savoir-faire<sup>152</sup>.

Pour Ouellet, l'impuissance des fils à devenir des hommes — qui s'exprime chez Bouchard par la parodie du texte biblique, par exemple — va de pair avec « une faillite des liens de filiation [et] la mise en échec radicale de la métaphore paternelle qui caractérise la société québécoise actuelle<sup>153</sup> ». L'échec de la métaphore paternelle, si l'on se réfère à la théorie lacanienne dont Ouellet se revendique par ailleurs, n'est rien de moins que le point de départ de la psychose. L'expression « métaphore paternelle » désigne un moment précis de l'entrée dans l'ordre symbolique qui détermine la structure psychique du sujet, mais dont Ouellet fait un usage extensif<sup>154</sup>. Lacan postule l'existence de signifiants premiers (S1) qui

---

<sup>150</sup> François Ouellet, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard », *op. cit.*, p. 216. L'auteur souligne.

<sup>151</sup> « Depuis les premiers romans de Réjean Ducharme, la narration québécoise, placée sous un certain éclairage (déterminant), n'a somme toute guère évolué. » Ouellet, *ibid.* Nous soulignons.

<sup>152</sup> Cette conception d'un savoir de l'enfance à déchiffrer dans la littérature québécoise a fait l'objet d'un numéro de *Voix et images* intitulé *Rêver l'enfance : littérature et psychanalyse* (vol. 25, n° 1, automne 1999). C'est aussi dans cette perspective que nous avons appelé des étudiants et des étudiantes des cycles supérieurs à penser la littérature dans notre numéro de la revue *Postures* intitulé « L'enfance à l'œuvre » : Louis-Daniel Godin et Laurence Pelletier (dir.), Dossier « L'enfance à l'œuvre », *Revue Postures*, n° 21, en ligne, < <http://revuepostures.com/fr/numeros/lenfance-loeuvre> > (Consulté le 5 juin 2017).

<sup>153</sup> François Ouellet, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard », *op. cit.*, p. 202-203.

<sup>154</sup> Ouellet définit la métaphore paternelle ainsi : « [L]e mot filiation reste trop général ; il faut lui préférer la notion de *métaphore paternelle*, qui désigne expressément l'ordre symbolique duquel participent les bouleversements qui affectent les rapports de filiation dans la société. Si cette notion est inspirée par la psychanalyse lacanienne, elle est néanmoins fondée de manière parfaitement autonome

précèdent le sujet et qu'il désigne en certains endroits par le syntagme « Ça parle de lui<sup>155</sup> ». Ce qui parle *de lui*, du sujet, c'est l'Autre parental avant sa naissance. Pour que le sujet entre dans le langage, il faut qu'il y ait un second signifiant (S2) qui vienne symboliser le manque dans l'Autre — ce que Lacan désigne comme les signifiants du Nom-du-Père, ou la métaphore paternelle. Il s'agit d'une « métaphore » en ceci que cette présence indispensable du « père » qui signifie à l'enfant que la mère est manquante de quelque chose qui n'est pas lui (c'est-à-dire qui n'est pas l'enfant) se repère *dans le discours*. Ce n'est pas seulement le père géniteur qui permet au sujet d'advenir, c'est ce qui le présentifie dans le discours ; il s'agit donc d'une métaphore. Si l'enfant ne perçoit pas que l'Autre est manquant, il ne pourra pas *advenir* ; il restera *objet* de l'Autre. La métaphore paternelle permet que le sujet s'extirpe de la jouissance de l'Autre et entre dans l'ordre symbolique : « J'ouïs sens », écrit Lacan pour désigner ce passage qui marque la possibilité pour le sujet de recevoir le sens du lieu d'un « je » plutôt que d'y être coincé, assujetti.

Comme le futur névrosé, celui qui va avoir une structure psychotique dispose, lors du premier appel à l'Autre, d'un premier signifiant (S1) pour le représenter. Or lui, au moment de la deuxième demande, ne reçoit pas de réponse. Il y a non pas absence, mais carence, ce que Lacan appelle *forclusion* du signifiant du Nom-du-Père (S2), donc du signifiant du manque dans l'Autre. Dans ces conditions, l'articulation signifiante ne peut se faire, et le psychotique ne se présente qu'avec ce qui était parlé avant sa naissance et tout le discours qui l'a entouré (les S1). Ce manque d'un signifiant met en cause le rapport à l'ensemble de l'organisation signifiante pour le sujet. C'est avec cela que le psychotique essaie de se construire autour de cette béance du Nom-du-Père<sup>156</sup>.

---

par le texte littéraire, car, par rapport à la signification et à l'interprétation, les enjeux narratifs et les valeurs discursives et symboliques du texte se trouvent institués par la notion de métaphore paternelle. La métaphore paternelle expose un cadre symbolique et une visée imaginaire à l'intérieur desquels la filiation peut et doit être pensée. Ce que *signifie* la métaphore paternelle pour le sujet, c'est la place qui est la sienne dans la filiation ; alors que la filiation est vue comme un cadre, la métaphore paternelle indique la manière dont il doit s'y insérer. » *Ibid.*, p. 204. L'auteur souligne.

<sup>155</sup> « Le sujet donc, on ne lui parle pas. *Ça parle de lui*, et c'est là qu'il s'appréhende, et ce d'autant plus forcément qu'avant que du seul fait que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient, il n'était absolument rien. Mais ce rien se soutient de son avènement, maintenant produit par l'appel fait dans l'Autre au deuxième signifiant. » Jacques Lacan, « Position de l'inconscient », *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 835.

<sup>156</sup> Michèle Aquien, *Poétique et psychanalyse. L'autre versant du langage*, Paris, Classique Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2016, p. 175.

Ni Bouchard, ni son écriture, ni ses personnages ne relèvent de la psychose. D'ailleurs, s'il est une structure psychique à même d'éclairer certaines modalités de l'écriture de Bouchard, ce n'est pas celle du psychotique, mais bien celle du névrosé obsessionnel (nous y reviendrons). Le névrosé obsessionnel est celui qui ne se satisfait pas de ce qui apparaît comme le leurre de la métaphore paternelle et qui, du lieu de son obsession, en interroge les signifiants. Il faut en finir avec l'idée d'une régression dans l'écriture qui mène trop souvent les critiques à prophétiser « notre » disparition ; nous pensons ici aux propos d'Yvon Rivard à l'égard du succès de *Prochain épisode* : « Tel est le héros en qui nous nous sommes reconnus, tel est le héros qui nous habite et dont nous devons nous libérer sous peine de disparaître, emportés par ce vaste mouvement nostalgique, régressif, qui nous ramène constamment au commencement du monde, au bout du monde, à la recherche de l'unité perdue, de la perfection originelle<sup>157</sup> ». La notion de totémisme nous permettra de lever cette confusion et de distinguer ce qu'il en est de la régression et du désir de mettre en récit le premier temps de la symbolisation.

---

<sup>157</sup> Yvon Rivard, « Confession d'un romantique repentant », *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993, coll. « Papiers collés », p. 20. Cité par Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 190-191.

PREMIÈRE PARTIE

HERVÉ BOUCHARD : LA TOTÉMISATION DE L'ÉCRITURE

## CHAPITRE 1

### AU PREMIER TEMPS DE LA SYMBOLISATION

#### 1.1 La « première échappée », ou la séparation du corps maternel

« *Ouverture. Où l'on entend Jacques Mailloux conter sa première échappée ; sa mère monstre ; son sauvetage à l'aide d'une pelle* » (M, 9). Voici l'intertitre de la première histoire de *Mailloux* où un narrateur raconte deux souvenirs de son origine. Nous proposons dans un premier temps de lire cette histoire à partir des registres *réel, imaginaire* et *symbolique* dont le nouage est mis en récit, « mythifié » par Lacan dans son célèbre « stade du miroir ». Si le récit du père de la horde dont il sera question au chapitre suivant est un « mythe freudien », comme plusieurs l'ont nommé, celui du stade du miroir est un « mythe lacanien », c'est-à-dire qu'il constitue un récit de l'origine qui cherche également à expliquer la manière dont le sujet accède à l'ordre symbolique. Le stade du miroir, « stade préparatoire à la structuration de l'Œdipe<sup>1</sup> », est le moment où l'enfant, entre six et dix-huit mois, dans le miroir, voit l'image unifiée de ses morceaux de corps, image qui ne correspond pas du tout à ce qu'il éprouve, mais qu'il doit tout de même assumer pour devenir sujet. C'est seulement à partir de ce moment où l'autre authentifie son image (« Regarde, c'est toi ! ») et où l'enfant fait sienne cette image, qu'il peut dire « je », se reconnaître et entrer en relation avec autrui par le

---

<sup>1</sup> François Peraldi, *La mort. Séminaire 1985-1988*, Montréal, Liber, coll. « Voix psychanalytiques », 2010, p. 192.

recours au langage : le voilà sujet. Pour reprendre les mots d'Élisabeth Roudinesco, ce moment ontologique n'a « pas grand-chose à voir avec un vrai stade, ni un vrai miroir<sup>2</sup> », il s'agit surtout de souligner que le moi se constitue sur « une identification aliénante à l'image spéculaire<sup>3</sup> ». En effet, le sujet doit s'identifier à une image extérieure, il « voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même [uniquement] hors de lui-même<sup>4</sup> ». Cette identification, qui est un leurre, est absolument nécessaire<sup>5</sup> et permet qu'au *réel* se nouent les dimensions *imaginaire* (l'image du corps) et *symbolique* (le langage)<sup>6</sup> dans un véritable arrachement à l'image du corps maternel.

Sans doute n'est-ce pas anodin : le premier chapitre du premier livre de Bouchard enchâsse deux scènes de séparation qui viennent placer les trois termes de la triangulation familiale dans un ordonnancement qui restera inchangé dans le reste de l'œuvre. Le premier chapitre de *Mailloux* raconte donc un moment où les parents Mailloux auraient, durant un instant, oublié leur enfant qui « allait à quatre pattes [...] dans la direction opposée » (M, 9) au traîneau dans lequel il se trouvait l'instant d'avant. La poursuite des parents qui accourent vers lui pour le récupérer fait surgir un autre souvenir qui s'imbrique dans le récit et qui contient le même motif :

Quand nous jouions à la maison, c'était pareil, je me sauvais aussi vite que je le pouvais, j'allais trouver refuge en dessous de quelque chose, mon lit à roulettes

---

<sup>2</sup> Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France. Jacques Lacan*, Paris, Le livre de poche, coll. « La pochothèque », 2009, p. 1028.

<sup>3</sup> Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « in extenso », 2003, p. 251. Comme le mentionne François Peraldi, « ce miroir peut être, bien sûr, comme l'a fait remarquer Winnicott après Lacan, les yeux de l'autre, les yeux de la mère par exemple ». *Le Sujet. Séminaire 1981-1982*, Montréal, Liber, coll. « Voix psychanalytiques », 2006, p. 74.

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, p. 160.

<sup>5</sup> On connaît les effets ravageurs vécus par ceux qui n'entrent pas dans ce leurre, les psychotiques, notamment, qui peuvent ressentir leur corps comme morcelé et qui arrivent péniblement à entrer en relation avec l'autre et se sentent écrasés par l'Autre persécuteur (Dieu, le Père, les autorités policières, etc.).

<sup>6</sup> Ce sont là trois registres indissociables dont Lacan a imaginé la topologie à l'aide d'un nœud borroméen. Nous utiliserons ces trois termes au cours de nos analyses, et ceux-ci seront explicités dans le chapitre suivant alors que nous ferons l'exposé de l'analyse par Lacan de la phobie du petit Hans.

par exemple, et ma mère Mailloux venait m'attraper, elle me tirait par une patte et me mangeait tout cru. Nous étions dans la cuisine, elle me déposait par terre disant sauve-toé, sauve-toé parce que la mère Mailloux va te manger. Je prenais alors la fuite à quatre pattes, vite, trouver refuge, vite, et elle disait m'as t'manger, m'as t'manger, elle levait les bras au ciel pour donner de l'envergure à son corps de bête. (M, 10)

C'est là une scène qui raconte un jeu bien connu, celui de l'enfant qui commence à concevoir un contour imaginaire à son corps — qui n'inclut plus celui de la mère dont il a jusque-là dépendu pour s'alimenter — et qui jubile, le temps du jeu, de retourner à ce premier corps. Or, pour éprouver un plaisir à retrouver ce corps, encore faut-il en avoir été bel et bien séparé. Cette séparation implique que l'enfant ait été nommé (nous y reviendrons) et qu'il ait compris qu'il y avait autre chose que lui dans le champ du désir de la mère ; qu'elle n'allait pas littéralement le « manger tout cru ». « En fait, le plus souvent, c'est lorsqu'il désire être le désir de la mère que l'enfant s'aperçoit qu'il ne l'est pas, qu'il y en a un autre. Un autre qui est d'autant plus présent et intrus qu'il est l'autre des absences de la mère<sup>7</sup>. » Ainsi, c'est cette configuration familiale qui est dépeinte, alors que les parents, s'échangeant des regards « qui les atteignaient l'un l'autre au ventre » (M, 9), dans « la joie d'être deux », « joie biplace », « joie qu'on appelle l'amour » (M, 10), auraient ignoré leur enfant un instant : « J'ai bifurqué, j'ai trouvé refuge en dessous d'un char et j'ai attendu, battement de jambes incontrôlable. » (M, 10) Le narrateur met en commun cette scène avec celle du jeu avec la mère.

Je battais des jambes et ma mère monstre fonçait sur moi en criant qu'elle allait me manger tout cru et elle m'attrapait par une jambe et elle tirait, je tentais de rester accroché à la patte du lit, mais je finissais toujours par céder, je vais l'manger tout cru, je vais l'manger tout cru ! Je me retrouvais enfin dans ses bras à rire, j'avais eu peur qu'elle ne me mange pas tout cru, elle l'avait fait, j'étais heureux. (M, 10)

Sous la voiture, Mailloux se trouve dans cette position d'attendre que la mère le mange tout cru avec l'excitation et « l'épuisement entier du corps » (M, 11), mais elle ne vient pas. C'est plutôt le père qui intervient et interrompt le jeu : « [Ç] a cessé d'être un jeu, c'était trop long. Le père Mailloux m'a poussé du dessous du char à l'aide d'une pelle, la mère Mailloux m'a

---

<sup>7</sup> François Peraldi, *La mort. Séminaire 1985-1988*, op. cit., p. 196.

cueilli de l'autre côté. Elle a secoué la neige de mon habit, elle ne riait pas, le père Mailloux non plus ne riait pas » (M, 12). Cette séparation — un « sauvetage » —, on croirait que Bouchard la rejoue en toute phrase ; séparation du corps de l'Autre par laquelle le sujet advient, et que l'enfant jubile de rejouer parce qu'elle réitère son avènement subjectif. Ce moment est d'ailleurs comparé par le narrateur à une « échappée », terme qui provient du vocabulaire technique du hockey et qui désigne justement le moment où un joueur s'éloigne du peloton de l'équipe adverse pour marquer un but dans un corps à corps avec le gardien.

Paru en 2014, douze ans après Mailloux, *Numéro six* présente une variation de cette scène de séparation en dépassant le cadre œdipien. La patinoire apparaît dans ce texte comme le terrain d'une première négociation de l'enfant avec son propre corps et celui des autres, négociation amorcée par la passion du père, le hockey. Loin d'être morcelé comme le fils, ce père est désigné comme « montreur entier des choses » (N, 40). L'enfant apprend à la dure à trouver sa place dans ce jeu où le père l'a lancé — « J'étais nu et tu m'as équipé » (N, 17) — pour l'envoyer peut-être un jour « dans la Ligue nationale des hommes » (N, 78). C'est d'ailleurs dans un aréna dont le nom n'est nul autre que « le Foyer des lois » que numéro six (c'est le nom du narrateur, ou du moins le nom de son enfance<sup>8</sup>) poursuit son apprentissage ; « les luminaires [y sont] si hauts qu'il fallait Dieu pour s'y rendre. » (N, 21) Sous les ordres d'un entraîneur qui le regarde comme « un animal fini » (N, 31), numéro six se débat entre son être et son corps qui ne battent pas la même mesure : « J'ai patiné plus vite que mes pieds sans rien dire » (N, 36) ; « J'ai patiné sans penser à rien sinon pousser et travailler des cuisses comme un qui voulait se déterrer » (N, 58). En outre, la patinoire est le lieu où numéro six vacille entre la jouissance de se fondre dans le groupe — « me joignant à eux je disparaissais dans le jeu » (N, 13) — et la honte d'assumer son corps défaillant dans le regard des autres joueurs — « Je ne savais plus patiner, je ne savais plus voir, je ne pouvais plus rien faire. [...] Je faisais la danse du tournoiement en retard de l'euphorie de ne pas être là et je n'étais pas là et ce n'était pas drôle et j'étais là et on riait et je ne riais pas et j'étais là et c'était pareil que de n'être pas là » (N, 38).

---

<sup>8</sup> C'est bien sans majuscule que la quatrième de couverture nomme ce personnage — qui dans le texte assume la narration et ne se nomme pas lui-même.

*Numéro six* est l'ouvrage où le personnage du père se fait le plus présent ; c'est le seul ouvrage, avec *Mailloux*, où il n'est pas encore mort<sup>9</sup>, d'où leur intérêt pour proposer une première esquisse de la fonction que l'œuvre attribue au père. Le texte de *Numéro six* ne l'appelle d'ailleurs jamais « père », il est nommé « grand chef montreur des choses », « grand chose en chef », « grand chef montreur du dire », « grand parleur en chef », « grand chef secret des choses », etc. Chaque fois qu'il est question du père de numéro six, un nouveau nom lui est attribué, toujours une variation sur ce premier nom de « grand chef montreur des choses<sup>10</sup> ». Le père est de fait dans une position d'autorité, et le texte ne manque pas de souligner les moments où cet état se voit tempéré : au moment où le père accorde une faveur à l'enfant en lui montrant la poche dans laquelle il pourra mettre son matériel de hockey, le nom du père est modulé, désigné « en sauce » : « Grand chef montreur des choses en sauce dans son fauteuil cesse de bercer pour dire. / J'ai quelque chose à te montrer » (N, 17). Au lieu de dire que le père « ramollit » en cette occasion, le texte fait de cette caractéristique un nom du père, un « grand chef en sauce ». Cette substitution du nom par la fonction est l'un des ressorts de l'écriture de Bouchard qui sera analysé dans le prochain chapitre.

Le grand chef a beau être « montreur du dire autant que des choses » (N, 15), il est aussi celui qui met un frein à la jouissance du dire de l'enfant, qui est aussi la jouissance d'un jeu partagé avec la mère et qui prend une forme comique dans la scène suivante : la mère entre tout son corps (de naine) dans la poche de hockey évoquée plus haut, pour en évaluer l'espace ; le père soulève la poche et la voici « captive ». Dans cette scène, la mère — désignée par le texte sous le nom de « naine captive » — trouve la justification de son nom,

---

<sup>9</sup> Si chaque livre d'Hervé Bouchard n'est pas un nouvel épisode dans la vie d'un même personnage ou narrateur, plusieurs éléments recourent chacune des œuvres et l'on retrouve pratiquement, d'un livre à l'autre, la même constellation familiale dépeinte du point de vue de l'enfant, invariablement un fils. L'œuvre de Bouchard est constituée non pas de redondances ou de simples reprises, mais « d'excroissances qui se répondent et se traversent. » (Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *Le Devoir*, 26 mars 2016, p. F1.) Il semble y avoir un *avant* et un *après* la mort du père à partir desquels les narrateurs et personnages de Bouchard prennent la parole.

<sup>10</sup> C'est en tant qu'ils sont « chefs » de quelqu'un que les pères, dans *Numéro six*, sont pères. Le père d'un autre enfant est désigné comme « son chef directeur des choses » (N, 42. Nous soulignons). L'entraîneur de numéro six est aussi un « chef », mais contrairement au père, sa « haine » n'est pas dirigée sur un seul enfant : « L'entraîneur s'appelle Jean-Claude Banquise, n'est le père de personne, sa haine est également partagée entre les apprentis du dire juste » (N, 30). Il y a une sorte de hiérarchie des hommes dans *Numéro six*, constituée de chefs, de sous-chefs et d'apprentis.

qu'elle conserve tout au long de l'histoire. Non seulement le jeu entre l'enfant et la mère est-il interrompu sèchement par le père, mais le texte fait littéralement de la mère *sa chose à lui*, captive, dans une poche. Elle en sort la tête pour parler<sup>11</sup> et il en faut peu pour qu'elle ne reçoive de cette place la violence du père et du fils : « Si elle avait porté une fraise on l'aurait rasée, on l'aurait maquillée, on l'aurait boxée, on l'aurait appelée la poune ching bang tatouée. » (N, 19) Plus déterminant encore, le texte présente la parole poétique comme surgissant précisément de cette prise de possession du corps maternel par le père, comme surgissant de la poche. Le père demande à la mère de sortir, et celle-ci, le corps à moitié dans la poche, propose pour une première fois de « jouer à dire » : « Ôte-toi de là, montreur du chef a dit, qu'il mette ses choses dans sa poche. / On va jouer à dire des noms d'endroits elle a répliqué. / Ôte-toi de là, montreur a redit, ôte-toi de la poche qu'on y mette les choses à terre. / On va jouer à dire des noms de quoi ? J'ai demandé. / Des noms d'endroit du sport inscrits sur des cartes en carton. » (N, 19) Le motif de cette scène se répète à plusieurs endroits dans le texte<sup>12</sup>. Afin d'inclure le père dans leur jeu, la mère propose de jouer à « nommer ceux [les joueurs de hockey] du temps du grand montreur en chef pour qu'il puisse parler de son temps » (N, 43), ce à quoi le père répond : « Dans mon temps il n'est pas question de parler. [...] Dans mon temps il est question de ne pas parler et de courir vite [...] Dans mon temps les mots sont dans la radio. » (N, 43) La mère récidive et lit à l'enfant l'endos d'une carte de hockey dans le but de poursuivre « ce jeu-là de dire et d'inventer » (N, 47) : « Si on allait plus loin, captive a dit [...] on pourrait raconter pour chacun de ceux-là leur vie hors du jeu de l'endos des cartons mats. » (N, 47) Ce jeu est interrompu encore une fois par le père : « Hors du jeu il n'y a pas de vie, hors du jeu ce sont des morts, montreur du Ford a voulu conclure enfin, hors du jeu ce sont des morts qui ne comptent pas. » (N, 47) Cette scène présente un père qui se prend pour la loi, autant à l'égard de l'enfant que de la mère, et surtout de leur plaisir partagé. Ce plaisir interrompu par le père, c'est aussi celui qui

---

<sup>11</sup> Difficile de ne pas voir ici pastichée la Winnie d'*Oh les beaux jours* de Beckett : « On aurait dit une bonne femme courte dont le corps est une poche. » (N, 19)

<sup>12</sup> Alors que les parents reconduisent numéro six dans un camp d'entraînement (« le camp du dépliant »), la mère propose à nouveau de jouer à différents jeux qui consistent à nommer, dans la voiture en marche, des choses et des gens ; à faire coïncider des noms de personnes et des chiffres : « Jouons à dire des numéros qu'ils n'ont pas pour voir les noms que ça leur fera. » (N, 43)

sous-tend toute l'écriture de Bouchard, qui ne cesse de mettre côte à côte les noms et les chiffres, d'en interroger la coïncidence. « Jouons à dire le nom des joueurs en les appelant par les numéros qu'ils ont dans le dos » (N, 43), propose la mère, ce qui n'est rien d'autre que le projet du livre, « numéro six » étant à la fois le nom du garçon et celui de son chandail. « J'ai porté le numéro six dans le dos du dire comme d'un endroit dont je parlais » (N, 21), lit-on plus loin. Hors de *Numéro six*, le chiffrage est un motif d'écriture omniprésent, que l'on pense aux amis de Mailloux, dont le nom est toujours accompagné du chiffre de leur âge, aux orphelins de père et aux sœurs de la veuve, numérotés selon leur rang dans la filiation dans *Parents et amis sont invités à y assister*. Ce jeu proposé par la mère est donc celui qui caractérise l'œuvre de Bouchard. Le préambule du mémoire de maîtrise en recherche-crédation d'Hervé Bouchard annonce d'une certaine manière que la littérature n'est pas autre chose qu'un jeu de chiffres et de lettres auquel il convie les lecteurs. À la suite du dessin d'une marelle — cases chiffrées dont la dernière, dit-on, porte un nom ; « le ciel » — on peut lire :

La marelle est une écriture, c'est-à-dire une série de règles, qui rend périlleux l'espace qu'elle détermine. Une erreur, à la marelle, est une chute dans le vide, une condamnation au suspens, un risque de ne pas finir le jeu, un danger de mort. La marelle est une pratique du saut. La lecture est aussi comme cela. Maintenant, si vous croyez que le texte qui suit ressemble en quelque façon à une marelle, à vous de jeter la première pierre<sup>13</sup>.

Le père de numéro six est celui qui refuse le « jeu de dire et d'inventer » et dont la parole a valeur d'injonction. La fonction du langage trouve dans la scène de *Numéro six* deux versants : l'ordre et l'impératif du côté du père ; la fiction et le jeu du côté de la mère. Ce père est présenté d'emblée comme autoritaire et plus grand que nature ; il faut toutefois ajouter que sa grandeur n'apparaît pas comme totalement écrasante du point de vue du fils. Déjà, tout

---

<sup>13</sup> Hervé Bouchard, « Autour de Laparèse. Roman », *Mémoire de maîtrise*, Trois-Rivières, Département d'études littéraires, Université du Québec à Trois-Rivières, 1992, p. 3-4. Dans son entretien avec Stéphane Inkel, Bouchard mentionne : « [L]a littérature [est] comme un jeu ou comme un sport : quand la balle arrive, il faut la frapper, sinon le jeu cesse, la mort advient. Je tente de produire une littérature qui ait le même degré d'exigence et d'intensité qu'il faut au sport, au jeu. » Propos de Bouchard dans : Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 77.

le parcours suivi par le garçon dans le texte concerne son inscription — son « passage<sup>14</sup> » — dans un ordre symbolique qui provient du père, mais la dépasse aussi. Il y a bien transmission par le père d'un nom, le numéro six, qui n'est pas seulement son nom à lui, mais celui d'une passion commune : le hockey. Ce père, dont on dit qu'il « [a] beau être en chef, il [a] aussi son rôle d'ouvrier » (N, 62), ce n'est pas un père « totem » qui jouit seul et sans réserve, c'est un *asseur* qui se montre à l'occasion « en sauce » et fier : « J'ai vu la tête du chef en chose montrée parmi celles des pères contents et sa fierté dans le téléphone quand il annonça à son frère barbier que j'allais porter le numéro six des Arguignoles de la gloire légendaire du sport. » (N, 62) Dire et inventer en interrogeant la parole paternelle, c'est là un des motifs de l'écriture de Bouchard. Son œuvre manifeste une jubilation de la nomination dont nous verrons qu'elle constitue l'assomption de la fonction symbolique, sur un mode totémique. Avant d'aborder cette question de la nomination, il convient de démontrer de quelle manière l'œuvre travaille à dévoiler ce qu'il en est de la rencontre du sujet avec la parole, qui est avant tout une affaire de corps.

## 1.2 Avant la parole, la marde

*Être ou ne pas être la marde, c'est la question.*

— Hervé Bouchard<sup>15</sup>

*Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, puisque son histoire se déroule sur la scène du théâtre, fait de la prise de parole un enjeu discuté par les personnages. L'œuvre rattache la parole du personnage de l'actrice à la merde. L'appariteur s'adresse au directeur, alors que tous les deux sont occupés à déterminer la forme que prendra la robe dans laquelle devra entrer l'actrice qui jouera le rôle de la veuve Manchée dans la scène suivante, pour lui dire : « Son histoire que tu veux raconter, c'est ta marde que tu veux étaler. » (FA, 50) La réponse du directeur laisse entendre que le projet de la pièce est celui de révéler la marde *en tant que*

<sup>14</sup> Le sous-titre de *Numéro six* est d'ailleurs : « Passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midjet ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant ».

<sup>15</sup> Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 92.

*telle* ; pas la sienne ni celle de la veuve ou de l'actrice. Ce qui l'intéresse, c'est la vérité qui est portée par la parole, une vérité qui excède l'émetteur et qui concerne la profération de la parole en elle-même : « La merde c'est la merde, pas la mienne. / La merde est sans possesseur. / Il y a la merde et il y a la robe. / On va la faire parler et on va entendre et on va voir. » (FA, 51) Le théâtre bouchardien vise une parole qui déborde celui qui l'énonce sur la scène du théâtre, une parole qui aurait la teneur de *la parole* en tant qu'elle ne serait pas accrochée à un corps, une parole qui relèverait du *réel*. La merde, nous allons voir pourquoi, apparaît tout indiquée pour figurer cette parole.

« On le voit, ce qui intéresse Hervé Bouchard se rattache toujours de près ou de loin à ce qui sort du corps — urine, excrément, parole —, à ce lieu de passage entre le dedans et le dehors [...]»<sup>16</sup>. » À l'occasion d'un entretien avec Stéphane Inkel, Bouchard se montre particulièrement intéressé par la question de la gestion des déchets du corps, qui lui apparaît comme *la* chose invisible qui pourtant organise les rapports humains. Effectuant une digression sur la question des installations sanitaires et des sites d'enfouissement, il mentionne que « c'est cette nécessité de les cacher qui m'intéresse. Je trouve que notre rapport à ces choses cachées, et à la merde en premier lieu, et la façon dont on gère ce rapport sont très importants<sup>17</sup> ». Le motif de la merde est effectivement omniprésent chez Bouchard. Le père de Mailloux découvre, en fouillant dans les affaires de son fils, un petit carton blanc caché dans une pochette en cuir offerte par un assureur, sur lequel est inscrit le mot « merde » au crayon noir : « [C]e mot merde tracé foncé au Marquette noir, comme une parole de Jacques Mailloux perceptible dans le graphisme des lettres noires, qu'il n'a pas entendue le père. » (M, 38). *La merde comme parole* : c'est là une récurrence chez Bouchard. Son œuvre associe le dire aux excréments d'abord en ceci que la parole qui s'y déploie est présentée comme celle d'une révélation de ce qui est caché à l'intérieur du sujet. Du coup, la « merde » n'est pas seulement l'objet du discours, elle en devient, dans l'écriture, le matériau. Alors que le narrateur de *Numéro six* commente une photo le représentant enfant, empêtré dans son corps et ses vêtements de hockey, il désigne sa bouche comme un « hachoir à

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 92.

marde » : « Ici étendue à tout le corps la force déformante mais retenue de l'incroyable machine à mâcher qu'en soi-même on a surnommé l'incroyable bouche ou le broyeur à dire ou le hachoir à marde. » (N, 77-78) « T'as beau raconter, c'est toujours que de la marde qui se répand à terre » (P, 228), reproche quant à elle Ionalinée à sa sœur Laïnée à l'occasion du quatrième tableau de *Parents et amis*, dans lequel la veuve prend longuement la parole pour énoncer la douleur qu'elle porte. C'est principalement la parole de la veuve Manchée qui est concernée par cette métaphore scatologique. Monalinée, la sixième sœur, ajoute : « [O]n te le voit l'intérieur. Qu'elle nous lâche avec son intérieur, et qu'elle se contienne. Il n'y a rien de drôle à l'entendre se déverser sur nous comme si c'était la seule chose à faire pour vrai en attendant que la vie passe. Rien à faire de ce qu'elle dit pour vrai de sa marde » (P, 229). Dans *Parents et amis* et *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, la parole est « excrémentielle » ; il y a une parole qui menace de *salir* tout le monde, d'« empester la place » : « Les paroles, c'est tout ce que nous avons, je dis les paroles et ce sont des gaz qui empestent la place. » (P, 209) La parole de la veuve, comme la « marde », doit être expulsée du corps dont la robe en bois est l'extension. Tel un corps, la robe en bois de la veuve constitue une résidence et un poids. Cet enjeu se voit redoublé dans *Le faux pas de l'actrice*, où une actrice doit assumer le rôle de la veuve et porter le poids de sa robe. « J'en aurai plein la robe, attends pour voir, j'en aurai plein la robe, tu ne sentiras rien et pourtant. / J'en aurai plein la robe tantôt, de la marde, j'en ai déjà plein les mots, de la viarge de mort de marde. / Tout le bois traversé de la viarge de marde. / Qu'on me laisse croupir et me vautrer. » (FA, 71-72) La manière dont ce motif se déploie dans l'œuvre de Bouchard excède l'enjeu de la révélation et peut être pensé à partir de ce que Lacan a théorisé, en reprenant la théorie freudienne des stades, sous le nom d'« objet *a* ».

C'est bien l'une des découvertes de la psychanalyse : avant la parole, au premier temps de la symbolisation, temps que nous dirons totémique, il y a la merde comme réponse à une demande. Avant de communiquer avec autrui par le biais du langage, l'enfant — duquel on exige la propreté — aura eu à répondre d'une demande de l'Autre (incarné par la mère) qui passe par le don ou la conservation en soi de cet *objet*, les fèces, qui, avant d'être conçu comme déchet, est bien une partie du corps. C'est au prix d'un refoulement de la

pulsion (dans ce cas-ci, celle de déféquer sans contraintes imposées par l'Autre) que l'inconscient se forme et que le sujet peut entrer dans le lien social<sup>18</sup>. Les objets *a* (sein, fèces, voix, regard) sont des « partie[s] du symbolique chue[s] dans le réel par l'effet de l'articulation signifiante<sup>19</sup> ». Autrement dit, les objets *a* sont ce qui relie le sujet à l'Autre, avant l'acquisition du langage, alors que les contours du corps n'ont pas encore été définis par le stade du miroir. Ce sont les morceaux d'un premier corps qui ne pourront jamais être retrouvés, mais dont la perte aura déterminé les modalités du rapport à l'autre à *venir*, dans les registres du désir et de la jouissance. Lacan les nomme pour cela les « objets causes du désir ». Bouchard ne s'y trompe pas ; les rapports sociaux sont bel et bien régis selon une exclusion organisée des débris corporels, qui est une des premières lois auxquelles l'enfant est confronté. Dans une longue note de bas de page de *Malaise dans la culture*, Freud évoque cette exclusion, qu'il suppose engendrée par la verticalisation du corps humain et donc par la culture.

De même, dans l'aspiration culturelle à la propreté, qui trouve une justification culturelle après coup dans des considérations hygiéniques, mais qui s'est déjà manifestée avant qu'on en ait l'idée, on ne peut méconnaître un facteur social. L'incitation à la propreté découle de la pressante nécessité de mettre à l'écart les excréments devenus désagréables à la perception sensorielle. Nous savons qu'il en est autrement dans la chambre des enfants. Les excréments ne suscitent chez l'enfant aucune répugnance, ils lui apparaissent comme ayant une valeur en tant que partie de son corps qui s'est détachée. L'éducation insiste ici avec une particulière énergie sur l'accélération du parcours de développement à venir, qui doit rendre les excréments sans valeur, dégoûtants, répugnants et abominables. [...] Le malpropre, c.-à-d. celui qui ne dissimule pas ses excréments, offense donc l'autre, ne témoigne d'aucun égard pour lui, et c'est d'ailleurs ce que disent bien les injures les plus énergiques et les plus usuelles. Il serait d'ailleurs incompréhensible que l'être humain utilise comme mot injurieux le nom de son plus fidèle ami du monde animal, si le chien ne s'attirait pas le mépris de l'être

---

<sup>18</sup> On pourra également se référer à l'élaboration de Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique* (Paris, Seuil, 1974), notamment, qui développe le concept de « chora sémiotique » pour désigner ce qui précède la symbolisation et ordonnance le rapport du sujet à l'autre, avant le langage. Dans *Le pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris, Seuil, 1983), Kristeva propose aussi la notion d'abject pour rendre compte du mouvement de fascination et de répulsion du sujet devant ce qui le renvoie à ce lieu premier.

<sup>19</sup> Bernard Vandermersch, « Objet *a* », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 404.

humain par deux particularités, être un animal olfactif qui ne craint pas les excréments et n'avoir pas honte de ses fonctions sexuelles<sup>20</sup>.

La mort du père (et éventuellement celle d'un fils) dans *Parents et amis* engendre un retour de la marde *dans la parole*. Ce qui a été refoulé fait retour. « J'en ai déjà plein les mots de la viarge de mort de marde » (FA, 72), dit la veuve Manchée. L'œuvre ne cesse de placer la mort du père comme un événement qui ébranle l'édifice du langage des protagonistes et les ramène à ce premier temps où la merde a été une parole ; une réponse à une demande venue de l'Autre. Et lorsque le langage tarde à venir, dans le cas de l'orphelin de père numéro deux, la défécation est bien ce qui l'occupe tout entier : « À cinq ans passés il avait encore jamais dit un mot parce qu'il avait toujours la bouche pleine de plâtre ou de savon en pain, il mâchouillait tout le temps des pansements usés qu'il trouvait je sais pas où, je passais mes journées à ramasser sa marde, à laver ses draps couverts de marde, il mettait des crottes partout [...]. » (P, 74-75) L'orphelin en question, dont on peut de fait déduire un certain retard mental, jouit d'occuper une place particulière dans l'amour de la mère : « Je l'aime plus que les autres, lui. Malgré toute la marde qu'il fait. Il est sans malice. Il y a bien des choses qu'il sait pas, qu'il saura jamais parce qu'il a de la misère à comprendre, mais c'est un chien aimant au fond dans son pesant. » (P, 77) L'œuvre de Bouchard travaille à révéler que tapie sous la parole, il y a la marde ; la conserver sous la barre du refoulement, croit l'entourage de la veuve, permettrait d'éviter un drame. Eh bien, drame il y a ! Et l'œuvre ne cesse de dire quels en sont les termes.

Ce drame auquel sont confrontés les personnages bouchardiens, et ceux de *Parents et amis* au premier chef, c'est la jouissance. La jouissance non pas comme un espace de plaisir, mais comme lieu d'une abolition du sujet. Tout se passe comme si les personnages étaient confrontés à « la Chose » première qui menace de leur couper la parole, de les faire disparaître ou de les envahir de matière fécale. La Chose, cochée d'une majuscule — *das Ding* en allemand, terme emprunté à Freud dans son *Esquisse d'une psychologie*<sup>21</sup> —, désigne dans le vocabulaire lacanien le *réel* du corps maternel, du point de vue du nourrisson.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1995 [1930], p. 42-43.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Esquisse d'une psychologie*, Paris, Érès, [1895] 2011.

En quittant « la Chose », le sujet renonce à une partie de sa jouissance ; c'est le prix à payer pour qu'il y ait du sujet, de l'autre, du désir, du langage : « De ce fait, faire un avec la Chose serait sortir du champ du signifiant et donc de la subjectivité. [...] La mère, en tant qu'elle occupe la place de la Chose, induit le désir d'inceste, mais ce désir ne saurait être satisfait puisque cela abolirait tout le monde de la demande, c'est-à-dire de la parole et donc du désir<sup>22</sup>. » Comme le remarque Isabelle Morin, « il arrive, parfois, que certains artistes témoignent de la présence de la Chose à l'origine de leurs créations<sup>23</sup> » ; il s'agit alors d'enserrer un lieu vide et indicible, mais non pas mort, puisqu'il agit sur le sujet, le fait parler, écrire, créer. C'est le *réel*. Le réel, s'il est impossible à écrire, « ne cesse pas de ne pas s'écrire<sup>24</sup> », pour reprendre la formule de Lacan. Il insiste dans l'écriture, qui est la réitération de la division du sujet. Tenter de dire le réel, c'est déjà s'en éloigner. Jean-Pierre Leblanc propose une explication de cette notion, qui mérite d'être citée ici :

[L]e « réel », c'est ce qui dans l'expérience est hors sens, hors langage. C'est « l'expulsé du sens » (séminaire R.S.I.), parce que c'est en deçà et au-delà des possibilités même du langage. Quand on y touche, ça laisse « sans voix », en panne de mots pour dire. Dans les cas les plus graves, ça va jusqu'au traumatisme, jusqu'à faire vaciller les assises symboliques d'un sujet, voire les dévaster (lors des attentats par exemple). Le réel, c'est d'abord « l'impossible », l'impossible à dire, l'impossible à penser, c'est l'impensable et l'innommable. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il faut en parler... [...] [D]ans le sens lacanien, la « jouissance » n'est pas à confondre avec le plaisir sexuel, qui n'en est qu'une part. Il s'agit d'une composante majeure du fonctionnement psychique qui se lie au « réel » du corps, au corps qui vit. C'est ce qui fait qu'un sujet n'est pas un pur esprit, qu'il est incarné, un sujet de chair, un sujet qui « jouit » dans et de son corps mais aussi de ses relations avec d'autres, avec d'autres corps, sexuellement à l'occasion mais pas seulement. Car la jouissance, c'est le « réel » du vivant, c'est la vie qu'on possède tout autant que la vie qui possède... Elle se « règle » pour une part dans le nouage du corps avec la parole,

<sup>22</sup> Bernard Vandermersch, « Chose (la) », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 103-104.

<sup>23</sup> Isabelle Morin, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, 2007, n° 8, p. 8.

<sup>24</sup> « [D]e réel il n'y a que l'impossible. [...] Le Réel est-il impossible à penser? [...] [J]e n'énonce pas qu'il ne cesse pas de ne pas se dire, ne serait-ce que parce que le Réel je le nomme comme tel, mais je dis qu'il ne cesse pas de ne pas s'écrire. » Jacques Lacan, *Le Séminaire XXIV. L'insu que sait que l'une-bévue s'aile à mourre (1976-1977)*, séance du 10 mai 1977, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-l-insu-que-sait-de-l-une-bevue-s-aile-a-mourre-1976-1977,262>> (Consulté le 20 décembre 2017), p. 156-157.

par la loi humaine, la loi symbolique ou loi de l'interdit de l'inceste<sup>25</sup>.

Le sujet est plongé dans le réel, qu'il n'appréhende que par sa « perception », c'est-à-dire par le truchement de l'imaginaire et du symbolique. Impossible d'y accéder autrement, ce qui n'empêche pas l'écrivain de penser le réel comme une vérité indicible et de vouloir en cerner les contours. C'est ainsi que l'écriture bouchardienne *jouit* de vouloir s'approcher de ce qui précède l'aliénation au langage, « au risque de la marde », pour emprunter une étonnante formule des orphelins de père : « [C]'est justement dans ce qu'on nous invite à taire que se trouve ce qu'il y a et qu'il faut dire. Au risque de la marde, c'est entendu. » (P, 112)

### 1.3 La honte et ses noms

« La honte est le sentiment du réel. Elle est la conscience de mon inadéquation au réel<sup>26</sup> », énonce Bouchard dans un entretien accordé à la revue *Voix et images*. Il ajoute :

Je souhaite par l'écriture me soustraire à un désagrément. Car parler, c'est d'abord la chose que je me sens incapable de faire. C'est ce qui va me couvrir de honte. Ça ne remonte pas seulement à l'enfance et à ma timidité malade d'enfant sauvage avec tout le remuement de sensations violentes à l'intérieur et l'embarras des proches, etc. Ça vient aussi du contact de mon père sans mots, mon père toute sa vie interrompu dans l'expression de sa pensée par une parole qui se dérobait<sup>27</sup>.

Cette association entre la honte et la parole paternelle trouve sa pleine expression dans *Mailloux*, notamment dans une scène où toute la famille, en visite le soir de Noël, est captive dans la voiture du père à attendre au froid que tout le monde revienne de la messe. La narration prend sur elle la honte que le père fait tomber sur la famille, mais surtout la honte qu'il ressent lui-même. Cette « honte de misérable » (M, 124) atteint son apogée lorsque la femme et les enfants quittent la vieille voiture du père pour aller se réchauffer dans celle d'un beau-frère :

<sup>25</sup> Jean-Pierre Leblanc, « Le réel, la jouissance, le hors-discours », *Psychanalyse*, 2010, n° 18, p. 101-102.

<sup>26</sup> Propos d'Hervé Bouchard dans : Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole. Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *Voix et images*, n° 127, automne 2017, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 14.

Mais regarde comme ça l'a scié le père Mailloux, l'arrivée du beau-frère qui lui arrache les siens et met fin au bonheur qu'ils avaient presque, oui, au bonheur qu'ils avaient presque. La Meteor avec ses lumières il les a, le père Mailloux, il les a dans le cul de sa Citroën. Saloperie de Meteor de merde. Regarde-le sortant de son manteau une flasque de gin, l'égoïste, regarde-le s'en versant par le trou suffisamment d'onces pour noyer sa hargne. Comme il fera honte tantôt. Vicieux de père Mailloux qui se cache et boit. Vicieux de père Mailloux qui se cache et boit. Saloperie de Meteor de merde. (M, 124)

Suivant un mouvement de père-mutation, la voiture — objet de la honte du père — est dans la narration décrite sous le signe de la pisse et de la merde, deux signifiants dont nous verrons qu'ils sont ceux de la honte du fils, Jacques Mailloux, lorsqu'il *s'échappe*. Ce « char jaunasse de merde » (M, 126), on le dit « aveugle et proutant » (M, 124), « [j]aunâtre telle une tache de bile dans la neige de décembre » (M, 124). Dans ce « [m]audit char de cul de marde » (M, 123), « maudit char de marde de frette de marde de cul » (M, 126), les membres de la famille Mailloux sont eux-mêmes « pareils à de la marde gelée » (M, 126). La mère tient entre ses cuisses un chaudron de soupe, une « saloperie de soupe » (M, 125) qui fuit — comme Jacques Mailloux dans son lit —, l'éclabousse et menace de trouser ses bas nylon : « [I]magine la honte quand elle les découvrira percés ses bas en arrivant chez le parrain pour le réveillon » (M, 125).

Le roman dramatise largement la question de l'analité et de la honte, expérience par laquelle « s'installe en moi la certitude de l'existence de l'autre », pour le dire avec Monique Selz.

[La honte] révèle la présence de l'autre et provoque la tentation d'y échapper. Elle parle du rapport à la différence et de la menace du retour de l'indifférencié. [...] [L]e sujet naît dans l'indifférencié, la fusion, le cloacal où se mêlent sang, urines, fèces, le mélange de ces matières étant assimilé à l'abject... De cela, il lui reste la trace de la honte, ce « reste de terre », qui serait la marque de l'animalité présente dans l'homme<sup>28</sup>.

*Mailloux* fait du dévoilement involontaire de la merde le fondement de la honte de son protagoniste. Le garçon, devant la piscine municipale, « laisse une motte luisante sous le couchant » et s'en suit le tragique avènement du sujet Mailloux dans le regard de l'autre :

---

<sup>28</sup> Monique Selz, « Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime », *Le Coq-héron*, 2006, n° 184, p. 51.

Mailloux t'allé se baigner dans l'eau verte à la piscine publique, sèche maintenant son corps enfant sur la grosse roche en face comme les autres phoques sous le couchant, une serviette sur le dos. Croit pas pouvoir se lever de la roche à cause d'une motte de merde plus dense que la roche qui tient son bout et force Mailloux à l'immobilité sinon elle sort. De toute façon elle sort [...] <sup>29</sup>. Un heurque retentit sans cesse entre les oreilles de Mailloux s'éloignant en larmes de la grosse roche où l'enfant grand Gagnon voit sans croire ce que Mailloux laissa, la motte luisante sous le couchant. [...] La merde sortie de Mailloux, comment diable est-elle sortie du maillot ? (M, 23-24)

Cette motte est décrite comme un « gros tas fumant » (M, 52) éclairé par le regard et le soleil couchant, ce qui coïncide avec la description de la voiture paternelle, « fuma[nt] du trou » (M, 124), illuminée par le regard du beau-frère et les phares de sa Meteor qui produisent une « lumière [...] blanche, éblouissante et cruelle » (M, 128). Cette motte produit aussi l'exclamation de grand Gagnon, « heurque », qui est le cri de l'autre enfant qui vient marquer la scène au sceau de la honte, qui vient mettre un mot sur un événement impossible à assumer et qui, comme le remarque Laurance Ouellet Tremblay, fait figure de scène traumatique <sup>30</sup>. « Heurque », c'est le signifiant d'un signifié qui *ne passe pas* et qui fait retour. Le narrateur mentionne qu'il est projeté dans cette scène de l'enfance chaque fois que le dégoût s'exprime chez autrui sous le signifiant « heurque », signifiant qui « avale d'un coup toutes les prétentions du langage à dire ce qui est <sup>31</sup> » : « Et c'est la honte encore aujourd'hui qui le prend et qui se nourrit de cette image absente que relance sans cesse le mot d'heurque d'un autre, cela dit pour la clarté. » (M, 80) Ce « mot d'heurque », c'est finalement un « premier nom » de Mailloux, un premier signifiant attribué par l'autre à ce corps de « flot de six » qui « a chié comme un porc » (M, 52), et qui a donc retrouvé dans l'expérience de la honte le point d'animalité évoqué plus haut par Monique Selz. Honteux, Jacques Mailloux se sent comme une merde de chien piégée dans un sac : « Tête baissée de Mailloux dans la posture qui fonda solide sa peur, le mystère de la honte qui enveloppe, comme un sac en plastique qu'on retourne pour cueillir la crotte des chiens. » (M, 80) « Heurque » est le seul

<sup>29</sup> Soulignons que la syntaxe de ces deux phrases rejoue parfaitement le mouvement de rétention et d'expulsion dont il est question dans la scène.

<sup>30</sup> Laurance Ouellet Tremblay, « “Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez” : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau », *op. cit.*, f. 71.

<sup>31</sup> Daniel Canty, *op. cit.*, p. 76.

nom que Mailloux aura reçu, malgré « les occasions d'en débiter dans l'ordre » ; « Mais seul son mot d'heurque, qui lui était venu spontanément de son fondement propre, lui reste attaché. Comme si Jacques Mailloux n'avait le mérite que de ce mot-là, pas des autres. » (M, 53). Finalement, c'est le narrateur qui fait l'inventaire des noms que Mailloux *n'a pas reçus*, « une longue série de noms affreux inspirés de son mot d'heurque de la veille, du dégoût à l'origine de son mot d'heurque de la veille » (M, 51). Cette liste d'insultes imaginée par Jacques Mailloux révèle l'impulsion bouchardienne de nommer jusqu'à la honte, de recouvrir de noms ce trou :

Debout, motte épelée, putrin, puits chopin, col de sciure, crique de pisse, slaque mamelle, flaque de j, chique de pogne, flic à chiot, cloque à bris, calque à fuite, macque à chiure, vasé, boue d'm, haillon, craqué, bottu, filé, pantin, sabot, tapette, faceur, caillou d'jacqué, scalp de gland, brique de fèces, fente en i, score mouvant, plate à bile, tire d'érable, prisme à crotte, frime de ploute, spèce de crache, glu d'année, roc d'usure, chiasme à bite, glace de plie, sac à k, sloque d'affiche, plaque à gras, planche à grue, flat à rot, pile de chienne, peau d'écorce, fuite d'aisselle, preinte de bouse, pli d'os, cor d'œil, queue d'hymne, cystophile, cas d'affres, sert pas, crocodile, larmiste, criveux, resseux, pissard, crassin, liche d'heurque, shack de chasse, pack de six. (M, 52-53)

« [P]utrin », « chiot », « sabot », « chienne », « queue », « crocodile » : autant d'éléments de cette liste avec lesquels Mailloux situe la honte dans le registre de l'animalité. En passant du dedans au dehors du corps, la merde provoque la honte de Jacques Mailloux. À la trahison du corps est donc associée la honte qu'elle engendre et qui fait écrire. Cette association trouve dans l'extrait suivant — où Mailloux noircit le rebord de son plâtre souillé d'urine — une métaphore on ne peut plus éloquente : « J'ai pris un gros marqueur et j'ai noirci le contour à l'entrée de mon tube, regarde, c'est une bande noire de trois quatre pouces qui recouvre les trois quatre pouces de jaune à l'entrée de mon tube. Cacher de noir le jaune à l'entrée du tube. Et toute l'écriture qui est qui en découle et qui fait mon décompte et qui est mon décompte. » (M, 156) Se raconter, s'écrire, « faire son décompte », c'est pour le narrateur de *Mailloux* comme recouvrir d'encre noire les marques de la honte.

Dans un chapitre présenté sous une forme théâtrale — qui apparaît comme le théâtre des peurs de Mailloux —, le père et la mère prennent même la parole pour crier la honte que Jacques Mailloux fait tomber sur le clan familial :

*Mère Mailloux*

Il se pisse dessus dans la nuit. Il va nous tuer. Père Mailloux, bats-le !

*Père Mailloux*

J'ai pris mes mains et je l'ai battu. [...] Sa peur est dans la nuit. Je vais prendre un morceau de bois. Je vais le battre en pleine nuit à coups de deux par quatre sur ses os de pisseux.

*Mère Mailloux*

En criant à la mort la honte qu'il nous fait.

*Père Mailloux*

En criant à la mort la honte qu'il nous fait. (M, 64)

La honte anticipée par Mailloux est celle de subir le regard de l'autre sur son corps, au moment où son corps s'échappe et ne répond pas à sa volonté. Jacques Mailloux pisse au lit, sa honte « est dans la nuit ». Le motif de l'énurésie est celui avec lequel est mise en jeu de la façon la plus insistante la trahison du corps. Au matin, Mailloux voudrait se réveiller avec « le bonheur de son corps chaud dans un lit sec » (M, 62), mais voilà : il pisse au lit. « [I]l voudrait que son corps le tienne au courant quand une chose pareille se passe » (M, 62). Comme le dit la tante de Jacques Mailloux, le désignant comme un *chien* désobéissant : « Il ne comprend pas l'eau ni l'attente de l'eau ni l'obéissance à l'eau ni l'obéissance de l'eau. Il n'est pas le chef de l'eau » (M, 68). Dans cet écart entre la volonté de Mailloux et la réponse de son corps surgit la honte : « Voyez-le se couvrir de honte en montrant ses matins de boue jaune, voyez le pissou, le pissou, le pissou » (M, 63), se dit-il pour lui-même. Ce sort de Mailloux n'est pas sans rappeler celui de la Scouine, héroïne du roman éponyme d'Albert Laberge, qui pisse au lit et dont le « sobriquet » se présente à la fois comme une insulte pour désigner sa condition de « pisseuse » et son rapport à l'ordre symbolique : « À l'école, à cause de l'odeur qu'elle répandait, ses camarades avaient donné à Paulima le surnom de Scouine, mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage<sup>32</sup>. »

La honte est l'affect avec lequel le sujet est appelé de la façon la plus violente à assumer l'image de son corps dans le regard d'autrui, et il semble que ce poids est trop lourd à porter pour l'enfant Mailloux. Désigné constamment comme un chien, Mailloux est

---

<sup>32</sup> Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Typo, [1918] 1993, p. 20. Nous soulignons.

« coincé » aux premiers temps de la symbolisation. L'analogie est largement développée dans l'ouvrage, et ce n'est pas seulement une métaphore pour dire que Mailloux pisse au lit ; c'est précisément lorsque Jacques Mailloux n'est pas dans la pleine maîtrise de son corps qu'il est désigné comme un chien par le texte. Pour ne citer que deux exemples : alors que Mailloux tient la main de sa mère au centre commercial, le narrateur dit qu'il est un « flot de six qui d[oit] pédaler au bout de sa main comme un jeune chien » (M, 83) et, lorsqu'il est pris dans le plâtre et doit réapprendre à marcher, l'infirmier qui s'occupe de lui le nomme « mon chien » : « [J]'étais un chien. Ç'a quand même pris quelques jours, l'apprentissage de la marche avec les béquilles, j'ai été un chien tous ces jours-là » (M, 155). La figure du chien est convoquée dans chacune des œuvres de Bouchard, notamment pour désigner les enfants, et cela semble s'expliquer par le statut particulier que le chien occupe dans l'ordre symbolique. Domestiqué, le chien est de tous les animaux celui qu'on fait entrer dans le langage, lui demandant de répondre à l'appel de son nom ; toutefois, cela va de soi, il ne peut pas répondre par la parole, tout comme les jeunes enfants. Il est pour ainsi dire *attaché*, dépendant de quelqu'un. Être un chien, c'est être *en partie* dans le symbolique ; nous verrons que Bouchard travaille à inscrire les personnages enfants de son œuvre à cette place précise. Mentionnons pour l'instant que c'est le terme « Chiens » qui figure dans l'appel de la lettre de la veuve Manchée destinée à ses fils, lettre qui occupe le deuxième récit au centre de *Parents et amis sont invités à y assister* : « Chien, / Lorsque j'étais enfant on me donna une robe que je dus déterrer d'un amas de chiffon » (P, 95). Les premiers mots de cette lettre sont largement repris dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* ; de cette ouverture — « Chiens » — le directeur exige une intensité particulière : « Plus fort » (FA, 155) ; « Plus fort. Plus loin » (FA, 155) ; « Plus fort. Plus loin. Plus vrai » (FA, 155) ; « Plus vrai, ça veut dire plus fort. / Plus fort, ça veut dire plus loin. / Plus loin, ça veut dire plus proche » (FA, 156) ; « Plus dedans. Faut que tu soyes. Faut que tu soyes dedans. Faut que tu soyes plus. Faut que tu soyes plus dedans. Faut que tu soyes. Faut que tu soyes dedans. C'est un dire intérieur. C'est un dire qui te montre en dedans. Faut que tu soyes plus dedans. » (FA, 156) « Recommence. À partir de "Chiens". / Dis-le. / Chiens. / Chiens. / Chiens. / Chiens. / Chiens. / Chiens » (FA, 203-204). L'actrice doit constamment revenir à cette entrée en scène qui met en abîme le désir proprement bouchardien de présenter le premier temps de la parole. Le directeur exige d'elle une parole à la fois *plus proche* et *plus loin*, aussi bien

dire une parole impossible à proférer, indicible, comme s'il demandait à un chien de parler — ce que fait par ailleurs l'actrice en s'adressant à ses fils<sup>33</sup>.

Perdre le contrôle de son corps, que quelque chose sorte de ce corps sans son consentement, c'est le drame de l'énurésie. Dans un court chapitre intitulé « Où il est dit que Jacques Mailloux reçut en songe les mots qui le font », le narrateur raconte un rêve où le langage effectue ce même trajet ; rêve où le langage, comme la pisse, sort de Mailloux ; le borde et le dépasse :

J'ai la tête retournée et mon épaule est une colline que des mots dévalent si vite que je n'arrive pas à en lire un seul. Je les vois et les reconnais, du moins j'en ai le sentiment. Tous les mots me passent sous le menton. Mais je n'en conserve aucun. Je vois tous les mots. Je vois tous les mots. Je suis incapable de les prononcer. Le mot « coulement » me vient, pourtant je ne le vois pas passer, il est là. J'ai la teneur de la boue. Je vois tous les mots. Je les vois m'embrunir d'incompréhension face à l'empêchement qu'ils font de moi. Je suis la colline désolée. La teneur de la boue m'a. Le mot « colline » me passe sous le menton, je suis incapable de le prononcer et je n'ai plus de corps. Quand cesse l'abominable défilé, la boue est de sauvetage avec son nom emprunté le temps qu'on voie de quoi je parle. Plein tube. C'est la noyade. [...] Le grand coulement de moi qui cherche. (M, 17-18)

On devine que c'est d'ailleurs la pisse (la boue, la noyade, le coulement) qui réveille Jacques Mailloux de son rêve (« la boue est de sauvetage », à lire : « la *bouée* de sauvetage ») et qui le sauve de cette autre noyade métaphorique qu'est celle de la déprise du symbolique et du corps. Mailloux, c'est littéralement son cauchemar, redoute un retour à ce qui précède la maîtrise du signifiant, espace-temps où les mots lui passent sous le menton. Temps de l'enfance, d'un nouage parfois pénible du langage, du corps et du nom.

---

<sup>33</sup> « Chien, dis-le. / [...] / Dis-le, chien, que le bois protège les ormes s'ils ne perdent pas la tête. / [...] / Dis-le, que je peux continuer sans bras dans ma robe d'écorcée si je ne perds pas l'esprit. / Dis-le. » (FA, 102)

#### 1.4 La parole comme chose : écrire du lieu de l'enfance

*Je dois vous le dire, c'est comme si vous étiez responsable de la chose intérieure qui est en vous, dont vous ne savez rien, et qui m'épouvante parce qu'elle prend et transforme au-dedans d'elle sans aucune apparence de le faire<sup>34</sup>.*

– Marguerite Duras

Nous avons l'enfance tenace, et dans ce qui s'est oublié ou transfiguré, quelque chose insiste que Freud appelait, pour en dire l'inaltérable, l'infantile. Qu'est-ce dire ? D'abord la prégnance du principe de plaisir qui cherche au-delà de sa satisfaction provisoire ce qui pourrait enfin rejoindre le rien d'où je suis venu : se balancer, sauter, être porté, creuser, se cacher, resurgir, être bercé, s'enfouir, ces motions d'enfance ont laissé sur mon corps les traces qui creusent une érotique complexe où mon sexe, ma sexualité, trouve sa grammaire et ses noms. À la différence du mémorable et du souvenir d'enfance, l'infantile désigne cette intensité d'investissement, zone d'ombre et de silence qui entoure les souvenirs et en fait saillir les contours (dans les souvenirs-écrans) : revers du mémorable, non disponible à une remémoration spontanée. On comprend qu'il puisse être au service de la création des formes et des représentations, de la sublimation en tant qu'elle crée un objet inédit... à retrouver<sup>35</sup>.

Avant même de signifier, les mots sont aussi des « motions d'enfance » qui frappent le corps. Cette primauté du signifiant sur la signification — telle que l'expérience de la honte et du trauma la révèle —, l'œuvre de Bouchard ne cesse de la reconnaître. Les multiples associations que Bouchard effectue entre la parole et les déchets du corps mettent bien souvent de l'avant la matérialité du langage, car contrairement à la voix, la pisse et la merde relèvent du visible. L'acteur, lit-on dans *Le faux pas de l'actrice*, doit « s'écarter les trous pour laisser la parole se répandre » (FA, 129). Reconnaître la texture de la parole est une exigence constamment imputée aux personnages de Bouchard au sein de telles didascalies. Cette particularité de la parole, sa matérialité, est généralement recouverte et oubliée par celui qui parle. L'enfant, quant à lui, en fait la rencontre avant même de parler, d'entrer dans le langage ; l'*infans* perçoit les mots comme des choses, et c'est une qualité du langage qui intéresse généralement le poète.

---

<sup>34</sup> Marguerite Duras, *Les yeux bleus cheveux noir*, Paris, Minuit, 1986, p. 54.

<sup>35</sup> Anne Éline Cliche, « Cette enfance que j'ai encore. Que j'aurai toujours », *Revue Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », 2015, n° 21, en ligne, < <http://revuepostures.com/fr/articles/cliche-21> > (Consulté le 30 mai 2017).

[À] l'enfant le langage est préexistant, et ce qui devient la lalangue est d'abord cette masse purement perçue, purement réelle, purement signifiante avant de signifier, dont il reconnaîtra ensuite l'articulation, puis manipulera les éléments : il y habitera ensuite, le langage-outil risquera — et Heidegger le décrit comme une sorte de tragédie — de recouvrir totalement cet « être propre du langage ». C'est l'ouverture à l'être de la parole que Heidegger retrouve dans la poésie<sup>36</sup>.

Lacan invente le terme « lalangue » pour désigner cette part de langage que l'enfant reçoit, qui le pousse à parler et qui ne concerne pas la communication : « Cette lalangue est un terrain commun à toutes les structures : c'est de la pure parole qui n'est pas du discours<sup>37</sup>. » Avant de passer un message, l'enfant parle *pour parler*. La psychanalyse s'intéresse à cette part du langage qui ne relève pas d'un savoir énoncé ; cette part « réelle » du langage qui — à l'instar des objets *a* évoqués plus haut — n'est jamais retrouvée telle quelle, mais oriente le désir du sujet et trouve dans la création le lieu de sa sublimation. « [La] lalangue nous fait naître poème. *L'infans*, le petit être d'avant l'entrée dans la parole, lalangue le fait naître, comme parlêtre, poème. Mais c'est un poème qui, malgré qu'il ait l'air d'être sujet, est sans poète, puisqu'il relève du savoir sans sujet de l'inconscient-lalangue<sup>38</sup>. » Le poète, l'écrivain, est en effet celui qui s'intéresse à cet « autre versant de langage », pour emprunter l'expression de Michèle Aquien. Il est une formule connue de Lacan qui concerne cette part de la parole : « Le dire est justement ce qui reste oublié derrière ce qui est dit dans ce qu'on entend<sup>39</sup> ». Autrement dit, l'énonciation est camouflée, « oubliée » par l'énoncé qui la recouvre. Le propre de l'écriture poétique, et celle de Bouchard au premier chef, est de « rappeler » *le dire*, de trouver différents moyens de dévoiler, à même l'énonciation, ce qu'il y a derrière l'énonciation. À ce titre, Christian Desmeules décrivait justement le style de

---

<sup>36</sup> Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 116.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Michel Bousseyroux, « Les trois états de la parole. Topologie de la poésie, poésie de la topologie », *L'en-je lacanien*, 2014, n° 22, p. 52.

<sup>39</sup> Nous préférons ici la formulation originale, que l'on peut retrouver dans un enregistrement audio de la présentation en question. Jacques Lacan, « L'étourdit », en ligne, <<http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>> (Consulté le 20 décembre 2017). Dans la version publiée, Jacques-Alain Miller choisit plutôt de reformuler ainsi : « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend ». Jacques Lacan, « L'étourdit (1972) », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001, p. 449.

Bouchard en convoquant Heidegger : « Or, “la parole est parlante”, pour reprendre les mots de Heidegger. Et l’abîme qu’ouvre la phrase nous rappelle aussi que les mots sont souverains, contagieux et capables de tout<sup>40</sup>. »

L’écriture de Bouchard rappelle quelque chose de la parole de l’enfant : tous s’entendent pour dire qu’elle n’en *mime* pas l’expression, elle n’est pas *babel*. Si la syntaxe particulière de ses textes contribue énormément à situer le texte bouchardien sous le signe de l’enfance, la manière dont l’œuvre s’affaire à décrire et à inventer encore et encore la rencontre du sujet avec la matérialité des signifiants (sans nécessairement mettre en scène l’entrée du bébé dans le langage) y contribue également. Mailloux « voit les mots<sup>41</sup> », ce qui se trouve exemplifié dans la scène suivante. L’enfant joue à « snapper » sa rondelle de hockey contre la maison. Son frère de deux ans, à l’extérieur avec lui, est attaché avec un harnais à une corde de vingt pieds pour éviter qu’il ne se sauve. On devine que Mailloux a dû arrêter le lancer de ses rondelles, d’une part à cause du bruit — « ça bang bang trop, c’est fatigant » (M, 127) — et d’autre part à cause du danger de blesser son petit frère : « Mais il n’y a pas eu de mal, Jacques Mailloux t’as du visou. Non, il n’y a pas eu de mal, mais quand même dans l’arbre tu te sens au ventre un peu du drame qu’aurait provoqué ton tir s’il l’avait eue dans la tête la rondelle ton frère petit dans son harnais. » (M, 128) La culpabilité de Mailloux n’est pas décrite par un narrateur omniscient, non plus par un narrateur qui raconterait son enfance comme un temps passé ; il est question d’un sujet qui s’adresse à l’enfant en lui. C’est l’enfance comme survivance dans l’adulte que la narration cherche à exposer, l’enfance comme éternel présent, l’« enfance éternelle » (M, 56). Ce discours intérieur de Mailloux est donc celui d’une mise à plat de son rapport aux signifiants, comme si le *contenant* du reproche parental prenait le dessus sur le *contenu* : « De quoi te bouleverser les phrases qui sont dans l’arbre et que tu vois défiler sans trop savoir ce qu’elles disent, mais sachant qu’elles disent, oui, qu’elles disent » (M, 128). La rumination et la

---

<sup>40</sup> Christian Desmeules, « Hervé Bouchard, poète dramaturge de l’enfance », *op. cit.*, p. F1. Ici, Desmeules reprend une formule d’Heidegger souvent citée, et qui se trouve originellement dans : Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1959], p. 21-22.

<sup>41</sup> C’est une exigence, un impératif de lui à lui sur lequel nous reviendrons : « Vois tous les mots. Vois tous les mots mouilloux te tromper dans ton tuba long. » (M, 44)

culpabilité se concrétisent pour Mailloux dans le défilement de phrases flottantes à l'extérieur de lui. Ce n'est pas « Mailloux qui pense », ce sont les phrases « qui disent ». L'écriture de Bouchard rappelle aussi souvent que possible que les mots ont d'abord été des choses.

La pensée est bien un flux de mots incontrôlé par le sujet (contrairement à sa parole), dont il peut se sentir assailli dans certaines situations (de honte et de culpabilité, par exemple). Le psychotique est celui pour qui la rumination mentale est susceptible de s'ériger en *réel*, en voix véritablement entendues à l'extérieur. Il est celui pour qui la lalangue n'a pas été perdue, il est envahi par elle<sup>42</sup>. L'œuvre de Bouchard s'intéresse quant à elle au surgissement de la parole, qui n'est pas placé sous le signe de *l'échec*, si ce n'est dans le cas isolé de l'orphelin de père numéro deux mentionné plus haut (et qui finit bel et bien par parler). On pourrait dire que l'œuvre de Bouchard est « nostalgique » de la lalangue ; elle opère dans le sens de s'approcher de cette chose qu'elle sait perdue<sup>43</sup>. Le rituel inventé par Jacques Mailloux pour construire des histoires illustre cette croyance infantile en la matérialité du signifiant — qui est bien davantage un *savoir* qu'un *leurre* :

[J]e suis allé chercher un coussin dans le coin du canapé, je l'ai déposé sur le sol au pied du mur tout près de la table où on travaillait et je me suis renversé tout l'Mailloux<sup>44</sup> dessus en équilibre sur la tête le nombre de minutes qu'il fallait pour faire descendre les mots de l'histoire. Ouelle a dit que c'était niaiseux comme méthode. Peut-être que c'est niaiseux, j'ai répliqué, mais là on joue à faire une histoire alors *j'appelle les mots comme si j'étais un écrivain qui se dispose comme ça pour les accueillir*, ça n'a pas d'importance, il faut seulement se mettre en position instable pour que les mots on les entende mieux, et là on part et on fait l'histoire dans le même esprit, mais à l'endroit. Mon ami m'a demandé d'où je sortais ça, en riant il me l'a demandé, mais il n'espérait pas de réponse. Il a répété que c'était niaiseux comme méthode. Oui, sans doute.

---

<sup>42</sup> « Chez le psychotique en état de crise, la lalangue, cette autre face du langage, émerge presque telle quelle, de façon brute et non contrôlée. » Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 179.

<sup>43</sup> La nostalgie est ici comprise comme un deuil réussi, contrairement à la mélancolie telle que Freud la conçoit, qui est un travail de deuil qui achoppe parce que le sujet n'en connaît pas l'objet. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie (1917) », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986, p. 145-171.

<sup>44</sup> Par là, le narrateur entend que le garçon se tient à l'envers, tête au sol et pieds en l'air. Il sera question plus loin de ces jeux textuels par lesquels l'écriture fait du nom un corps, rappelant la vocation métonymique du nom.

N'empêche qu'après trois ou quatre minutes l'histoire s'est mise à débouler.  
(M, 10. Nous soulignons)

Mailloux fait descendre les mots, comme si ceux-ci répondaient au mouvement de la digestion ou au mouvement du sang. Les mots, comme un flux soumis aux lois de la gravité, sortent de la bouche si on vire le corps à l'envers. Le rôle de l'écrivain auquel aspire ici l'enfant est celui de trouver une position corporelle adéquate « pour accueillir » les mots en soi, les faire passer dans le corps et les en sortir.

### 1.5 La parole comme chose : de l'enfant à l'écrivain

Le passage du texte dans le corps n'est pas seulement l'affaire du narrateur de *Mailloux*, cette préoccupation est à l'origine même du projet d'écriture de l'ouvrage, et, pourrait-on dire, de toute l'entreprise poétique bouchardienne :

[J]e voulais le texte direct, rapide, immédiat, musical ; je voulais un livre qui soit à la fois un recueil de récits, un roman, un ensemble de poèmes ; je voulais pouvoir en lire des extraits de manière théâtrale, rompant par là avec l'ennui que j'ai toujours éprouvé lors de soirées de poésie où l'on voit des gens lire sans jamais que leur texte *ne leur passe dans le corps* ni ne pénètre celui des auditeurs ; je voulais casser la baraque, comme on dit<sup>45</sup>.

Pour Bouchard, le texte trouve sa pleine signification non pas dans sa publication, mais dans sa lecture-performance. L'auteur accorde une importance prépondérante à la parole qui, selon lui, prime sur l'histoire : « Ce n'est pas l'histoire contée par le conte qui compte. Ce que transmet le conteur, c'est la parole qui sera reprise par le conteur d'après. » (A, 97) Cette posture est importante, car, comme nous le verrons plus loin, c'est bien le corps de Bouchard lui-même qui se trouve à incarner ses textes sur différentes scènes.

La « méthode » de l'enfant Mailloux évoquée plus haut n'est pas sans rappeler les quatre-vingt-onze fragments du texte « Abrasifs » publié dans *Liberté* en 2007 dont est issue la dernière citation, dans lequel Bouchard énumère de façon poétique et comique différentes

---

<sup>45</sup> Propos de Bouchard dans : Josée Morel Cinq-Mars, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *Remue.net*, 21 juin 2007, en ligne, <<http://remue.net/spip.php?article2323>> (Consulté le 6 juin 2017). Nous soulignons.

réflexions et injonctions concernant la parole du conteur (par extension, de l'écrivain<sup>46</sup>). En fait, Bouchard n'utilise pas les termes d'écrivain et de comédien dans ce texte, mais plutôt ceux de conteur et d'acteur, qui désignent deux pôles : d'un côté, faire l'histoire ; de l'autre, la dire. Ce qui intéresse Bouchard, ce n'est pas le texte sur papier, mais la « parole vivante », c'est-à-dire l'énonciation. Il ne saurait trop insister : « L'acteur qui raconte n'est pas là pour produire des livres dont le but est d'être lus, c'est-à-dire accumulés. L'acteur qui raconte est là pour produire du texte où défile la parole vivante de l'homme. » (A, 96) Il s'agit dans ces fragments de penser la place du langage dans le corps du conteur et de l'acteur. L'acteur n'est pas celui « qui parle », il est « un endroit où les mots sont » (A, 91). Le conteur n'est pas celui « qui crée », il « se dispose » : « La disposition du conteur appelle les mots, qui appellent les mots, qui s'entendent et font le conte. Le travail du conteur est de se disposer. » (A, 93) Si le conteur a la tâche de manipuler les mots, ceux-ci ne prennent jamais vraiment naissance en lui, et proviennent toujours de l'extérieur, de plus haut : « Le conteur est un entendeur de mots. Quand il entend les mots, c'est qu'ils sont là où ils vont. Quand il les entend mal, il les déplace, il cherche l'endroit où ils vont » (A, 91). Il en va de même pour le jeu, qui n'est pas désigné comme l'acte d'interpréter un texte, mais celui de se soumettre à l'exigence du signifiant. « Jouer le conte, c'est se mettre à sa disposition » (A, 92), « Trouver dans le conte la disposition qu'il faut pour jouer. Pour le faire être là où il doit » (A, 92). De l'enfant Mailloux qui conte son histoire en se virant « l'Mailloux » au conteur qui « se dispose » à recevoir les mots, l'œuvre de Bouchard élève au rang d'éthique de la parole poétique la reconnaissance de la matérialité du langage.

#### 1.6 L'entrée dans le langage : un jeu d'enfant

*[A]menez-le au seuil de la parole puis abandonnez-le,  
il chantera*

– Hervé Bouchard (P, 45)

---

<sup>46</sup> Certains de ces fragments se trouvent déjà en germe dans les répliques de Laurent Sauvé du dernier tableau de *Parents et amis*. (P, 207-233)

Il est un cas paradigmatique de « l'entrée dans la parole » dans l'œuvre de Freud, relu par Lacan, qu'il convient ici de convoquer. Au cœur de la tentative de Freud de conceptualiser « économiquement » l'appareil psychique — c'est-à-dire d'établir les lois auxquelles répondent les pulsions — se trouve une petite observation qui dénote l'intérêt de Freud pour le moment où le langage vient au sujet. Dans son texte « Au-delà du principe de plaisir », Freud commence à remettre en question le primat du principe de plaisir qui déterminait jusque-là, dans sa métapsychologie, la vie psychique. Il postule dès lors l'existence d'une pulsion de mort afin d'expliquer la tendance du sujet à répéter des expériences déplaisantes. Le cas avec lequel il ouvre cette réflexion sur la compulsion de répétition est celui d'un enfant dont on sait aujourd'hui qu'il était le petit-fils de Freud, Ernst. À l'âge d'un an et demi, l'enfant, qui ne parle pas encore, a l'habitude de lancer des objets loin de lui en émettant un long « o-o-o-o », que la mère interprète comme le mot « fort », qui, en français, signifie « loin » ou « parti ». Lorsqu'il a entre les mains une bobine de fil, Ernst accompagne le lancer et le « o-o-o-o » d'un « da » (ici, voilà) au moment de ramener l'objet vers lui. Freud conçoit cet événement comme la reprise pour l'enfant, sur le mode du jeu, du départ et du retour de sa mère. Il s'agit pour l'enfant de se faire « sujet » d'une expérience pénible. « Il était passif, à la merci de l'événement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume le rôle actif<sup>47</sup>. » Plus qu'une leçon sur le masochisme primordial<sup>48</sup>, ce texte introduit la notion de « symbole » comme « meurtre de la chose<sup>49</sup> ». En effet, Freud accorde dans ces quelques pages une attention particulière à la manière dont les phonèmes du jeu du Fort-Da sont exprimés par le garçon et aperçoit, pour le dire avec Lacan, « le jeu initial de l'instauration chez le petit enfant du rapport à la présence

---

<sup>47</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir (1920) », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 60.

<sup>48</sup> Pour citer Lacan : « Il n'est plus besoin dès lors de recourir à la notion périmée du masochisme primordial pour comprendre la raison des jeux répétitifs où la subjectivité fomenté tout ensemble la maîtrise de sa déréliction et la naissance du symbole. » Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse (1953) », *Écrits, op. cit.*, p. 318.

<sup>49</sup> « Ainsi, le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir. » *Ibid.*, p. 319.

et à l'absence<sup>50</sup> ». Afin de montrer comment le lancer de la bobine a effectivement à voir avec la *séparation*, Freud précise qu'à l'âge de deux ans et demi, lorsqu'il apprend que son père s'apprête à partir en guerre, Ernst lance à nouveau un objet en criant — maintenant qu'il sait parler — « Va-t'en en guerre ! »

Or, devenir « actif » dans le cadre du jeu de Fort-Da consiste à mettre un signifiant sur l'absence et à faire l'expérience de substitution qui signe l'entrée dans le langage. Ce jeu à lui seul rend compte du fait que le langage n'est pas seulement un moyen de communication ; avant même que l'enfant associe un concept à chaque mot, il utilise une interjection, un germe de mot, pour symboliser l'absence. Qu'il y ait un mot sur *le rien* ne va pas de soi. Pour reconnaître l'absence, il faut avoir recours à des signifiants. « C'est le symbolique qui introduit un moins. Ainsi par exemple le livre qui manque dans une bibliothèque, sans nom, sans numéro. Rien ne nous dit que ce livre manque, sinon son manque même, son défaut à sa place, c'est-à-dire son nom, un manque par rapport à l'index<sup>51</sup>. »

À partir de son concept d'« objet *a* », Lacan dira que la bobine d'Ernst constitue une partie *de l'enfant* avec laquelle il négocie lui-même son rapport à l'autre ; « c'est un petit quelque chose du sujet qui se détache tout en étant encore bien à lui, encore retenu... c'est son objet<sup>52</sup>. » Pour se détacher du corps imaginaire de la mère et entrer dans le symbolique, il faut que l'enfant arrive à symboliser l'absence et la présence. La clinique des enfants psychotiques fournit plusieurs cas d'enfants chez qui on peut apercevoir une carence sur le plan du symbolique par la manière qu'ils ont d'intégrer un objet transitionnel à leurs jeux. Dominique Delplanche fournit l'exemple d'un enfant, Patrick, dont *le passage de l'imaginaire au symbolique* achoppe :

---

<sup>50</sup> Cet extrait du séminaire a été coupé de la publication aux éditions du Seuil. Voir la version en ligne : Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, séance du 10 juin 1964, d'après les enregistrements de Patrick Valas, < [http://www.valas.fr/IMG/pdf/S11\\_FONDEMENTS.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/S11_FONDEMENTS.pdf) > (Consulté le 20 décembre 2017), p. 384.

<sup>51</sup> Dominique Delplanche, « Le jeu du "Fort-Da" ou l'incidence du symbolique sur le sujet », *Les feuillets psychanalytiques du Courtil*, n° 2, mai 1990, p. 7. Nous pensons également au titre de l'essai sur le deuil d'enfant *Tous les enfants sauf un* de Philippe Forest (Paris, Gallimard, 2007).

<sup>52</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 60.

Quand on lui prend cet objet, il crie très fort, se montre très mécontent, pleure désespéré et cherche immédiatement un autre objet. Il n'y a pour Patrick aucune symbolisation de la présence-absence ; au contraire l'absence de l'objet est pour lui insupportable. Dans le bruit rythmé qu'il fait, il n'y a aucun battement entre bruit-silence (absence de bruit) avec lequel il pourrait jouer et faire des rythmes différents. Il n'y a qu'une chaîne interminable du même « toc-toc-toc » qui ne peut pas être coupé par un silence<sup>53</sup>.

Delplanche mentionne aussi l'exemple d'un enfant qui arrive à lancer et à reprendre son jouet, mais qui sombre dans une crise d'épilepsie si un adulte n'interrompt pas le jeu à temps : « Là où l'absence manque à être symbolisée, elle se réalise sur le corps même du sujet<sup>54</sup>. » Pour ces enfants, l'objet *est* la Chose ; perdre l'objet équivaut à perdre la mère, c'est-à-dire *se perdre*.

Si c'est bien pour penser la psyché de l'humain sur le plan pulsionnel que Freud s'est penché sur le cas du petit Ernst, Lacan remarque pour sa part que le père de la psychanalyse s'intéressait à cette occasion à l'entrée dans l'ordre symbolique de l'enfant, soit le moment où le mot devient la chose dans un rapport de métonymie qui nous éloigne de l'essence, mais qui permet au sujet d'entrer dans un rapport avec autrui par le détour du langage. L'œuvre de Bouchard exprime le désir d'une parole vivante, une parole qui précède le meurtre de la chose, une parole *totémique*, ce que nous expliciterons au prochain chapitre. Cette parole est en soi impossible à proférer, elle est *visée* par le sujet et produit une autre parole, qui est l'œuvre de Bouchard, et qui ne cesse de dire qu'il y a quelque chose derrière le leurre des signifiants. Cette chose, elle ne peut pas la montrer, mais elle la borde, l'aborde et produit du texte sur son absence. Le rôle du conteur consiste pour Bouchard à placer les mots de la rumination dans un texte qui devient leur « terrain d'entente<sup>55</sup> ». Le texte comme « terrain d'entente » : l'expression apparaît particulièrement bien choisie, et sous-tend cette idée que le conte, le texte, présente une sorte de négociation nécessaire des signifiants qui n'est jamais fondamentalement satisfaisante ; il y aura toujours à négocier, toujours plus à dire, mais il faut fixer le texte malgré tout.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> « Le conteur entend les mots. Sa disposition crée un espace où ils viennent : le conte est leur terrain d'entente. » (A, 92)

## 1.7 « Ça finira par finira »

*de cet événement  
sur le point  
toujours  
de ne pas se produire*  
– Normand de Bellefeuille<sup>56</sup>

VEUVE MANCHÉE  
Ça ne finira pas.

LES SŒURS ET ROGÈRE  
Ça finira bien par finir.

VEUVE MANCHÉE  
Ça ne finira pas.

LES FILS  
Ça finira par finira. (P, 230)

Cette dernière réplique des orphelins de père rend compte du statut de la parole de la veuve, mais aussi de l'œuvre bouchardienne en entier, c'est-à-dire que toutes deux repoussent l'exigence de la fin au moment de conclure. Il y aura toujours quelque chose à ajouter. La veuve Manchée refuse d'arrêter de parler. C'est sur ce refus de se taire que la veuve clôt son récit, celui au centre de *Parents et amis* : « [J]e ne mourrai pas, ça, ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez<sup>57</sup>. » (P, 105) Il faut pourtant que l'œuvre, elle, interrompe la parole de la veuve, sans quoi il n'y a pas de publication. Or, l'œuvre ruse, de manière à toujours conserver *vivante* cette parole. Avec la publication du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* dix ans après *Parents et amis*, Bouchard donne un second souffle au texte de la veuve Manchée, c'est-à-dire que ce texte doit être récité par le personnage de l'actrice qui joue le rôle de la veuve dans cette « pièce ». Concrètement, le quart de l'ouvrage reprend des morceaux du récit de la veuve Manchée sur le mode de la « répétition » théâtrale. Le personnage de l'actrice porte ainsi la parole de la veuve et doit à son tour refuser de se

---

<sup>56</sup> Normand de Bellefeuille, *Mon visage*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, p. 19.

<sup>57</sup> Laurance Ouellet Tremblay a fait de cette réplique le titre de sa thèse de doctorat, dans laquelle elle analyse la dimension prophétique de la poétique bouchardienne.

taire. Dans un effet de miroirs, la parole de la veuve se réverbère et se trouve sans corps de départ ni corps d'arrivée, elle est cette parole vivante qui « défile » dans « l'homme<sup>58</sup> » et qui est l'idéal poétique visé par Bouchard dans « Abrasifs ». Qui plus est, avec *Le faux pas de l'actrice* se voit réalisé de manière extratextuelle le vœu de la veuve Manchée, qui, en plus de refuser de se taire, annonce un retour spectral de sa parole : « Ça ne finira pas. Je vais rester là dans ma robe et vous regarder partir les uns à la suite des autres. Bonne année. Mes spectres reviendront. Mon petiot renaîtra. » (P, 230) Ainsi, l'actrice met à exécution la menace de la veuve en jouant son rôle ; elle la répète et la prolonge.

*Le faux pas de l'actrice* doit à son tour interrompre l'actrice et lui imposer une dernière parole, mais, encore une fois, l'œuvre ruse afin d'éviter cette fatalité. L'avant-dernière réplique de l'actrice reprend les derniers mots du récit de la veuve : « Ça. / Ça ne finira pas. / C'est parti pour l'éternité. / Fallait que vous le sachiez. » (FA, 203) Sa dernière réplique, qui est aussi la dernière réplique de l'ouvrage, reprend les *premiers mots* du récit de la veuve Manchée au centre de *Parents et amis*, en les interrompant arbitrairement d'un « etc. » :

Lorsque j'étais enfant on me donna une robe que je dus déterrer d'un amas de chiffons, lorsque j'étais enfant on m'donna une robe que je dus déterrer d'un amas de chiffons, chiens, quand je suis arrivée ici le bouquet de glaïeuls était mort et on m'a couchée devant, je n'ai pas tellement aimé, je n'ai pas tellement aimé qu'on me place là comme une morte, etc. (FA, 204)

Ainsi, les derniers mots de l'actrice sont les premiers mots de la veuve : l'œuvre crée une boucle par laquelle la fin est annulée. De plus, par l'intermédiaire d'une dernière didascalie, Bouchard indique que l'actrice n'arrête jamais vraiment de parler, c'est plutôt le décor qui se retire : « *La lumière baisse progressivement sur cette dernière réplique de l'actrice, de même que le volume de sa voix, jusqu'au silence dans le noir.* » (FA, 204) En outre, puisqu'il s'agit d'une scène de « répétition » et que la pièce n'est jamais présentée en tant que telle, la fin de la répétition n'est jamais que le début d'une autre.

*Mailloux* n'échappe pas au désir de faire disparaître du texte son point final. Dans le

---

<sup>58</sup> Nous référons ici à un passage d'« Abrasifs » cité plus haut. On peut d'ailleurs remarquer que c'est plutôt « la femme » qui est concernée par cette parole mouvante.

dernier chapitre, le narrateur énumère sur le mode d'un « chant » une suite de « Quand j'aurai ». C'est le temps de la fin de l'histoire racontée qui est ici brouillé et qui, conséquemment, brouille aussi le temps à partir duquel le narrateur prend la parole. Le temps est replié sur lui-même, anachronique, comme en témoignent ces trois énoncés : « Quand j'aurai fini de manger les tartes et les pâtés ronds qui m'ont donné le cancer » (M, 157) ; « Quand j'aurai achevé les vers qui me mangeront » (M, 157) ; « Quand j'aurai reçu le coup de bâton qui m'a cassé les dents » (M, 158). Dans cette finale, on veut parler de notre mort, on veut être vivant et manger ce qui nous a tué, on veut tuer ce qui nous a tué, on peut avoir les dents cassées par un coup de bâton qu'on n'a pas encore reçu, etc. Ce fantasme d'atteindre un temps hors temps, qui est aussi un fantasme d'« invent[er] un parler à rebours » (M, 161), culmine dans les derniers mots du chapitre (et de l'ouvrage) : « Alors / Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, / Font six<sup>59</sup>. » (M, 161) Sur l'air de « deux et deux font quatre », cette incantation en forme d'équation affirme radicalement le désir de Mailloux d'atteindre une unité entre son nom, son âge et son corps, qui lui permettrait d'être assuré de son *être*. Le numéro six, c'est l'âge de Jacques Mailloux à certains moments du texte : « Jacques Mailloux, c'est un flot. Un flot de six ans, dit l'un des frères grands. » (M, 52) Mais la coïncidence entre Jacques, son âge et son corps n'est jamais tout à fait assurée : « Ça prend un nombre pour être et je ne l'ai pas encore » (M, 147), s'inquiète-t-il. « Je suis vu, dénoncé, n'ayant pas la taille de mon nombre, n'ayant pas la taille de mon nombre » (M, 75), énonçait-il plus tôt. Ce passage, où l'on peut aussi entendre « Je n'ai pas la taille de mon ombre », évoque à la fois une discordance du sujet à l'égard de son âge (son nombre) et de son image (son ombre). Ainsi, le texte se clôt sur le souhait d'atteindre l'espace-temps à partir duquel Mailloux pourrait parler, souhait placé dans une sorte de passé du futur apparemment inatteignable, pourtant toujours déjà atteint, puisqu'un récit a eu lieu, que Mailloux a raconté son histoire.

« Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne

---

<sup>59</sup> Remarquons que la dernière phrase commence par une majuscule, alors que la précédente n'est pas close par un point final. C'est là une autre façon de noyer la fin du texte.

se désagrège. / C'est ça, la littérature<sup>60</sup>. » Cette phrase de Beckett qui situe la littérature dans cet espace-temps de la fin sans fin (« tout cesse sans cesse ») n'est rien d'autre que l'exergue du premier texte de Bouchard, c'est-à-dire son mémoire de maîtrise en recherche et création littéraire. Ce refus de la fin ici annoncé est généralisé dans son œuvre. *Parents et amis* se termine d'ailleurs sur une liste de figurants qui ne correspondent à aucun personnage évoqué jusque-là dans la pièce ; la liste semble pouvoir défiler à l'infini : « Dans le rôle de sa vie, Lucienne Blouin, ménagère économe. Dans le rôle de sa vie, Gilles Poulin, mécanicien d'entretien chantant. Dans le rôle de sa vie, Jacques-Pierre Gosselin, plombier en camion. Dans le rôle de sa vie, Luc Alain, concierge à bâton [...] » (P, 233). Cela dit, c'est avec *Numéro six* que le motif de la liste subvertit le plus franchement la fin de l'œuvre. À la toute fin du texte, avant la table des matières, et après la fin du neuvième passage, qui est un pastiche d'une chanson de Michel Pagliaro se terminant sur une répétition — « l'amour est là / l'amour est là / l'amour est là / l'amour est là / l'amour est là » (N, 156) —, figure une section intitulée « Liste des noms d'endroits, de personnages, d'équipes, d'événements, etc., dans l'ordre de leur apparition » (N, 159) qui s'étend sur treize pages : « Le pavillon paroissial / La patinoire aux panneaux de bois / L'employé municipal Ferguson Marcelean / Le vestibule carré de la maison / Grand chef montreur des choses [...] » (N, 159). En plus de repousser ou de noyer la fin en répétant l'œuvre de façon minimaliste, Bouchard met en relief ce qui est pour lui le plus important, c'est-à-dire *les noms*. Le début de chacun des chapitres (intitulés des « passages ») s'ouvre sur une courte liste semblable qui fait office d'intertitre : « Premier passage // Le tapis de caoutchouc ; l'employé Ferguson Marcelean ; les bonshommes et les grattes ; le vestibule carré ; le grand chef montreur des choses et sa captive [...] » (N, 7). En cela, le texte de *Numéro six* est précédé et suivi de lui-même ; une fois qu'il commence, il est déjà commencé, et à la fin il recommence du début. Cette manœuvre rejoint une parole de l'actrice qui consulte son texte pour s'assurer de coïncider avec son rôle : « Vérifier que l'avenir correspond à ce qu'on fera, vérifier que l'avenir correspond à ce qu'on deviendra. » (FA, 67)

---

<sup>60</sup> Hervé Bouchard, « Autour de Laparèse. Roman », *op. cit.*, p. 5. L'extrait provient de : Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 35.

### 1.8 Les premiers mots, ou comment parler sans rompre le silence

*J'aime ce qui reste suspendu dans son commencement, ce qui flotte et ne finit jamais.*

– Michael Delisle (PF, 65)

L'exemple des intertitres de *Numéro six* montre bien que Bouchard déjoue autant le temps du commencement que celui de la fin, qui est aussi un temps qui vient border l'histoire. Dès le début de *Mailloux*, le temps de l'énonciation n'est pas clairement défini — ou bien faudrait-il dire qu'il est clairement indéfini —, c'est-à-dire que le point de départ à partir duquel le je de la narration s'exprime ainsi que le temps qui est celui de cette prise de parole ne sont pas *figés*. L'incipit de *Mailloux* présente plusieurs voix narratives. « *Ouverture. Où l'on entend Jacques Mailloux conter sa première échappée ; sa mère monstre ; son sauvetage à l'aide d'une pelle. Où l'on entend ensuite Jacques Mailloux sur les circonstances de son premier déguisement*<sup>61</sup> » (M, 9). En tête de la page trône cet « intertitre descriptif en forme de proposition complétive<sup>62</sup> », pour emprunter la terminologie de Genette, comme on en trouve dans le *Roman de Renart* et d'autres récits médiévaux. Autrement dit, chaque chapitre s'ouvre sur une liste des événements à venir qui donne l'impression d'avoir été ajoutée par un éditeur qui se place du côté du lecteur pour indiquer ce qu'il « entend » avec lui. Toutefois, on se rend compte très tôt que le corps du texte et ces intertitres ne sont pas les deux seuls registres d'énonciation qui organisent *Mailloux*. Suivant le premier intertitre, l'histoire s'ouvre ainsi : « J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps. » (M, 9) Entre ce passage et le début du récit est inséré l'impératif « Raconte<sup>63</sup> », et non pas « Je raconte » ou « Je vais vous raconter ». En fait, tout se passe comme si le je de « Mailloux quarante » (M, 49) s'adressait à « l'enfant Mailloux<sup>64</sup> » pour qu'il prenne la parole avec lui. Dans cette narration, l'enfance

---

<sup>61</sup> En italique dans le texte.

<sup>62</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 320.

<sup>63</sup> Ce court chapitre est également ponctué d'un « Raconte encore » et d'un « Continue » (M, 9-16).

<sup>64</sup> « Chaque soir et chaque matin de l'enfant Mailloux jusqu'à Mailloux quarante, au bord d'un précipice la nuit tombant dans un lit mouillé au réveil. » (M, 49) On perçoit dans cette phrase le désir de laisser croire que celui qui raconte (l'auteur) est aussi le narrateur et le personnage ; Hervé Bouchard est né en 1963, et publie *Mailloux* à l'âge de 39 ans.

n'est pas comprise comme un temps révolu qu'un sujet pourrait mettre à distance, mais plutôt — de même que le conçoit la psychanalyse — comme un temps toujours présent, qui oriente la jouissance du sujet parlant et auquel la narration laisse dans *Mailloux* toute la place. Non seulement la narration est-elle consciente de la survivance de l'enfant en l'adulte, mais elle fait de la superposition du présent de l'enfance et du présent de l'énonciation un motif de l'écriture bien visible et avoué, où l'on se plaint « d'être à la fois Mailloux Jacques et je moi dans les phrases d'écriture à chaque passage de la boue qui est » (M, 48).

La question du temps de la prise de parole se pose autrement lorsque Bouchard offre un cadrage théâtral à ses textes, puisque l'on s'attend à ce que l'œuvre définisse *concrètement* celui qui prendra la parole le premier et ce qu'il dira. S'emparer des textes bouchardiens pour les mettre en scène — comme l'a réalisé Guylaine Rivard avec son adaptation théâtrale de *Parents et amis* au théâtre CRI en 2008 — a ceci de risqué qu'il faut trouver un « terrain d'entente » entre les multiples contradictions du texte et la polysémie des indications. Nous croyons que la référence au texte théâtral dans l'œuvre de Bouchard répond à un désir qui n'est pas celui de l'« adaptation », mais celui de faire de la prise de parole un enjeu *textuel*. Il s'agit pour Bouchard d'imaginer le moment de la prise de parole, ce qu'il implique, ce qu'il sous-tend, ce qu'il engendre, ce qui le précède, et d'ensuite édifier une histoire autour de ce moment raconté. Cet enjeu de la prise de parole trouve sa pleine signification *dans le texte*, puisque sa mise en scène ne peut en rien le résoudre.

Le sort réservé aux didascalies dans l'ensemble de l'œuvre de Bouchard nous éclaire sur le statut littéraire (et non dramaturgique) de la prise de parole qui est montrée. Il y a au moins deux types de didascalie chez Bouchard. D'une part, on compte des indications en italique dans le texte de *Parents et amis* et du *Faux pas de l'actrice* — nommées à une occasion des « indices cascalons » (P, 12) — qui s'inscrivent en dehors de l'histoire principale et renvoient à des détails de mise en scène parfois cryptiques ; « Les décors sont crayonnés dans les paroles des persons » (P, 12), par exemple. D'autre part, il y a dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* deux scènes (sur cinq) qui sont entièrement consacrées aux indications dites chantées (« Premier chant des indications » et « Chant des indications deux ») ; on ne saura jamais par qui elles doivent l'être ni si leur contenu doit être respecté. On dit d'ailleurs d'une histoire racontée dans un des chants qu'elle est facultative (un

« *lazzi* »), mais cette indication fait elle-même partie du chant en question. Bref, une fois que l'on a accepté notre impuissance à répondre de manière pragmatique à ces questions, il convient de se demander quel est le statut de cette parole dans l'économie poétique du texte.

Le second chant exprime une sorte d'utopie, celle de faire émerger sur scène une première prise de parole qui ne brise pas le silence, une prise de parole qui se prolonge, s'étend et occupe tout l'espace. À l'instar de la parole de la veuve qui « finira par finira », l'acteur doit commettre une parole qui n'engendre pas de suite et qui est sans commencement — « Ça sera commencé et ça ne sera pas commencé » (FA, 126) :

Travailler à ce que les premiers mots de l'acteur ne rompent pas le silence. / Les premiers mots de l'acteur s'ils sont bien à leur place dans l'atmosphère sépulcrale qu'ils étendent. / Si c'est possible, que les paroles des acteurs non seulement étendent cette atmosphère, mais la prolongent, mais la maintiennent. / Mais on aura beau, l'accord de la parole et du silence ne saurait durer qu'un temps assez court. / Un instant tout court semblable à une absence de l'être du monde alors que pourtant. (FA, 126-127)

Le texte ne pourrait pas mieux dire son obsession à l'endroit du premier temps de la symbolisation. Ce moment, « on aura beau » vouloir le montrer, il est dans son essence *infigurable* et c'est pour cette raison que l'œuvre tourne autour de lui. On voudrait retrouver à même le langage ce moment qui précède le langage, cette « absence de l'être du monde », mais il est déjà trop tard à partir du moment où l'on parle (« alors que pourtant »). L'œuvre sait bien que l'accord de la parole et du silence est impossible à atteindre, mais elle le vise malgré tout. Ce temps — totémique — où le symbolique opère sans le recours au langage, l'œuvre de Bouchard porte le désir qu'il s'étende, se prolonge et devienne le temps de l'œuvre. Bref, quels sont les premiers mots de cette scène, ceux qui doivent être prononcés sans rompre le silence ? Le texte ne statue pas tout de suite : ce sont soit les mots d'une histoire pigée « sans même choisir » (FA, 127) dans « *Le petit répertoire jonquiérois d'histoires du bas et autres mesquineries* » (ouvrage qui n'existe pas hors de ce texte de Bouchard), soit les paroles d'un « quelconque en verve » venu de la salle pour « faire son numéro en contant quelque chose qui lui est arrivé » (FA, 127). Mais c'est un leurre, car ce spectateur aura « préparé sans le dire » le troisième conte du « *Supplément au petit*

*répertoire jonquiérois des histoires du derrière*<sup>65</sup> », soit l'histoire du *Père Sauvage* (qui, elle, existe bel et bien hors du texte et a été publiée en même temps que *Le faux pas de l'actrice*). Dès lors, les indications disent qu'il faut empêcher le « quelconque » de lire ce texte, et plutôt l'inviter à lire l'histoire d'Hubert Hébert, laquelle est ensuite racontée dans le chant des indications. De manière un peu burlesque, l'œuvre cherche à retarder les premiers mots de la pièce fictive en complexifiant les modalités de leur profération, et, durant ce temps, l'histoire se déroule dans cet écart entre ce qui vient et ce qui précède.

### 1.9 Interroger la loi du lieu de la loi : le cas de l'obsessionnel

*ne retire pas tout de suite ta main du livre  
ce livre oppose au vide un pli [...]  
je regarde mon cadavre et je danse  
– Paul Chamberland<sup>66</sup>*

Le rejet du commencement et de la fin, qui est le rejet d'un terme qui délimite l'histoire, n'est pas sans rappeler le cas de la névrose obsessionnelle. La structure psychique de l'obsessionnel, telle que l'ont pensée Freud et Lacan, révèle que le sujet peut être tout entier préoccupé par la recherche du « premier signe » introuvable de son histoire.

En fait, [l'obsessionnel] cherche l'élément initial, la cause première qui permettrait de boucler enfin ce circuit toujours ouvert, mais cet objet ultime est dérisoire. Il le cherche, nous dit Lacan, mais il ne faut pas le trouver. C'est le chercheur parfait — la recherche qui cherche —, il cherche infiniment pour ne pas trouver. Il tourne en rond puisqu'il détruit tous les objets de substitution, à mesure qu'il s'en approche<sup>67</sup>.

Cet élément initial, c'est la loi symbolique instaurée par le père ou son tenant lieu, qui ne va pas de soi pour l'obsessionnel : « [I]l y a une certaine carence du père qui accentue la

---

<sup>65</sup> Il s'agit du conte *Le père Sauvage*. Celui-ci a été publié en même temps que *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Le *Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière* (de même que le répertoire lui-même) n'a d'autre existence que fictive.

<sup>66</sup> Paul Chamberland, *Phoenix intégral*, Montréal, Écrits des Forges / Le Castor astral, 1988, p. 84-85.

<sup>67</sup> Alain Vanier, « Névrose obsessionnelle, névrose idéale », *Figures de la psychanalyse*, 2005, n° 12, p. 88.

dimension imaginaire. Le père est moins une cause qu'un alibi, qui se présente au centre de la névrose obsessionnelle. [...]. [L]'obsessionnel voudrait réduire le père au signifiant, en faire un père symbolique, parce qu'il y a pour lui un défaut de garantie de la loi, il a constamment peur qu'elle défaille<sup>68</sup>. » Éprouver la peur que le symbolique défaille, c'est bien autre chose que d'être confronté à sa véritable défaillance, c'est-à-dire que l'obsessionnel n'est pas en défaut de symbolique (comme le psychotique) ; il met en doute le symbolique alors même qu'il en jouit<sup>69</sup>. Il père-mute autour du marqueur vide de son inscription dans l'histoire. Dans ses correspondances avec Wilhelm Fliess, Freud différencie très tôt la névrose obsessionnelle de l'hystérie quant à leur rapport respectif aux signifiants : « En ce qui concerne la névrose obsessionnelle, il se confirme que c'est par la représentation verbale et non par le concept lié à celle-ci que le refoulé fait irruption<sup>70</sup>. » Le cas de l'homme au rat fournit l'exemple paradigmatique de cette jouissance du signifiant. L'homme fait part à l'analyste d'une formule conjuratoire qu'il se répète mentalement pour se défendre de son envie masturbatoire. Il s'agit d'un mot inventé : *Glejisamen*.

*Glejisamen* résulte de la mise en contact du « mot » *Gleji* et du mot *Amen*, ce qui confère à la formule une allure de prière. Soit, mais entre les deux mots, venu là pour les tenir ensemble, s'est glissé un petit « s », dont le patient a oublié la fonction, mais que Freud relie sans hésiter au mot *Amen*, pour entendre alors le *Samen* comme *Semen* (« sperme ») : Freud devine alors au travers de *gleji(sa)* que le prénom de la dame aimée n'est autre que Gisela, prénom dont on peut par ailleurs supposer qu'il ne lui est pas tout à fait indifférent. La scène s'éclaire alors brusquement à l'instant où l'énigme du mot se trouve résolue : l'homme, en proférant sa « prière », est en train d'unir son sperme avec le corps de sa bien-aimée, « c'est-à-dire, conclut Freud, qu'il se masturbe en se la représentant<sup>71</sup>. »

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>69</sup> Ce qui fait d'ailleurs que l'obsessionnel peut jouir de la situation analytique, dit Lacan : « C'est toujours une véritable lune de miel, une cure d'obsessionnel, entre l'analyste et l'analysé. » Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, p. 132.

<sup>70</sup> Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>71</sup> Dominique Clerc, « L'écoute de la parole », *Revue française de psychanalyse*, 2007, vol. 71, p. 1301-1302. L'auteur souligne. L'auteur cite Sigmund Freud : *L'Homme aux rats. Journal d'une analyse (1909)*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 149.

Pour comprendre le discours de l'obsessionnel, il importe non pas tant d'étudier ses signifiés que ses signifiants, car ceux-ci ont une véritable *fonction* dans son discours et dans son corps. En outre, l'obsessionnel est celui qui, par son discours, interroge la fonction même des signifiants. Lacan approfondit ce versant de l'analyse de l'obsessionnel :

Dans sa façon si particulière de traiter le signifiant, à savoir de le mettre en doute, de l'astiquer, de l'effacer, de le triturer, de le mettre en miettes, de se comporter avec lui comme Lady Macbeth avec cette maudite trace de sang, l'obsessionnel, par une voie sans issue mais dont la visée n'est pas douteuse, opère justement dans le sens de retrouver le signe sous le signifiant. *Ungeschehen machen* [annuler], rendre non avenue l'inscription de l'histoire. Ça s'est passé comme ça, mais ce n'est pas sûr. Ce n'est pas sûr, parce que ça n'est que du signifiant, et que l'histoire est donc du truc. Il a raison, l'obsessionnel, il a saisi quelque chose, il veut aller à l'origine, à l'étape antérieure, à celle du signe<sup>72</sup>.

« Rendre non avenue l'inscription de l'histoire », c'est bien le projet que l'on aura plus tôt reconnu chez Bouchard, dans ses multiples procédés textuels qui visent à dissoudre le commencement et la fin, « l'inscription ». En se disant, de son cercueil, « dernier né du premier jour de l'an prochain » (P, 149), l'orphelin de père numéro six abolit le moment de sa mort. Jacques Mailloux — pour qui « être et être (ne) font (pas) six » — est aussi dans la posture de celui qui parle *hors* inscription dans l'histoire. Se désigner comme « comédien de naissance » dès l'incipit apparaît comme un moyen pour lui d'indiquer que vivre, c'est se situer dans le leurre des signifiants ; vivre, c'est jouer la comédie. « Je suis et c'est trop. / Je dis : Je suis et c'est trop » (FA, 102), énonce l'actrice, comme s'il s'agissait de pointer que le « je suis » ne relève pas de l'être, mais seulement d'un dire. Ou encore : « L'angoisse est une agression par le vrai » (P, 142), disent les orphelins de père, comme pour signaler que la vérité est ce qui échappe aux signifiants<sup>73</sup>. L'obsessionnel est celui qui ne croit pas à l'être, celui qui sait qu'il n'y a rien d'autre que du signifiant ; il ne peut placer l'être que dans un temps autre, temps du « Quand j'aurai ». En cela, Lacan dit de l'obsessionnel qu'il « est en somme un acteur qui joue son rôle et assure un certain nombre d'actes comme s'il était mort.

<sup>72</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, *op. cit.* p. 77.

<sup>73</sup> Nous référons ici au sens commun de l'angoisse, c'est-à-dire une peur sans objet, et donc sans signifiants pour la désigner.

Le jeu auquel il se livre est une façon de se mettre à l'abri de la mort. C'est un jeu vivant qui consiste à montrer qu'il est invulnérable<sup>74</sup>. » Ainsi peut-on penser à l'orphelin de père numéro six qui une fois mort est ressuscité par le récit de ses frères, et qui dit « se souv[enir] de [s]on suicide comme de [s]a dernière action avant de, avant de, avant de » (P, 147). À l'instar du brancardier Charron, « il a vu [...] l'autre côté » : « Il n'y a rien. Ça veut dire que nous sommes éternels. » (P, 231) Le dernier chapitre de *Mailloux* est sur ce point absolument significatif, en ceci qu'il place le savoir de l'être (« Je saurai qu'être et être font six ») dans un temps toujours à *venir* : « Quand j'aurai rédigé en partie une étude sérieuse » (M, 157), mais qui est aussi un temps impossible : « Quand j'aurai achevé les vers qui me mangeront » (M, 157). Or, l'inscription dans l'histoire, qui n'est pas la naissance du corps biologique, mais plutôt celle du corps parlant, du « parlêtre », est rendue possible par la rencontre du père et l'assomption de sa fonction. Si les études critiques que nous avons abordées en introduction ont souvent placé l'enfance et la paternité dans une suite logique — carence et succès ; premier et second temps — l'œuvre de Bouchard montre que le génie de l'écriture peut se situer précisément dans cette idée fixe de l'obsessionnel, celle d'interroger les signifiants à partir du lieu de l'enfance, de conserver le père *vivant*. Afin de prendre la mesure d'une telle proposition, il importe maintenant d'engager un certain parcours théorique avec lequel nous tenterons de cerner la manière dont la psychanalyse aura pensé et théorisé la fonction du père par l'intermédiaire (ou le prétexte) d'une étude sur le totémisme.

---

<sup>74</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 27.

## CHAPITRE 2

### DU PÈRE AU TOTEM

#### 2.1 Qu'est-ce qu'un père ?

*L'interrogation qu'est-ce que le père ? est posée au centre de l'expérience analytique comme éternellement non résolue, du moins pour nous, analystes.*

– Jacques Lacan<sup>1</sup>

Dans un article publié dans *Le Devoir* intitulé « Les pères totems », Guylaine Massoutre fait le compte rendu de trois textes où le père est selon elle érigé en « totem » (*Un amour impossible* de Christine Angot, *Blanc dehors* de Martine Delvaux et *Chemins* de Michèle Lesbre). Le totem est ici envisagé dans son sens commun, duquel nous nous dégagerons dans les pages qui suivent ; une instance d'autorité, à la fois vénérée et détestée, inaccessible et invisible : « Chacune des écrivaines recompose la statue du Commandeur, l'ombre falote, le chien<sup>2</sup> ». Passer par la reconstitution ou la restitution du père pour rédiger une œuvre de nature autobiographique (comme le fait d'ailleurs Michael Delisle dans *Le feu de mon père*) est une spécificité de la littérature contemporaine, selon Dominique Viart. Le chercheur associe ce genre littéraire (le « récit de filiation ») et sa prolifération à l'invention de la psychanalyse au tournant du XX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 372.

<sup>2</sup> Guylaine Massoutre, « Les pères totems », *Le Devoir*, 17 octobre 2015, en ligne, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/452704/romans-les-peres-totems> >.

Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur l'ascendance du sujet. Tout se passe en effet comme si, la diffusion de la réflexion psychanalytique ayant ruiné le projet autobiographique en posant l'impossibilité pour le Sujet d'accéder à une pleine lucidité envers son propre inconscient, les écrivains remplaçaient l'investigation de leur intériorité par celle de leur antériorité familiale<sup>3</sup>.

Si la psychanalyse a « ruiné » le projet autobiographique, c'est qu'elle a révélé que le sujet parlant est divisé, et qu'une part de lui-même (la plus grande) lui est inaccessible et ne s'appréhende que dans ses effets. Cette découverte, que Freud désigne comme une des trois grandes blessures narcissiques infligées à l'humanité<sup>4</sup>, a nécessairement déstabilisé le projet autobiographique, dans la mesure où *s'écrire* apparaît maintenant comme tenter d'aller à la rencontre d'une partie de soi dont on ne peut jamais vraiment faire la rencontre. Comme Viart l'indique d'emblée dans le titre de son article, les récits de filiation contemporains s'édifient pour la plupart sur un silence paternel, que les auteurs cherchent à combler, comprendre, dénoncer. Que le père soit particulièrement concerné par cette recherche filiale ne relève pas du hasard et s'explique par son statut particulier dans la constitution du sujet, qui ne se laisse pas circonscrire facilement. « La mère est certaine ; le père est incertain », dit l'adage. Cela signifie que contrairement à la mère qui porte l'enfant en son corps, le père est déduit et sa place est assurée dans et par le langage ; c'est par le langage qu'on désigne le père et c'est de son nom que le sujet est marqué. Si les avancées médicales permettent aujourd'hui de prouver la paternité sur le plan génétique, le statut du père ne va pas pour autant de soi : « [A]ussi juste que soit la réponse offerte par la génétique sur la paternité, elle n'en vient quand même pas à bout, puisqu'elle nécessite le recours à l'autorité d'un tiers pour accréditer sa véracité par la parole<sup>5</sup>. » Cette place « incertaine » qu'occupe le père et la

---

<sup>3</sup> Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 96.

<sup>4</sup> La première étant infligée par Copernic, qui révèle que la Terre n'est pas au centre de l'univers, et la deuxième, par Darwin, qui révèle que l'homme n'est qu'un maillon dans d'évolution, et non un point de départ. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, [1922] 1961, p. 266-267.

<sup>5</sup> Olivier Masson, *op. cit.*, p. 75. Ajoutons que cette possibilité de reconnaître la paternité sur le plan génétique s'accompagne, du moins en Occident, d'un certain relâchement de l'impératif de la patrilinéarité, que l'on perçoit ne serait-ce que dans la multiplication des noms de famille composés.

manière dont il contribue, de cette place, à façonner le psychisme de l'enfant, ont toujours intéressé la psychanalyse. Pour le dire avec Paul-Laurent Assoun,

[s]ans doute nulle part et pour nul discours le père ne va-t-il de soi, tant c'est le produit d'une « convention » culturelle, mieux : c'est l'expression même du culturel. Du moins la réalité atteste-t-elle l'existence *in concreto* de la fonction biologique (*genitor*) et du rôle social (*pater*). Le père pour l'inconscient est bien moins saisissable, quoiqu'il soit toujours déjà là. Il brille toujours, par sa nécessité ou son absence : c'est par là qu'il réalise son essence purement *symbolique*. Cela doit s'entendre à partir de la double considération contradictoire du non-être du père — Freud rompt avec toute ontologie du père — et de sa nécessité — il le réintroduit obstinément comme présupposé de tout être désirant. Il nous faudra penser à la fois ce si peu de substance et cette si insistante inconsistance<sup>6</sup>.

Ce qui nous intéresse du père est autre chose que ses représentations. Il convient de proposer ici une définition préliminaire, afin de départager les différents versants du père reconnus par la psychanalyse, définition que notre trajectoire théorique et nos analyses littéraires déjà entamées entendent problématiser et complexifier. C'est en fonction de trois registres — réel, symbolique et imaginaire — que la psychanalyse propose de penser le père.

Appelons, dans un premier temps, père réel, le père concret, celui de la réalité familiale, celui qui a ses particularités, ses choix, mais aussi ses difficultés propres. Sa place effective varie, à la fois en fonction de la civilisation [...], mais aussi en fonction de son histoire singulière, qui ne va pas sans impasse ou inhibition<sup>7</sup>.

Ce père dit réel est le père « de la réalité », celui qui est incarné par un individu, pour un enfant. Ce père n'est pas nécessairement celui qui transmet à l'enfant ses gènes, et c'est la somme de ces pères réels au sein d'une même culture qui constitue la classe des pères qui intéresse les sociologues. On ne saurait épuiser la question du père en se penchant sur ce seul versant. Si pour chacun le père de la réalité peut en venir à assumer une fonction déterminante, cette fonction le dépasse, c'est-à-dire que la présence du père de la réalité ne

---

<sup>6</sup> Paul-Laurent Assoun, « Fonctions freudiennes du père », *Le père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1989, p. 26-27. L'auteur souligne.

<sup>7</sup> Roland Chemama, « Père réel, père imaginaire, père symbolique », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 428.

suffit pas à assurer l'assomption de la fonction en question, et, inversement, la clinique psychanalytique nous informe que cette fonction peut tout de même opérer en l'absence d'un père de la réalité.

Cette fonction paternelle déterminante renvoie au registre *du* symbolique. Il y a pour chaque enfant un corps premier, qui inclut son corps et celui de l'Autre maternel, et ensuite du tiers, qui, en apparaissant, fait exister le manque et instaure la dimension du désir et du signifiant dans laquelle le sujet s'intrique et qui fonde son rapport à l'autre. Le père symbolique, c'est celui qui assume cette place de tiers, « c'est celui auquel renvoie la loi, l'interdit étant toujours, dans la structure, proféré au Nom-du-père<sup>8</sup> » — à entendre ici que l'interdit de ne faire qu'un avec la mère est posé par un tiers, le père, *en son nom*. La fonction symbolique du père est donc assumée par ce qui vient empêcher l'accès de l'enfant à la mère réelle dans le champ de la jouissance. Cette fonction, c'est celle que Freud, dans son élaboration du complexe d'Œdipe, désigne sous le nom de « castration » (symbolique) dont le père est l'agent. La découverte de la différence des sexes établit le cadre dans lequel, au sein de la triangulation familiale, l'enfant entre en rapport avec ses parents, s'identifie, désire. En cela est « castré » l'enfant qui, par l'intervention du père, réalise qu'il ne possède pas ce qu'il suppose comme signifiant du désir de la mère. Afin de dissiper certains malentendus, des discours psychanalytiques contemporains tendent vers une reconnaissance toujours plus grande, à même leur terminologie, de la primauté du langage dans cette fonction formatrice du sujet. C'est du moins l'approche proposée par Christian Demoulin dans son essai *Se passer du père ?* :

Tout cela conduit à une interrogation nouvelle de la clinique : une clinique de la nomination en tant que du Dire dépend la place d'un sujet dans le discours. Si l'on passe du *Père qui nomme* au *Dire qui nomme*, cela permet de sortir du cadre familial conjugal étroit et d'interroger ce qui, pour tel sujet, a fait nomination au sens de faire destin. Que la mère donne un nom à son enfant ne suffit pas à ce qu'il soit autre chose qu'un objet. Un objet nommé est toujours un objet. Il faut du dire tiers pour entrer dans le discours<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Christian Demoulin, *Se passer de père?*, Paris, Érès, coll. « Humus », 2009, p. 161.

Il ajoute : « Il importe surtout que la fonction de la Loi, celle du “Dire qui nomme”, soit assumée d’une façon ou d’une autre pour permettre au sujet de se structurer dans le champ du désir. Un point de vue non familialiste semble plus apte à rendre compte de la clinique contemporaine<sup>10</sup>. » Le psychanalyste Patrick de Neuter propose quant à lui d’adopter la dénomination de « tiers subjectivant, symboligène et structurant » pour désigner le père symbolique, afin de reconnaître que « divers agents concrets dans la famille traditionnelle et hors de celle-ci » peuvent assumer la fonction paternelle :

[C]ette nomination éviterait quelques malentendus qui parasitent inutilement nos échanges avec les collègues d’autres disciplines et avec nombre d’étudiants qui ne comprennent pas notre focalisation sur le Père sauveur de l’enfant en danger d’engloutissement dans le désir dévorant de la mère, comme si la mère était irrémédiablement pathogène et comme si le père n’était pas lui aussi habité par des désirs pathogènes à l’égard de ses enfants<sup>11</sup>.

Le concept lacanien du Nom-du-père permettait déjà d’entendre ce qui relève du langage dans cette étape déterminante, dans la mesure où c’est la mère qui, dans le langage, par l’appel de son nom, fait exister le père et permet à la fonction paternelle d’opérer — à condition, bien sûr, que quelqu’un réponde à cet appel. Pour citer le psychanalyste Marc Léopold Lévy,

« Père », c’est celui dont la fonction est de présentifier ce que désire la mère ou plus exactement ce qui la fait jouir et qui n’est pas l’enfant. Il représente donc l’autre de la mère, celui qui la décomplète. C’est pourquoi une femme peut occuper cette fonction, par exemple dans le cas d’un couple de femmes homosexuelles. De plus, cette fonction paternelle ne dépend pas uniquement de la place que lui attribue la mère, car il revient au père de soutenir en son nom son désir propre et d’en assumer les conséquences<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>11</sup> Patrick de Neuter, « Le père, ses instances et ses fonctions dans l’enseignement de Lacan et aujourd’hui, un quart de siècle plus tard », *Cahiers de psychologie clinique*, 2011, n° 37, p. 71. Même si nous prenons acte de ces (re)considérations théoriques, nous tenons tout de même ici à conserver la nomination de « père », dans la mesure où ce sont bien des pères qui sont mis en jeu dans les œuvres littéraires que nous étudions ici.

<sup>12</sup> Marc-Léopold Lévy, « Maman tisse et papa coupe », *La langue, comment ça va ? Actes du colloque du Cercle freudien* (9, 10, 11 juin 2006), Paris, Éditions Éléma, 2007, p. 69.

Enfin, si la fonction symbolique *opère* parfois même en l'absence d'un père *de la réalité*, c'est parce que du père *imaginaire* peut, pour un sujet, pour un temps, la pallier. Pour le dire avec Erik Porge, « là où défaille le père réel, il y a appel au père symbolique, et là où défaille la fonction du père symbolique de garantir la castration surgit le père imaginaire<sup>13</sup> ». Cette version du père, sans être nommée ainsi, a toujours été mise en question chez Freud, repérée par Lacan particulièrement dans son séminaire *La relation d'objet*. Dans son texte « Le roman familial des névrosés », Freud remarquait déjà que chaque enfant, peu importe la configuration de son cadre familial, en passe par l'invention (que l'on pourrait dire « imaginaire ») d'une nouvelle généalogie « d'une part au service du besoin de grandeur, et d'autre part au service de la défense contre l'inceste<sup>14</sup> ». Cette construction d'un père imaginaire, qui, dans le cas du roman familial, agit sur le mode fantasmatique ou celui du rêve diurne, peut également prendre une forme symptomale, comme c'est le cas dans la phobie. C'est précisément à partir de l'analyse freudienne de la phobie d'un enfant de cinq ans que Lacan précise la notion de père intriquée à sa triade réel-imaginaire-symbolique. C'est en tant qu'elles présentent un nouage particulier entre ces trois versants du père propre à éclairer la création littéraire — et au premier chef celle des auteurs de mon corpus — que la question du totem et celle de la phobie seront ici abordées plus en profondeur.

## 2.2 Le père de la horde : mythe ou réel ?

Dans *Totem et tabou*, Freud fait mine de s'adresser aux anthropologues et aux historiens en exposant sa thèse d'un meurtre « premier », préhistorique, du père ; « acte réel qui inaugure la culture<sup>15</sup> ». Un jour, les frères chassés d'un clan par un père tout puissant qui

---

<sup>13</sup> Erik Porge, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, Paris, Érès, coll. « Point hors ligne », 2013 [1997], p. 35.

<sup>14</sup> Cette formulation provient d'une correspondance de Freud avec Wilhelm Fliess. Sigmund Freud, « Lettre du 20 juin 1898 », *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956, p. 228.

<sup>15</sup> Christian Demoulin, « L'Œdipe rêve de Freud », *Psychoanalytische Perspectieven*, 2002, vol. 20, n° 3, p. 404.

jouissait de toutes les femmes se seraient regroupés, auraient tué et mangé leur père pour mettre fin à son règne.

Les fils ourdissent un complot contre le père et le tuent. Mais pour pouvoir jouir des femmes, ces frères ne manqueraient pas de continuer à s'entre-tuer. Pour arrêter ce processus, ils concluent entre eux un pacte qui totémise le père et impose le tabou sur les mères. Cette Loi est bien celle du Père, il ne s'agit pas de consensus, car il y faut son Nom. Le résultat de l'opération est que le père mort, le totem, impose sa loi d'une façon encore plus efficace que lorsqu'il était vivant<sup>16</sup>.

L'hypothèse de ce meurtre premier d'un père permet à Freud d'expliquer l'ambivalence des sentiments ressentis par les analysants à l'endroit du leur. Cette ambivalence, en ce qui concerne les primitifs — mais qu'il observe chez les enfants et chez tous les névrosés —, il la formule ainsi : « Ils haïssaient le père qui faisait obstacle à leur besoin de pouvoir et à leurs revendications sexuelles, mais l'aimaient et l'admiraient aussi<sup>17</sup>. » En tuant et en mangeant le père, les frères de la horde se seraient débarrassés d'un rival et auraient cherché à intégrer — en le mangeant — sa force. Mais ces derniers auraient senti un lourd « sentiment de culpabilité » dû à une sorte « d'obéissance après-coup<sup>18</sup> », et ils auraient renié leur acte, créant ainsi les deux tabous fondamentaux du totémisme, qui sont aussi les deux désirs refoulés du complexe d'Œdipe : le meurtre et l'inceste. À ce sentiment de culpabilité s'ajoute le fait que le meurtre du père déstabilise l'ordre social ; l'ambivalence ressentie à son endroit se serait naturellement déplacée sur un autre objet que le père réel, soit un animal totémique redouté que la tribu érige en objet d'adoration et qui organise la vie sociale et familiale des membres d'un même clan, selon des règles strictes, à la place du père.

---

<sup>16</sup> Alain Vanier, « Ce qui ne cesse pas de ne pas commencer. D'un commencement sans origine », *Cliniques méditerranéennes*, 2002, n° 66, p. 149.

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Points, 2010 [1913], p. 267. Autrement dit, « le père est admiré en tant que détenteur du grand organe génital et redouté en tant que menace sur son propre organe génital ». *Ibid.*, p. 247.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 268.

Nous pouvons bien sûr douter de l'existence de ce premier meurtre historique et de l'idée que tout individu en reçoit « l'héritage archaïque<sup>19</sup> » sous forme de « traces mnésiques<sup>20</sup> ». Si la crédibilité des fondements anthropologiques de la thèse freudienne a été contestée, l'ambivalence que Freud cherchait à expliquer, elle, demeure inchangée. Du reste, Freud a lui-même reformulé son hypothèse dans son ouvrage ultérieur *L'homme Moïse et la religion monothéiste* :

Ainsi, avec *Moïse et le monothéisme* s'opère chez Freud cette redécouverte de *Totem et tabou* en vertu de laquelle la toute-puissance des pensées représente l'investissement narcissique du langage naissant. Car le thème demeurait antérieurement implicite. Et si sa mise au jour apparaît décisive, c'est qu'elle place sous une perspective nouvelle l'hypothèse de la « dévoration » du chef de la horde primitif. [...] Et l'hypothèse du meurtre originaire peut alors être formulée en ces termes : l'entrée de l'humanité dans le langage a pour contrepartie l'émergence d'une culpabilité collective et l'inscription de l'interdit pour autant que le groupe s'est donné dans l'éviction de l'omnipotent la condition de son appropriation de la puissance signifiante<sup>21</sup>.

Si on a lu le récit de Freud comme un *mythe*, le meurtre du père dont il est question dans *Totem et tabou* a toujours déjà eu lieu, et Freud ne cesse d'en rencontrer les effets chez les sujets qu'il traite dans sa clinique. En élaborant cette scène, Freud « répondait à une nécessité logique incontournable<sup>22</sup> ». Comme le souligne Anne Éleine Cliche, cette logique d'écriture est somme toute celle qui a toujours caractérisé ses écrits :

Freud, en effet, n'hésite jamais à construire l'objet dont il a l'appréhension — inconscient, pulsion, fantasme, mémoire, appareil psychique — comme des « fictions » scientifiques à partir d'éléments existants ou inexistantes dont il use avec une liberté incontestable et sur lesquels il s'appuie pour maintenir la psychanalyse dans le champ de la rationalité scientifique ; rationalité à laquelle il ne veut, pour aucune considération, renoncer<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Sigmund Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986 [1939], p. 196.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Pierre Kaufmann, *L'inconscient du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 59-60.

<sup>22</sup> Jean-Claude Razavet, *De Freud à Lacan. Du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 185.

<sup>23</sup> Anne Éleine Cliche, *Dire le livre*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 233.

Cette « nécessité logique incontournable », c'est aussi celle de placer comme événement *historique* un drame impossible à reconstituer, mais postulé par « nécessité logique », c'est-à-dire le moment où la Loi devient « symbolique » et donc — en témoignent les religions monothéistes — véritablement opérante.

Le parricide (fratricide) que cherche, qu'invente, qu'*imagine* Freud, ne dit-il pas enfin qu'un meurtre logique, incontournable, a depuis toujours eu lieu ? Non pas lors d'un rite primitif après tout inénarrable et donc déposé dans toutes les impressions qui en indiquent l'avènement par la négative, mais dans l'invention même de ce Dieu en retrait du monde<sup>24</sup>.

En outre, la psychanalyse a toujours dû faire avec la contrainte de rendre compte, sur le plan théorique, des tenants et aboutissants du désir et de la jouissance de sujets dont les causes ne sont localisables ni chimiquement, ni anatomiquement, mais qui sont non moins opérantes et perceptibles dans leurs effets-symptômes. Pour appréhender la notion de totem et dégager le savoir sur le père qui s'y déploie, il faut être attentif à ce que *Totem et tabou* permet de cerner et dont notre définition provisoire du père donne un aperçu.

Le temps du totem n'est pas seulement un temps historique, anthropologique, mais un temps subjectif ; il constitue le moment où l'ambivalence paternelle, n'étant pas dénouée par le langage — par la prise du Nom comme totem individuel, dira Gérard Pommier<sup>25</sup> —, trouve dans le recours à *l'imaginaire* un support. La phobie infantile, dont il sera question plus loin, concrétise cette idée, c'est-à-dire que la phobie est la production d'une *image* qui remplit la fonction paternelle pour un temps, celle d'interdire au sujet un lieu où il pourrait s'abolir. Une fois entré dans le langage, une fois qu'il a fait sien un Nom, le sujet n'a pour ainsi dire plus besoin d'avoir recours à une image pour l'écarter du danger de l'indifférenciation. Ainsi, Freud a parallèlement étudié le totem chez les peuples primitifs et les phobies chez les enfants, car ils remplissent tous deux la même fonction. C'est un premier nom du sujet ; un nom-image. Toutefois, il ne s'agit pas de concevoir ce moment comme une étape résolue et révolue depuis que l'être humain est entré dans le langage, puisque ce passage n'est pas

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 234. L'auteure souligne.

<sup>25</sup> Voir à ce propos : Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013.

seulement celui des peuples primitifs à la civilisation, mais celui de l'*infans* au parlêtre. Tout sujet, dans sa propre histoire — voire chaque fois qu'il parle —, expérimente ce moment de passage de l'imaginaire au symbolique. Pour emprunter les mots de François Peraldi, « [l]'histoire des hommes en tant que sujets n'est pas étrangère à l'avènement du sujet dans l'homme qui constitue la thèse soutenue par Freud dans *Totem et tabou*<sup>26</sup> ». Le totémisme apparaît à Freud comme une « première » solution à un problème auquel répondent également les religions, les phobies, les névroses et l'écriture littéraire<sup>27</sup>.

Si l'objet d'étude dans *Totem et tabou* semble être les peuples primitifs, Freud ne manque pas, à plusieurs reprises, d'indiquer qu'à ce stade de l'Histoire, l'enfant et le névrosé sont similaires en plusieurs points : « Le rapport de l'enfant à l'animal ressemble beaucoup à celui du primitif à l'animal<sup>28</sup> », peut-on lire. Pour reprendre l'indication de Peraldi, le primitif de Freud est celui qui dans *l'Histoire* n'a pas encore accès au langage, tandis que l'enfant est celui qui dans *son histoire* ne l'a pas encore tout à fait intégré. Dans le chapitre intitulé « Retour infantile du totémisme », qui clôt *Totem et tabou*, Freud évoque d'ailleurs le cas du petit Àrpád<sup>29</sup> et celui du petit Hans, deux enfants qui ont érigé un animal en objet phobique. Le rapport d'équivalence établi entre la phobie et le totémisme retient l'attention de Clotilde Leguil :

Freud a alors perçu dans la névrose du petit Hans, un garçon de cinq ans souffrant d'une phobie des chevaux, un écho du totémisme, d'un rituel dans

---

<sup>26</sup> François Peraldi, *L'Autre. Le temps. Séminaire 1982-1985*, op. cit., p. 75.

<sup>27</sup> Il s'agit donc de la sublimation. Grâce au concept de « Chose » évoqué plus tôt, Lacan propose dans son septième séminaire, *L'éthique de la psychanalyse*, différentes approches de la sublimation. « Pour Lacan, il y a trois termes de sublimation, l'art, la religion et la science, qui sont rapprochés de trois structures cliniques. Le rapport de ces trois termes au vide révèle que la sublimation *artistique*, qui se rapproche de l'*hystérie*, organise la Chose et s'organise autour d'un vide *refoulé*, la sublimation *religieuse*, qui se rapproche de la *névrose obsessionnelle*, évite un vide *déplacé* et, dans la sublimation *scientifique* rapportée à la *paranoïa*, il y a l'*incroyance* au vide *forclos*. La priorité est, pourtant, donnée à l'art : il organise le vide et s'organise autour de lui, l'art entoure le vide tel le schéma topologique de ce séminaire. » L'auteur souligne. Viviana M. Saint-Cyr, « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan », *Recherches en psychanalyse*, n° 13, 2012, p. 18.

<sup>28</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, op. cit., p. 242.

<sup>29</sup> Le cas d'Àrpád est d'abord communiqué à Sándor Ferenczi par une de ses anciennes patientes (*Le petit homme-coq*, Paris, Payot, 2012 [1913]), puis commenté par Freud dans *Totem et tabou*, op. cit., p. 246.

lequel l'animal totem est à la fois sacré et sacrifié, aimé et haï, respecté et puni, tout comme l'objet phobique chez l'enfant. La névrose ne permettrait-elle pas de redécouvrir le sens du totémisme en tant que mode de pensée relevant l'ambivalence inconsciente des sentiments ? [...] Ce va-et-vient entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés devient pour l'inventeur de la psychanalyse *une voie royale d'accès à l'inconscient*<sup>30</sup>.

« La réflexion de *Totem et tabou* tourne autour de la fonction de l'objet phobique, et c'est elle qui [met Freud] sur la voie de la fonction du père<sup>31</sup> », observe Lacan. Il va même jusqu'à dire que la phobie est le seul plan sur lequel « le totem pre[nd] sa signification dans l'expérience analytique<sup>32</sup> ». À l'instar du primitif qui craint l'animal totémique, l'enfant atteint d'une phobie redoute un animal, et cette peur organise son existence et son rapport à ses parents : « Tout d'un coup, il commence à avoir peur d'une espèce donnée et à se protéger du contact ou de la vue de tous ces animaux-là<sup>33</sup>. » Ainsi, le cas du petit Hans est celui d'un jeune garçon de cinq ans qui développe une phobie des chevaux plutôt handicapante. Plus qu'un texte sur l'éducation sexuelle des enfants<sup>34</sup>, ce récit de cas révèle comment chaque sujet « crée » *du* père à partir de ses représentations et de son Nom ; comment la dimension paternelle est pour chacun intimement liée à la sexualité, mais aussi à la création, ce qui fait dire à Lacan que la phobie est une « poésie vivante<sup>35</sup> ».

### 2.3 La phobie comme création : Hans et sa « poésie vivante »

Le cas de Hans est central dans l'œuvre freudienne : inséré dans ses *Cinq psychanalyses*, il est à proprement parler la première « cure » psychanalytique suivie par un

---

<sup>30</sup> Clotilde Leguil, « Présentation. Du totem au symptôme, la civilisation et ses racines » dans : Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 20. L'auteure souligne.

<sup>31</sup> Jacques Lacan, *Le triomphe de la religion, précédé de « Discours aux catholiques »*, Paris, Seuil, 2005, p. 35.

<sup>32</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, *op. cit.*, p. 399.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>34</sup> Les éditions Payot ont publié le cas du petit Hans, originalement publié dans l'ouvrage *Cinq psychanalyses*, dans un volume à part, en y ajoutant le court texte de Freud « Sur l'éducation sexuelle des enfants. Lettre ouverte au Dr. Moritz Fürst (1907) ».

<sup>35</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, *op. cit.*, p. 400.

enfant. Le père de Hans, Max Graf, assiste aux rencontres de la Société du Mercredi soir — devenue la Société psychanalytique de Vienne —, fondée entre autres par Freud. Ce dernier demande à ses étudiants et collègues de prendre des notes sur le développement et l'évolution de leurs enfants. Freud publiait quatre ans plus tôt ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), dans lesquels il postulait l'existence d'une sexualité infantile déterminante dans la formation de l'individu, sexualité qui recouvrerait « les forces motrices de tous les symptômes névrotiques qui apparaissent plus tard dans la vie des patients<sup>36</sup> ». Cela dit, les hypothèses de Freud formulées dans ses *Trois essais* ne s'appuient pas sur l'observation d'enfants, mais bien sur celle d'adultes névrosés qui retrouvent une part de leur enfance dans le cadre de l'analyse. En lui soumettant ses observations sur les premières interrogations sexuelles de son fils, Max Graf permet à Freud « d'observer dans leur vitalité première [l]es phénomènes dont [Freud] affirm[e] en plus qu'ils sont constitutifs de tous les êtres humains et qu'ils n'apparaissent chez les névrosés que de façon renforcée et défigurée<sup>37</sup> ». Durant la récolte de ces informations, la phobie surgit chez le petit Hans et les deux hommes s'entendent pour procéder de la façon suivante : Freud recueille le matériel fourni par le père de Hans, mais c'est ce dernier qui conduit le « traitement » psychanalytique selon les conseils de son maître. Il ne s'agit pas d'une cure psychanalytique proprement dite, mais plutôt d'une suite d'interactions avec l'enfant. Dans le texte de Freud est ainsi intercalé le discours du père, qui prend généralement la forme de dialogues rapportés entre son fils et lui.

Ce cas a été longuement commenté et on aura souligné à raison les problèmes provoqués notamment par le transfert et le contre-transfert qu'un traitement mené au sein de sa propre famille engendre (et que Freud ne perçoit pas à l'époque<sup>38</sup>). Le cas ne perd pour

---

<sup>36</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un enfant de cinq ans* (1909), Paris, Payot, 2011, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Au contraire, en introduction du texte, il avance : « À mon avis, aucune autre personne ne serait parvenue à mener l'enfant à de tels aveux. La compétence avec laquelle ce père a su interpréter les déclarations de son fils de cinq ans était irremplaçable, les difficultés techniques d'une psychanalyse à un si jeune âge auraient été insurmontables. Seule l'union en une seule et même personne de l'autorité du père et du médecin, seule la coexistence de l'intérêt affectif et de l'intérêt scientifique en cette même personne ont permis dans ce cas de faire de la méthode psychanalytique un usage pour lequel

nous aucunement de sa valeur, dans la mesure où le père et Freud, même s'ils mènent maladroitement le traitement, s'inscrivent comme des acteurs dans le développement de la phobie dont on peut suivre les rôles — Lacan ira jusqu'à dire que « l'interrogation paternelle se montre avoir été favorable chez [Hans] à une véritable culture de la phobie<sup>39</sup> ». Pour le citer encore une fois :

Rien ne nous permet de penser que la phobie aurait eu de tels prolongements et de tels échos sans l'intervention paternelle, ni même qu'elle aurait eu, en son centre, ce développement, ni cette richesse, ni même peut-être cette insistance si pressante pendant un certain temps. Freud lui-même admet, et reprend à son compte, qu'il y ait pu y avoir momentanément une flambée, une précipitation, une intensification de la phobie sous l'action du père<sup>40</sup>.

Au cœur du récit de la phobie du petit Hans se trouve le récit d'un fantasme impliquant non pas un cheval, mais deux girafes. Hans se lève de son lit une nuit, réveillé par une idée ; il rejoint ses parents dans leur lit pour s'y rendormir avec eux. Le lendemain, il explique, à la demande de son père, ce qui l'a amené dans leur chambre : « Dans la nuit, il y avait dans la chambre une grande girafe et une girafe écrabouillée. La grande girafe criait parce que je lui avais enlevé la girafe écrabouillée. Après, elle a arrêté de crier et alors je me suis assis sur la girafe écrabouillée<sup>41</sup> ». Il ne s'agit pas d'un rêve ni d'une hallucination, mais d'une « idée », d'un « fantasme ». « Non, je n'ai pas rêvé, je me le suis imaginé — j'ai tout imaginé —, je m'étais levé avant<sup>42</sup> », dit Hans. À son père qui lui fait remarquer que l'on ne peut pas écrabouiller une girafe, il répond : « Je sais bien. Je l'ai juste cru un moment. Cela n'existe pas sur Terre. La girafe écrabouillée est entièrement couchée sur le sol et je l'ai enlevée et prise avec mes mains<sup>43</sup>. » Ainsi, comme le remarque Freud, il s'agit bien d'un « fantasme »,

---

elle n'aurait pas sinon été adaptée. » Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un enfant de cinq ans* (1909), *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>39</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, *op. cit.*, p. 83. Il serait plus juste de dire « roulée en boule », selon Lacan : lorsque le père demande à l'enfant ce qu'écrabouiller signifie, il prend une feuille de papier et la roule en boule. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>42</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>43</sup> *Ibid.*

c'est-à-dire d'une représentation imaginaire qui, à l'instar du rêve, « met en scène de façon plus ou moins déguisée un désir<sup>44</sup> », et c'est dans l'interprétation du désir en jeu dans ce fantasme que se lance le père :

Toute cette affaire est la reproduction d'une scène qui se joue presque chaque matin depuis quelques jours. Hans vient à chaque fois à notre chambre et ma femme ne peut alors s'empêcher de le prendre quelques minutes dans notre lit. Après je commence toujours à la mettre en garde de ne pas le prendre avec elle dans le lit (« la grande girafe criait parce que je lui ai pris la girafe écrabouillée ») et elle me rétorque parfois assez irritée, que c'est absurde et qu'une minute dans notre lit n'a aucune importance, etc. Hans reste ainsi un court moment auprès d'elle. (« Alors la grande girafe a arrêté de crier alors je me suis assis sur la girafe écrabouillée. ») La solution de cette scène de ménage transposée dans la vie des girafes est donc : il a ressenti dans la nuit un désir pour sa maman, pour ses câlins, pour son membre et il est venu pour cette raison dans notre chambre. Tout cela est la continuation de la peur des chevaux<sup>45</sup>.

Le petit garçon rejouerait donc une scène où le père lui interdit d'être aux côtés de sa mère. Cette reprise de la scène n'est pas un simple calque : les éléments qui la constituent condensent plusieurs signifiants qui concernent le garçon, et la place que ce dernier se confère dans le fantasme constitue un déplacement par rapport à la réalité. D'abord, la girafe n'est pas *choisie* (inconsciemment) au hasard par le garçon : le nom de famille de Hans, et celui de son père au premier chef — cette information n'était pas disponible aux lecteurs à l'époque de Freud<sup>46</sup> — est « Graf ». La girafe, par sa proximité phonétique avec le patronyme<sup>47</sup>, apparaît prédisposée à figurer les membres de la famille. À cela s'ajoute la vue d'un dessin de ce même animal (évoqué dans le récit de cas) qui a préoccupé Hans ; une girafe sur papier, que l'on peut s'imaginer « chiffonner », « écrabouiller » ou « rouler en

<sup>44</sup> Patrick de Neuter, « Fantasme », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 196.

<sup>45</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans, op. cit.* p. 87.

<sup>46</sup> Lacan ne le révèle d'ailleurs pas non plus dans son séminaire. « Nous ne savons pas si Lacan connaissait déjà le nom propre du petit Hans, donc le lien de ce fantasme aux deux girafes avec les lettres de son nom ; cependant après le commentaire qu'il fait de ce fantasme, il évoque aussitôt l'importance du nom propre dans toute analyse. » Liliane Fainsilber, *La fonction du père et ses suppléances. Sous la plume des poètes Rilke, Kafka, Mallarmé, Tournier, Flaubert*, Paris, De Boeck, coll. « Oxalis », 2011, p. 101.

<sup>47</sup> En allemand, « girafe » se dit « giraffe ».

boule ». Cette girafe, nous allons le constater en suivant le récit freudien, concerne les interrogations de Hans quant à la différence des sexes.

À la suite d'une promenade au zoo, le père de Hans dessine à son garçon une girafe. Hans demande à son père d'ajouter au dessin un « machin qui fait wiwi<sup>48</sup> ». Le père répond au garçon de le faire lui-même, ce qu'il fait, en deux temps (d'abord, un premier trait pour illustrer le pénis, et ensuite un second trait, pour le rallonger). Cette action n'est pas banale, dans la mesure où elle s'insère dans une série d'interrogations de Hans sur le pénis qu'il suppose comme trait de la différence entre le vivant et l'inanimé : le garçon, entre autres, aperçoit de l'eau s'échapper d'une locomotive et demande : « Où est donc son machin qui fait wiwi<sup>49</sup> ? » juste avant d'ajouter : « Un chien, un cheval a un machin qui fait wiwi ; une table et un siège, non<sup>50</sup> ». « Désir de savoir et curiosité sexuelle semblent inséparables l'un de l'autre<sup>51</sup> », écrit Freud à propos du garçon. C'est lorsque ce dernier est confronté à la différence *sexuelle* que la question se complexifie et qu'il développe sa phobie : le garçon doit mettre en ordre une foule d'éléments contradictoires dans son esprit, que le père, par ses interventions, tend à opacifier. On lui dit que la mère et le père ont un « machin qui fait wiwi » (terme que l'on a aussi traduit par « le fait pipi<sup>52</sup> », ce que Hans comprend de toute manière comme « un machin... comme le mien »). Hans a toutefois la juste intuition que sa mère est concernée d'une manière différente de celle de son père dans la venue au monde de sa petite sœur Hannah ; il aperçoit une bassine d'urine tachée de sang aux côtés de la mère après l'accouchement qui a eu lieu à la maison, alors qu'on lui a dit que c'est la cigogne qui apporte les enfants.

À ce stade, Hans demeure convaincu que tout être vivant possède un pénis, et cette croyance prévaut sur la vision — celle du sexe de sa petite sœur, par exemple, qu'il désigne

---

<sup>48</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit. p. 48.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Il s'agit notamment de la traduction privilégiée par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein dans : Sigmund Freud, *Les cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954.

comme « un tout petit petit machin qui fait wiwi<sup>53</sup> ». Alors qu'il exprime son rêve *d'avoir* — dans le sens de mettre au monde lui-même — une petite fille, son père, sans toutefois nier l'explication des cigognes, lui dit que « seules les femmes, les mamans, ont des enfants<sup>54</sup> ». « Je suis pourtant ton fils<sup>55</sup> », réplique-t-il. En effet, qu'est-ce à dire que les mères aient davantage des enfants que les pères, si c'est une cigogne qui les fait parvenir au sein de la famille ? Hans s'arrange comme il peut avec ces contradictions soutenues par le discours des parents, par la formation et la « recherche de mythes conciliateurs<sup>56</sup> ». C'est-à-dire que Hans invente des récits et des théories sexuelles afin de faire cohabiter les informations contradictoires et lacunaires qui lui sont prodiguées. De ces théories on peut relever cette jolie explication de Hans sur la manière dont il compte l'avoir, sa petite fille : « Eh bien, de la cigogne. Elle sort la petite fille, et la petite fille pond tout de suite un œuf, et de l'œuf sort encore une Hannah, et encore une Hannah. De Hannah sort encore une autre Hannah. Non, il ne sort *qu'une* Hannah<sup>57</sup>. » Or, le désir de savoir exprimé par Hans questionne la place qu'il occupe et que tout enfant occupe dans le désir de l'Autre parental, et cette place le constitue comme sujet à un moment clé de son existence. C'est d'ailleurs cette place qui est mise en jeu dans le fantasme des deux girafes.

Entre les trois termes de la triangulation familiale (Hans, son père, sa mère) circule un « objet imaginaire » que Lacan nomme « le phallus » et qui n'est pas l'organe sexuel masculin, mais le « signifiant » du désir de l'Autre ; un signifiant sans signifié<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> La crainte de la castration telle que Freud la comprend à l'époque veut que, pour le garçon, admettre l'existence d'êtres dépourvus de pénis équivaut à considérer qu'on pourrait lui enlever le sien.

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit. p. 160.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>56</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 266.

<sup>57</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 160. L'auteur souligne.

<sup>58</sup> S'il existe une jouissance sexuelle qui ne soit pas « phallique » — Lacan la nomme « L'Autre jouissance » —, précisons que l'appellation « phallus » trouve quant à elle son assise dans un réel corporel et sexuel. Ainsi pourrait-on dire que le phallus est le « représentant » du sexe — masculin ou féminin — en tant *qu'érigé*. Gérard Pommier aborde cette question notamment dans son ouvrage *Que veut dire « faire » l'amour ?* : l'éveil sexuel, autant chez le garçon que chez la fille, constitue la

Si cette analyse est privilégiée [celle du petit Hans], c'est que nous y voyons se produire à ciel ouvert la transition qui fait passer l'enfant de la dialectique imaginaire du jeu intersubjectif avec la mère autour du phallus, au jeu de la castration dans la relation avec le père. Le passage se fait par une série de transitions qui sont précisément ce que j'appelle les mythes forgés par le petit Hans<sup>59</sup>.

Pour l'enfant, cet objet imaginaire, le phallus, ne « circule » pas d'emblée, puisqu'il se conçoit comme cet objet, figé, désiré par la mère. D'ailleurs, par le truchement de l'une de ses théories sexuelles, Hans se conçoit, en tant que garçon, comme l'objet de la mère : « Un garçon a une fille et une fille a un garçon<sup>60</sup>. » C'est l'intervention du père qui signifie habituellement à l'enfant que la mère désire autre chose que l'enfant et qu'elle est désirée ailleurs, ce qui soulage l'enfant, dès lors libéré de l'unité imaginaire dans laquelle il est davantage *objet* de l'Autre que *sujet* autonome. Dans le cas de Hans, il semble que les interventions du père échouent à cette fonction, ce qui mène l'enfant à développer une phobie qui a notamment la fonction d'interdire la mère.

Dans son séminaire *D'un autre à l'Autre*, Lacan indique que la phobie, bien qu'elle soit handicapante, n'est pas un phénomène isolé, et que tout enfant la surmonte aussi bien seul qu'avec l'aide d'un traitement ; il la désigne par le terme de « plaque tournante ». La phobie mérite toutefois d'être interrogée en tant qu'elle met en jeu « la frontière, [la] limite entre *l'imaginaire* et *le symbolique* » ; « c'est là que tout se joue<sup>61</sup> ». La phobie est handicapante lorsque la dimension imaginaire y est toute puissante ; elle se résout lorsque la dimension symbolique s'y installe. Le fantasme des deux girafes présente un *passage* de l'imaginaire au symbolique : le garçon passe du statut d'objet du désir de la mère à sujet ; il fait de la mère un objet (une girafe roulée en boule, une *image*, de surcroît) dont il prend possession, ce qui n'est pas sans rappeler le cas de l'enfant à la bobine évoqué plus tôt.

---

garantie d'éprouver son corps comme détaché du corps maternel, il permet de passer *d'être* l'objet du désir de l'Autre, à *l'avoir* ; « [e]n ce sens, le pénis et le clitoris s'érotisent également. Égalité de la jouissance, en dépit de la différence de taille, donc. » Gérard Pommier, *Que veut dire « faire » l'amour ?*, Paris, Flammarion, coll. « Champ essais », 2010, p. 41-42.

<sup>59</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006, p. 307.

« Littéralement, le petit Hans nous montre ici, tel le prestidigitateur, l'image doublée de la mère, sa métonymie, n'être qu'un morceau de papier, une girafe chiffonnée sur laquelle il s'assoit<sup>62</sup>. »

Si le père déduit qu'il est pour l'enfant la grande girafe du fantasme — au point de croire qu'en expliquant cette théorie à l'enfant, la « bêtise », c'est-à-dire la phobie, le quittera — et s'il déduit dès lors que l'enfant a peur de lui pour la raison que la grande girafe possède la petite, il faut tout de même souligner que ce père, dans le récit, ne se met jamais en colère et que *c'est l'enfant qui fait crier la girafe*. « Or cette colère ne se produit jamais dans le réel, jamais le père ne se laisse aller à la colère, et le petit Hans lui souligne du doigt — *Tu dois être en colère, tu dois être jaloux*. Il lui explique en somme l'Œdipe<sup>63</sup>. » Comme le précise Lacan, si la fonction symbolique permet la sortie de la phobie et que celle-ci opère dans le fantasme, ce petit fantasme à lui seul ne suffit pas à enrayer la peur des chevaux<sup>64</sup>. Il y a bien eu *du père symbolique* dans la réalité, incarné par Freud lui-même<sup>65</sup>.

Pour le dire avec Lacan, « l'angoisse autour de la place vide, creuse, que représente le père dans la configuration du petit Hans, cherche son support dans la phobie, dans l'angoisse devant la figure du cheval. [...] [L]'angoisse autour de la fonction du père est déchargée. Le sujet peut enfin avoir une angoisse devant quelque chose<sup>66</sup> ». La phobie vient, dans le registre imaginaire, incarner la menace de castration là où, dans le réel, elle s'avère inopérante. Elle

---

<sup>62</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 274.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>64</sup> Voir le séminaire pour suivre le déroulement pas à pas de la résolution de la phobie. Parmi tout ce qui est mis en place dans le récit de cas, Lacan attribue à Freud lui-même la fonction de père imaginaire, celle d'un Dieu tout puissant auquel Hans confère un savoir absolu, lorsqu'il demande à son père « Est-ce que le professeur parle avec le bon Dieu pour savoir tout cela à l'avance ? ». Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (1909)*, op. cit., p. 92.

<sup>65</sup> Disposant d'informations non présentées dans le récit de cas, Bruno Clavier va jusqu'à suggérer que « Freud est une partie de la maladie et, en même temps, son remède ». Si la phobie de Hans s'interrompt radicalement après la rencontre de l'enfant avec Freud, Clavier révèle que le signifiant « Cheval » le concerne directement. Freud, en tant que parent symbolique du père et de la mère — pour l'un il a été le maître à penser, et pour l'autre, l'analyste —, aurait offert à l'enfant pour ses trois ans un cheval à bascule en bois qu'il aurait lui-même installé dans la maison des Graf. Bruno Clavier, « Le petit Hans ou la phobie du cheval grand-père », *Le Coq-héron*, 2015, n° 223, p. 133.

<sup>66</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 347.

créée à l'angoisse un objet. « J'ai eu peur qu'un cheval me morde » ; « le cheval va entrer dans la chambre<sup>67</sup> », se plaint le garçon. Par déplacement, Hans attribue à ce cheval phobique dont il est l'inventeur certains traits qui concernent ses parents (surtout son père). Il faut, pour apercevoir ces traits, se pencher sur les signifiants de cette peur tels qu'ils sont évoqués par le garçon. Par exemple, Hans est plus effrayé par les chevaux « qui ont quelque chose autour de la bouche<sup>68</sup> ». Si Hans désigne là le mors des chevaux, ce trait renvoie apparemment à la moustache de son père. De même, il dit un matin à son père : « Papa, ne t'en va pas *au galop* loin de moi<sup>69</sup> ! » Effrayé par une voiture à deux chevaux se trouvant devant la maison alors qu'il est à l'extérieur, Hans rentre à la course : « J'ai peur parce que les chevaux sont si fiers qu'ils vont tomber à la renverse<sup>70</sup> », dit-il. À son père qui lui demande qui est aussi fier que ce cheval, il répond : « Toi quand je vais dans le lit avec maman<sup>71</sup> ». Nous pourrions ajouter que cette « fierté » du père, l'enfant désire la percevoir plus qu'il ne la perçoit réellement. Le père propose donc cette interprétation à l'enfant : « Tu désirerais donc que je tombe par terre ? », à laquelle Hans répond : « Oui, tu dois être nu [...] et buter contre une pierre, alors le sang coulera et au moins, je pourrai être un peu seul avec maman. Quand tu arriveras dans l'appartement, je pourrai rapidement m'éloigner de maman de sorte que tu ne voies pas la chose<sup>72</sup>. » Peu après, le père demande à Hans pourquoi il le gronderait de vouloir être avec sa maman : « Parce que tu t'emportes. [...] Oui, c'est vrai, tu t'emportes, je le sais. C'est absolument vrai<sup>73</sup>. » Cette dernière phrase est sujette à plusieurs traductions. Lacan propose de la lire, à l'instar de Marie Bonaparte, comme une requête : *Das ist wahr, das muss wahr sein*, « Cela est vrai, cela *doit* être vrai<sup>74</sup> » (plutôt que « cela est absolument vrai »).

---

<sup>67</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 64.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 95. L'auteur souligne.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 390. Nous soulignons.

Autrement dit, « le petit Hans invoque littéralement son père de jouer son rôle de père, en lui disant — *Tu dois être jaloux*<sup>75</sup> ».

Tout se passe comme si l'enfant recherchait inconsciemment quelque chose qui lui interdirait d'être l'objet du désir de la mère, et n'arrivait à le trouver non pas dans le père, ni ailleurs dans le réel, mais dans une figure qui porte certains traits du père, figure qui ensuite se déplace et dont Hans fait usage. C'est la fonction des signifiants qui se donne ici « à ciel ouvert » ; sans même relever d'un discours construit, les signifiants phobiques contribuent au « meurtre de la Chose ». Par l'intermédiaire de la figure du cheval, Hans déplace et intensifie la menace de castration, ce qui apparaît clairement dans une histoire — dont on ne sait pas si elle est vraie ou inventée par le garçon, ce qui ne change rien à sa valeur — dans laquelle une petite voisine du nom de Lizzi se fait dire par son père : « Ne mets pas tes doigts sur le cheval blanc, sinon il va te mordre<sup>76</sup>. » Cet avertissement apparaît comme un calque de la menace faite par ses parents selon laquelle il ne doit pas mettre les doigts sur son « machin qui fait wiwi » la nuit, voire qu'il ne doit même pas *souhaiter* les y mettre, sans quoi 1) on va le lui couper et 2) la « bêtise » ne le quittera jamais. L'onanisme infantile, comme le souligne Gérard Pommier, « n'est pas d'abord un plaisir, mais un moyen de lutter contre l'angoisse<sup>77</sup> », c'est-à-dire que jouir de son propre corps, c'est le premier moyen de le ressentir comme tel, détaché du corps maternel. « La première excitation sexuelle, c'est-à-dire le passage onaniste de l'Être à l'Avoir, est le mode de séparation de la mère. [...] Avoir le phallus évite de l'Être, et l'excitation de la séparation est conforme à l'interdit de l'inceste<sup>78</sup>. » L'interdit posé par le père de Hans n'est ainsi pas celui de l'inceste, au contraire : là où Hans effectue une première tentative de s'extraire du corps maternel en jouissant lui-même de son propre corps, il est réprimandé. Ainsi, rien ni personne ne vient défaire la fusion imaginaire de l'enfant avec la mère : c'est le cheval phobique qui s'en charge. Le cheval apparaît comme une créature

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>76</sup> Sigmund Freud, *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>77</sup> Gérard Pommier, « L'hystérie masculine (féminine) », *Figures de la psychanalyse*, 2014, n° 27, p. 29.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 92.

menaçante, plus menaçante que le père, lui qui « se dérobo[e] à assumer le versant réel de la fonction paternelle<sup>79</sup> ».

L'animal phobique est une figure sur laquelle se cristallise l'angoisse à l'endroit du père. Celui-ci, lorsqu'il arrache l'enfant à la consistance imaginaire d'un corps premier qu'il forme avec la mère, suscite des affects d'amour et de haine entremêlés. Amour envers cette instance qui l'arrache à l'indifférenciation, à un corps où « je » n'est pas ; haine envers celui qui, justement, l'expulse d'un lieu de jouissance immobile, celui de l'Autre archaïque. Puisque l'ambivalence des sentiments de peur et d'amour à son endroit est intenable, en ce sens que les deux motions ne peuvent tenir sur un seul objet, l'animal phobique devient porteur de l'angoisse et permet à l'enfant de maintenir l'amour pour le père réel, à l'instar de l'animal totem pour les frères de la horde dont il est question dans *Totem et tabou*. En cela, la phobie fait figure de « père totémique », « ce père totémique trouve son appui, moins sur le papa de la réalité, que sur sa défaillance, incarnée en un monstrueux contraire de surpuissance<sup>80</sup>. » Si la phobie nous intéresse, en tant que littéraires, c'est que son évanouissement est provoqué par l'entrée du sujet dans le symbolique, c'est-à-dire par l'assomption de son Nom :

[C]'est ainsi que la phobie s'évapore, lorsque le sujet s'identifie au père qu'il supplante. Il a alors échangé le nom de son Totem, qui fut d'abord l'objet phobique, contre celui de son père. À cette condition, il peut prendre le nom qui lui a été donné. [...] [C]'est là une condition de la parole : que le sujet porte un nom n'appartenant pas à la chaîne signifiante elle-même. L'hors signifiant du symbole capitonne la parole et garantit son expansion<sup>81</sup>.

En tant que première création du sujet qui marque son entrée dans le symbolique par une négociation de l'ambivalence paternelle, « le Totem phobique symbolise [...] l'existence du sujet : il est son premier nom. Et ce Totem devenu le nom secret du sujet va s'échanger

---

<sup>79</sup> Catherine Bruno, « Père et nom(s)-du-père (3<sup>e</sup> partie) », *op. cit.*, p. 126.

<sup>80</sup> Gérard Pommier, « Du monstre phobique au Totem, et du Totem au Nom-du-Père », *La clinique lacanienne*, 2005, n° 9, p. 42.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 43.

contre le nom du père qu'il aime, pour prix de sa culpabilité parricide<sup>82</sup> ». On voit ici que Pommier utilise le terme « Totem » en lui attribuant un sens nouveau ou, pourrait-on dire, un sens apte à éclairer un moment subjectif qu'il rencontre dans la clinique, ce qui revient à faire un usage du terme qui soit fidèle au projet freudien, quoique latent dans *Totem et tabou*. Le totem apparaît comme un terme intermédiaire s'inscrivant entre la phobie et sa résolution. Pommier s'approprie ce terme — qu'il marque pour sa part d'une majuscule — pour capter ce moment de passage, qui n'est ni une chose ni une image, mais une « fonction » qui précède et annonce l'évanouissement de la phobie et l'entrée définitive dans le langage par la reconnaissance du Nom<sup>83</sup> : « Le sujet troque son Totem secret contre le nom patronymique, et à la faveur de cette "père-mutation", la phobie d'origine est oubliée. Par la même occasion, le vœu parricide est refoulé, et ne demeure que la forme de reconnaissance du père procédant du don du nom<sup>84</sup>. » Pommier s'intéresse au fait que la phobie, une fois guérie, n'est pas sans avoir laissé des traces : « [L]a phobie est guérie pensera-t-on, sans se douter des liens qu'elle a tissés avec le Totem, ce véritable nom du sujet, plus vrai que son patronyme<sup>85</sup>. » Dire que la résolution de la phobie est un « nom » du sujet est une manière pour Pommier de reconnaître comment le passage de l'imaginaire au symbolique détermine le sujet et continue de le représenter dans sa vie adulte, par le relais de rêves et de symptômes qui surgissent dans le discours de l'analysant. Quant à nous, la notion de totem nous intéresse parce qu'elle met en jeu le passage de l'imaginaire au symbolique, passage toujours convoqué par l'écriture, qui est création d'un corps symbolique. Or, faire de l'image avec du nom, qui est le propre du totem, est aussi le principal ressort de l'écriture bouchardienne.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>83</sup> Pommier se défend de faire une simple analogie : « L'emploi du concept anthropologique de Totem n'est pas une analogie. On trouve dans le totem les mêmes invariants que dans l'objet phobique. Cette discussion est la même que celle qui concerne le fétiche, ou le tabou, etc. » *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>84</sup> Gérard Pommier, « Du monstre phobique au Totem, et du Totem au Nom-du-Père », *op. cit.*, p. 43. Nous devons à Gérard Pommier la trouvaille de ce néologisme, qui ne fait pas toutefois chez lui l'objet d'une élaboration conceptuelle approfondie ; il s'agit ici, à notre connaissance, de la seule occurrence de ce terme dans son œuvre théorique.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 41.

#### 2.4 Des noms de la robe à la robe totem

Traverser la notion de totem dans la pensée psychanalytique consiste à retracer la manière dont Freud a essayé, à partir d'une hypothèse anthropologique, de penser le « premier temps » de la symbolisation, moment où un père tyrannique, tout puissant, aurait été tué par ses fils et aurait continué à exercer son pouvoir sur le plan symbolique par l'intermédiaire du totem. Le totem, c'est le père mort ; le père mort en tant qu'il est autre chose qu'un corps, c'est-à-dire un symbole et un nom. Ce premier temps que Freud postule comme historique est aussi, et surtout, un premier temps « subjectif » que chaque enfant expérimente. Puisque cette assumption marque un premier temps de la symbolisation, le totem est aussi un premier « nom », c'est-à-dire un premier symbole auquel le sujet se raccroche, qui signe son appartenance à un clan.

La loi du Nom se vérifie partout où il y a groupe, collectivité. Dans un ensemble de sujets désirants, aucun des membres ne détient le pouvoir de collusion qui les fait « tenir ensemble ». Ce qui les tient est « ailleurs », soit dans la figure d'un père ou d'un « leader » — toujours « mort » d'être ainsi expulsé des corps en jeu ou, ce qui revient au même, d'être symbolisé par ces enjeux — soit dans une parole, un mot d'ordre, un signifiant qui, parce qu'il reste hors d'atteinte des interactions, les supporte<sup>86</sup>.

Comme le nom propre, le totem établit les liens de parenté et instaure l'interdit de l'inceste que l'anthropologie a depuis longtemps reconnu comme inhérent à toute civilisation. Le totem est un nom *qui se fait voir*, qui n'est pas encore tout à fait refoulé, et qui, à l'instar du tatouage, par exemple, trouve dans une image son support<sup>87</sup>. Il y a totémisation de l'écriture chez Bouchard en ceci qu'elle porte le désir de rejoindre le premier temps de la symbolisation ; désir énoncé, mais qui opère sur plusieurs plans. En plus d'être saturée de noms propres, l'œuvre de Bouchard révèle et interroge, à même sa poétique, la fonction du nom propre, qui est fonction du père. Non pas que le seul à pouvoir « choisir » un nom à l'enfant soit le père, mais la possibilité pour l'enfant d'assumer un nom est tributaire de la

---

<sup>86</sup> Anne Éline Cliche, *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 24.

<sup>87</sup> « En tant que stigmaté, marque initiatique ou totem, [le tatouage] constitue une tentative de symbolisation par la chair. » Simone Wiener, « Le tatouage, de la griffe ordinaire à la marque subjective », *Essaim*, 2001, n° 8, p. 36.

fonction que le père exerce. Jouer et déjouer le nom propre et ses attributs consiste à interroger la fonction paternelle.

« J'ai des souvenirs de mains dans l'eau chaude, c'est pas normal ? J'ai des souvenirs de Maude dans le chemin, c'est qui celle-là ? Maudasse Coudé passait le balai dans le passage menant au passé. » (P, 48) Cette réplique de la veuve illustre bien la manière dont le texte de Bouchard peut faire de l'histoire avec du nom et du nom avec de l'histoire. Le patronyme n'est rien de moins que la matière première de l'œuvre de Bouchard. On l'a vu, le nom n'est pas accessoire ou ornemental, toute l'œuvre s'édifie sur une impulsion à nommer, renommer, dénommer. L'acte de nomination est au cœur de sa poétique. On peut citer le mémoire de maîtrise de Bouchard, qui dissémine le prénom de Samuel Beckett dans le récit fictif, ce que l'auteur révèle dans l'essai qui l'accompagne :

[L]es contraintes sont peu nombreuses, simples, employées épisodiquement. Toutes (ou à peu près) ont trait à la figure de Samuel Beckett, dont je reparlerai plus loin, bien entendu. Elles ne sont, somme toute, que quelques façons de disséminer un nom, de nommer, clandestinement, un auteur que je ne cite pas, mais dont je souhaite la présence, dont je souligne à ma manière l'absence<sup>88</sup>.

L'écriture bouchardienne ramène le nom à son caractère « imaginaire », elle *révèle* le nom et en fait un acteur des récits. Le temps « totémique », l'œuvre de Bouchard le retrouve, le rappelle et le crée : c'est l'embrayeur de ses fictions.

Les premiers mots prononcés par un personnage dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* effectuent une nomination : « Ça, la vierge de fer. / Le nom qu'on lui donne le plus souvent. / Les descriptions les plus anciennes remontent au troisième siècle avant Jésus-Christ. On dirait plutôt une cloche avec une tête [...]. » (FA, 32) On entend dans cet extrait l'appariteur qui montre, sur un croquis que le lecteur n'a pas devant les yeux, une forme possible de la robe dans laquelle il faudra enfermer l'actrice chargée de jouer la veuve Manchée : une vierge de fer, c'est-à-dire un instrument de torture en forme de sarcophage. La plupart des répliques de l'appariteur dans cette scène désignent, sur le même mode, des formes possibles de la robe à partir d'un nom qui est interrogé : « Ça, le manteau de la

---

<sup>88</sup> Hervé Bouchard, « Autour de Laparesse. Roman », *op. cit.*, p. 147.

honte », « Ça, la reine Apega », « Ça, le manteau espagnol », « Ça, la cape de l'ivrogne », « Ça, la vierge de douleur », « Ça, la vierge de Bagdad », « Ça, l'orgue à jouir », « Ça, la vierge de Nuremberg », « Ça, le Caterpillar P-5000 », « Ça, la femme arbre de Lizotte ». La grande majorité de ces propositions sont en fait issues de la fiche Wikipédia de la vierge de fer, qui répertorie les différentes variations de l'instrument de torture en question à travers les âges<sup>89</sup>. Quel est le rapport entre chaque nom d'instrument et la torture qu'il inflige ? C'est la question que se pose l'appariteur : « Le rapport entre la chose et son nom, c'est ça que chacun doit établir. » (FA, 35) L'appariteur commente la plupart des appellations en les prenant au pied de la lettre. À propos d'un instrument nommé « la fille du balayeur », l'appariteur s'exclame : « La pauvre fille. / Le pauvre balayeur. » (FA, 35) À propos du « manteau espagnol » — un tonneau avec un trou pour la tête et deux pour les bras — l'appariteur s'interroge : « Je suppose que c'est pour désigner la forme du tonneau. / Ou la personne à qui on l'a fait porter. » (FA, 39) La cape de l'ivrogne — un autre nom pour ce tonneau — est le premier instrument mentionné dont le nom semble lié à la fonction. « Si on lui fait porter ça, on devra plutôt dire la cape de l'ivrognesse » (FA, 42), énonce-t-il, content de trouver enfin une robe dont le nom coïnciderait avec la faute dans laquelle ils pourraient entraîner l'actrice. « Elle boit, non ? / Le nom est une figure. / Enfin la faute est claire. / Faudra la faire boire. / Faudra fabriquer un alcool de bois. » (FA, 42) Insatisfait par ces propositions, le directeur demande à l'appariteur de dessiner lui-même les croquis de la robe, en respectant certains critères. Finalement, ils optent pour une robe-machine *sans nom* : « Ça, une machine semblable aux autres, mais sans nom. / Si elle avait un nom, on la verrait mieux. / Et encore, son nom, faudrait savoir le prononcer. / On la regarde, c'te machine. / Et moins il y a de mots qui la décrivent, moins on a d'images dans la tête pour la former telle qu'elle paraît. » (FA, 56) Ainsi, le statut de cette robe est bien particulier, impossible à visualiser sur scène

---

<sup>89</sup> [s.a], « Vierge de fer », *Wikipedia*, en ligne, <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge\\_de\\_fer](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge_de_fer)> (Consulté le 30 mai 2017). Il ne fait aucun doute que Bouchard a consulté cette fiche, tant le texte en expose systématiquement les détails. Il est aussi évident que Bouchard s'est informé sur chacun des noms via un moteur de recherche, puisqu'au moment où il interroge le sens de l'appellation « La reine Apega » dans l'ouvrage, il mentionne « The Association of Professional Engineers and Geoscientists of Alberta » (FA, 37), qui est le premier résultat à apparaître pour « Apega » sur le moteur de recherche Google.

puisque sans nom. Difficile de ne pas penser à l'immense robe en bois sur laquelle était perchée la comédienne qui devait jouer la veuve Manchée dans l'adaptation du roman de Bouchard au théâtre CRI. Tout se passe comme si l'appariteur voulait signaler que la robe de la veuve est autre chose qu'une robe à *montrer* : « La robe est une machine à mettre l'actrice en état de conter. » (FA, 27) En ceci, la robe de l'actrice a quelque chose de totémique, non pas en tant qu'elle est une structure de bois, mais en tant qu'elle est un nom, un lieu à partir duquel la parole est rendue *presque* possible. L'œuvre de Bouchard dramatise la prise du nom par l'entremise de l'entrée de l'actrice dans la robe : « Seules les paroles peuvent donner à l'actrice le corps qui convienne à la robe. » (FA, 25) La parole engendre le corps ; c'est le passage de l'imaginaire au symbolique qui est ici rejoué. En outre, que l'actrice dans sa robe soit dans une posture « totémique » est suggéré par les premiers mots du directeur qui parodie le *Notre Père* pour dire que la mère jouée par l'actrice n'est pas aux cieux, mais bien prise dans la cavité de sa robe en bois : « Notre mère en bois. / Que ta cavité soit faite. / Tu ne nous diras rien qu'on ne sache déjà. / Parle-nous par les trous de tes bras amputés / De l'amour. / Et ne nous prive pas de ce jour / Où nous étions venus pour te voir nager / Dans le rond bleu des eaux. / Le rond bleu des eaux claires du nord. » (FA, 33) Nous l'avons évoqué plus tôt, avec son mythe du père de la horde, Freud en est venu à concevoir la religion monothéiste comme un prolongement du totémisme ; le père « tué » qui est érigé en totem n'a plus de représentant vivant sur terre, la loi est projetée dans un au-delà, invisible et inatteignable<sup>90</sup>. En parodiant le *Notre Père* avec un *Notre Mère*, Dieu, plutôt que d'être aux cieux, est bien ancré sur terre, « en bois », et la parole des orphelins (ici assumée par le directeur) l'érige en totem. La mère doit assumer une parole alors même que le symbolique est pour elle mis à

---

<sup>90</sup> « Freud conserve le principe de l'évolution qui nourrira sa thèse de la transmission inconsciente dans le Moïse. Cependant, s'il maintient l'idée des trois stades de l'évolution des religions et des sociétés, c'est pour montrer que chaque stade survit en chaque sujet. À la période animiste, l'homme s'attribue la toute-puissance et il s'agit donc d'un stade narcissique ; à la phase religieuse, il délègue la puissance aux dieux comme à ses parents dans le complexe d'Œdipe ; enfin, à l'époque scientifique ou spirituelle, il projette la puissance sur la raison, détachant ainsi la spiritualité de tout objet fétiche. L'entrée dans cette étape signifie que l'homme acquiert la liberté et la capacité à s'ouvrir au monde extérieur. Freud applique ce schéma à l'invention du monothéisme. Aussi fait-il de celui-ci une religion hautement spiritualisée, semblable à la grande pensée philosophique inventée par les Grecs. Capable de renoncer à la fois à l'animisme et aux dieux multiples du paganisme au profit d'un Dieu unique et invisible, ce monothéisme se veut détenteur de la loi et porteur d'une parole. » Élisabeth Roudinesco, « Freud et le régicide. Éléments d'une réflexion », *Revue germanique internationale*, 2000, n° 14, p. 117.

mal ; elle doit parler malgré le morcellement de son corps, elle doit parler par les trous de ses bras amputés.

Cette image de la mère coincée dans le creux de sa robe en bois n'est pas sans rappeler le mythe de Pasiphaé, auquel la veuve Manchée fait elle-même allusion : « J'étais une chienne heureuse et j'avais la tête pleine de jus de penser que tu m'enfonçais dans les oreilles ton tube à aimer. Ton souffle, Laurent Sauvé, ton air de bœuf dans mon cou quand je t'imagine me prendre dans ma robe en bois comme une Pasiphaé. » (P, 59) Pasiphaé n'est nulle autre que la mère du Minotaure, qui dans la légende se fit engrosser par un taureau, le corps enfermé dans une charpente de vache en bois construite par Dédale. Il s'agit peut-être par là de dire que la veuve, comme Pasiphaé, partage avec ses enfants ce point d'animalité qui les situe dans un espace-temps totémique. Cette dimension est approfondie dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* alors que le directeur exhorte l'actrice qui joue la veuve dans la réplique suivante à leur faire « entendre dans l'appel qu[']elle] leur lanc[e] la puissance de la louve qui les soumet. » (FA, 201) : « Pauvres chiens. / Vous êtes des pauvres chiens. / Des pauvres chiens. / Vous êtes des chiens. / Vous êtes des pauvres chiens. / Des sales pauvres chiens. » (FA, 200) L'animalité de la veuve est bien redoublée dans *Le faux pas*, où on discute de l'actrice comme d'un animal à traquer pour la faire entrer dans le rôle ; il faut « une rongée qui grogne et qui souffre » (FA, 24. Nous soulignons), « [s]a robe est un piège. / Son désir d'y entrer, elle ne le sait pas encore, c'est une avidité d'animal. » (FA, 24)

Que ce soit dans les mots du directeur ou ceux de Laurent Sauvé, cette parole « animale<sup>91</sup> » assumée par la mère est toujours l'objet d'un discours ; ils ne mettent pas tant en doute son contenu que l'exigence de sa profération. Laurent Sauvé commente ainsi la parole de la veuve : « Elle ne raconte pas ses laideurs. Elle répond à l'ivresse de son corps scié. Elle s'acoquine au bois pour nous faire son chant d'enrobée. Elle se répand et prend l'espace. » (P, 225) La veuve Manchée est le personnages de Bouchard dont la prise de

---

<sup>91</sup> Theodor Reik montre bien, en analysant la signification du Schofar — sorte de trompette creusée dans une corne de bélier —, la part animale et totémique conservée dans certains rituels juifs. Par déplacement, c'est dans un cri « animal » que la voix de Dieu se donne à entendre : « Le son du Schofar est la voix de Dieu. » Theodor Reik, *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris, Denoël, 1971, p. 272.

parole correspond le plus à l'éthique de la parole promue par lui, elle porte et profère une parole « en bois » du lieu d'un corps « scié ».

## CHAPITRE 3

### DU TOTEM AU NOM PROPRE

#### 3.1 Révéler le nom : les didascalies fonctionnelles

*ici on débâtit  
au noir ce qui ne se parle pas  
au noir ce qui ne se parle pas au noir ce qui ne se parle pas<sup>1</sup>*  
– Renée Gagnon

Tout sujet porte un nom, et ce nom rend possible l'insertion du sujet dans le lien social parce qu'il implique que d'autres personnes avant lui ont parlé, l'ont nommé et lui ont transmis une langue avec laquelle il peut communiquer, entrer en relation avec autrui. Cette inscription dans un nom est immuable, et si le nom du sujet peut changer, légalement par exemple, il aura laissé une trace indélébile sur le plan inconscient. Bref, si les paroles, le discours, la voix, le ton changent, le nom à partir duquel parle un sujet est toujours le même : c'est le signifiant de son inscription dans l'histoire.

Il est un personnage de *Parents et amis* dont le nom change à chacune de ses occurrences. Il s'agit d'un septième fils, né avant les autres, avec qui la mère vit des retrouvailles dans le deuxième récit. On dit de lui qu'il est un « pauvre enfant qui dut vivre

---

<sup>1</sup> Renée Gagnon, *Des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005, p. 34.

en mort » (P, 98) dès la naissance, un « homme sans âge » (P, 86). Le nom de ce fils — dont on mentionne, ce n'est pas un hasard, qu'il n'est pas écrit sur sa porte<sup>2</sup> — passe de brancardier Chaudron à brancardier Charron, brancardonner Chardon, canardier Branchon, carnassier Ponton, barcassier Pilon, brancardier Charbon et brancardier chaldéen Casseron. Cette fluctuation du nom a été remarquée par Laurance Ouellet Tremblay dans sa thèse de doctorat :

La translation phonétique altérant les syllabes qui conservent tout de même une assonance avec le syntagme initial — brancardier Chaudron — ne pervertit pas complètement le nom, mais joue plutôt sur l'indétermination, la fluctuation de l'identité de ce fils délaissé. « Les noms sont des tares auxquelles il faut s'habituer sous peine de perdre sa place dans le défilé » (P, 177), indique à cet égard l'orphelin numéro deux au cours du troisième tableau, rappelant ainsi le rôle que joue le signifiant du nom dans la reconnaissance de la place occupée par le sujet au sein de l'ordre symbolique — le défilé de la langue<sup>3</sup>.

Les changements de noms du fils concernent donc la place de celui-ci dans la filiation. Abandonné par sa famille, il ne porte pas le nom du père. Il ne conserve aucun patronyme et son nom a toujours quelque chose d'un nom commun. Ce fils, le seul à ne pas être numéroté, a d'une certaine manière raté son inscription dans l'histoire, et c'est par le biais de son nom que la narration le signale. Cette fluctuation dans la nomination est généralisée chez Bouchard et s'avère particulièrement déterminante lorsqu'elle s'exprime par l'entremise de didascalies. La didascalie, c'est le lieu d'une nomination pour et par le texte ; en cela, il s'agit d'un terrain privilégié par Bouchard afin de subvertir la fonction du nom.

Pour comprendre le statut des didascalies dans l'œuvre de Bouchard, encore faut-il savoir à quel type de théâtre on a affaire. *Parents et amis sont invités à y assister* — sous-titré « Drame en quatre tableaux avec six récits au centre » — est un texte d'inspiration théâtrale, un roman théâtral<sup>4</sup>. On a souvent souligné que Bouchard avait écrit une pièce

---

<sup>2</sup> « Elles gravèrent quelques marches et s'entassèrent les quatre sur un carré de galerie en fer devant la porte soixante-trois, c'était écrit en chiffres, il n'y avait pas de nom sur la porte mais il s'agissait bien de celle du brancardier Charron. » (P, 86)

<sup>3</sup> Laurance Ouellet Tremblay, *op. cit.*, f. 86.

<sup>4</sup> Dans son entretien avec Josée Morel Cinq-Mars, Bouchard utilise l'expression « roman théâtral » pour désigner *Parents et amis*. « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II »,

injouable<sup>5</sup>, un « théâtre impossible<sup>6</sup> », si bien qu'aucun consensus ne se dégage chez les commentateurs quant à l'attribution générique de ce texte. « Son théâtre n'en est pas moins un théâtre imaginaire parce qu'il n'existe que par le récit : c'est la plume, ou plutôt le crayon du romancier qui le fait advenir. C'est un crayon qui trace le décor et les personnages, c'est lui qui fait du texte une pièce injouable aux moyens de didascalies impossibles<sup>7</sup>. » Si le « théâtre » de Bouchard est injouable, c'est en partie, comme le souligne Audrey Camus, à cause de ses didascalies impossibles à respecter. C'est aussi, dans le cas de *Parents et amis*, en raison des « récits » au centre du texte, qui ne comportent quant à eux aucune indication scénique. Si ce théâtre peut difficilement passer du côté de la représentation sans que l'essentiel du texte ne soit sacrifié, ce n'est pas moins un texte que l'auteur voudrait clamer sur scène : « J'avais l'intention, dès la première ligne [de *Parents et amis*], de produire un texte dont je pourrais toujours extraire des parties à dire à voix haute, comme un acteur ou un

---

*op. cit.* Dans son entretien avec Stéphane Inkel, Bouchard défend le caractère « romanesque » de son texte : « C'est du roman au sens où on accepte que le terme "roman" recoupe la plupart des autres genres — le genre fourre-tout par excellence. Il y a plusieurs voix, plusieurs histoires qui se recourent, mais avec une unité très grande. Ce n'est donc pas un recueil, mais un roman. Quant au fait de les dire sur scène, de les réciter, de les lire, de les jouer, il fallait d'abord que ces textes s'y prêtent. » Propos de Bouchard dans : Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>5</sup> À propos du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Alexandre Cadieux se demande : « Aurions-nous vraiment entre les mains un théâtre impossible, une parole condamnée au pur papier ? Poétiquement, c'est attrayant de le croire ; scéniquement, c'est triste à pleurer de s'y cantonner. » Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *art. cit.*, p. F1. Si « roman théâtral » est l'appellation que Bouchard confère lui-même à l'œuvre, elle ne fait pas nécessairement consensus chez les critiques. D'un côté, Inkel considère le texte comme un roman. De l'autre, Paul Lefebvre considère *Parents et amis* comme étant une pièce de théâtre que l'on ne s'est jamais donné la peine de monter sur scène : « Le texte a été jugé tellement impossible au théâtre que ce sont les critiques de romans qui en ont parlé. Pourtant, l'œuvre est sous-titrée drame, et les premiers mots sont : "Noir dans la salle où la scène est crayonnée." C'est du théâtre : le souffle des phrases appelle les comédiens. Et, comme dans tout texte de théâtre, même le plus atypique, il y a une situation et une direction tirées par le temps. » Paul Lefebvre, « Qui invitera parents et amis? », *Jeu. Revue de théâtre*, 2017, n° 162, p. 11.

<sup>6</sup> Christian Desmeules, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *art. cit.*, p. F1.

<sup>7</sup> Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », dans : Éric Trudel et Nathalie Dupont (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 140.

récitant<sup>8</sup>. »

Avec *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Bouchard publie un ouvrage portant sans équivoque l'intitulé générique « Théâtre », qui respecte à première vue le cadrage d'un texte théâtral, mais qui ne manque pas de proposer certaines didascalies complexifiant la tâche d'une hypothétique mise en scène<sup>9</sup>. Avec le titre de son œuvre (qui est une situation décrite par Mallarmé citée en exergue<sup>10</sup>), Bouchard se montre déjà préoccupé par ce qui excède la mise en scène, c'est-à-dire un moment où le rire des spectateurs est généré par l'intrusion sur la scène du réel du corps venu interrompre l'artifice du jeu : le faux pas. Les didascalies, chez Bouchard, « plutôt que d'orienter la production de la pièce, d'étoffer les personnages, etc., étendent la fiction, qui conserve son cadre théâtral, mais déborde celui de la scène<sup>11</sup> ». Les indications préliminaires (précédant la première scène) sont subverties de leur rôle d'indication ; elles constituent un chant (« chant premier des indications »). S'il s'agissait simplement de procéder à une mise en abyme et de proposer un théâtre dans le théâtre, encore faudrait-il savoir qui doit clamer ce chant, ce que le texte ne précise pas.

---

<sup>8</sup> Propos d'Hervé Bouchard dans : Josée Morel Cinq-Mars, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *op. cit.*

<sup>9</sup> « La première édition de ce livre est écrite en mode théâtre, mais c'est très difficile de porter ce texte sur la scène en raison d'une distribution trop importante et autres contraintes. J'ai donc voulu répondre à la demande de certains directeurs de théâtre en écrivant l'histoire d'un metteur en scène qui monte la pièce pour qu'elle soit jouée par des acteurs. L'homme de théâtre dirige l'actrice dans son jeu et je me suis lancé dans des champs d'indication scénique à ne plus finir. Ce n'est pas du délire c'est du récit. C'est destiné à être joué au théâtre, mais il y a beaucoup de textes qui ne sont pas destinés à la scène, mais qui [sont] juste agréable[s] à lire. » Propos d'Hervé Bouchard dans : Roger Blackburn, « Une histoire qui se mange en une seule bouchée », *Le Quotidien*, 27 mars 2016, en ligne, <<https://www.lequotidien.com/archives/une-histoire-qui-se-mange-en-une-seule-bouchee-5d201257967d456b701bc8bf9e66f2c3>> (Consulté le 8 janvier 2018).

<sup>10</sup> « À ce nouveau supplice la détente viendrait de quelque possibilité de rire, abondamment, avec une salle entière, si un incident y aidait, par exemple le faux pas de l'actrice dans sa traîne ou une double entente tutélaire d'un mot. » (FA, 7) Stéphane Mallarmé, « Planche et feuillet », *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1897, p. 213.

<sup>11</sup> Propos de Bouchard dans : [s.a.], « Des auteurs de théâtre se livrent », *L'Actualité*, 3 novembre 2016, en ligne, <<http://lactualite.com/culture/2016/11/03/des-auteurs-de-theatre-se-livrent/>> (Consulté le 6 juin 2017).

L'auteur a d'ailleurs été surpris<sup>12</sup> de se retrouver en nomination dans la section théâtre du Prix du Gouverneur général de 2016, pour une pièce qui n'a à ce jour jamais été montée sur scène, contrairement aux autres œuvres nommées. Les différents effets de cette superposition des genres doivent être soulignés. Se référer ainsi aux codes de l'écriture théâtrale n'est pas sans conséquence : la liberté que Bouchard s'accorde va dans le sens de révéler les noms propres qui, au théâtre, restent cachés. En effet, une des particularités du texte *récité* est celle de permettre à un « acteur ou un récitant » de dire les noms qui, dans un texte *joué*, se verraient *incarnés* par des comédiens. Les didascalies sont les éléments qui tombent du texte lorsque celui-ci est joué sur scène ; or, chez Bouchard, celles-ci ont une fonction poétique de premier ordre et on ne peut les soustraire du texte sans modifier complètement ce qui le caractérise.

Ces noms normalement incarnés sur la scène du théâtre, ces noms « non dits », ce sont des didascalies fonctionnelles, soit des didascalies qui « déterminent une pragmatique de la parole, c'est-à-dire la définition, avant chaque réplique, de l'identité de celui qui parle, condition indispensable à la compréhension du dialogue<sup>13</sup> ». La didascalie fonctionnelle, tout comme le nom propre, est un nom que l'on *porte* et qui n'est pas toujours *dit*. C'est le lieu indispensable d'où un sujet peut parler, mais qu'il refoule en parlant. La didascalie fonctionnelle introduit un registre de nomination qui fonctionne entre l'auteur et le lecteur de l'œuvre, mais qui n'est pas sans entraîner les personnages dans son sillage. Si le personnage de la veuve Manchée porte ce nom, c'est bien qu'il se trouve dans les didascalies. Veuve Manchée est le nom qui se trouve au-dessus de chaque réplique de la veuve, mais, pourrait-on dire, le personnage lui-même ignore ce nom. Aucun personnage ne s'adresse à elle ainsi. Il s'agit du nom que lui donne le texte, celui avec lequel le lecteur la reconnaît et qui est le nom de sa condition de corps. Si le personnage de l'actrice doit jouer le rôle de la veuve Manchée dans *Le faux pas*, comme cela est annoncé sur la quatrième de couverture, le nom de « veuve Manchée » n'apparaît quant à lui à aucun endroit dans cet ouvrage.

---

<sup>12</sup> La surprise de Bouchard est évoquée dans : Daniel Côté, « L'improbable nomination d'Hervé Bouchard », *Le Progrès-dimanche*, 2016, vol. 53, n° 22, p. 38.

<sup>13</sup> Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 15.

Dans son essai *Le refoulement. Pourquoi et comment ?* coécrit avec Patrick Landman, Gérard Pommier met en lumière l'enjeu du refoulement à l'œuvre dans tout acte langagier que la linguistique saussurienne ne prend pas en charge. « La parole doit refouler la valeur d'image des sons, pour acquérir une signification dans la construction d'une phrase.<sup>14</sup> » Pommier fournit cet exemple très pragmatique : pour arriver à entendre au sein d'une phrase « chapiteau », « châtaigne », « chacal », « il faut refouler que le son *chat* peut se représenter par un chat [...], il y a un refoulement du visuel par l'auditif<sup>15</sup> ». Ce signifié est latent et se trouve susceptible de resurgir sous la forme d'un lapsus, par exemple. Le premier refoulement est celui du nom propre, qui constitue un signe auquel le sujet s'identifie, à partir duquel il peut prendre la parole, mais qu'il occulte par défaut quand il parle. Pour s'énoncer, le sujet ne peut pas à *la fois* prononcer le « je » et son patronyme ; il refoule ce dernier.

Par l'entremise de didascalies fonctionnelles, en modifiant leur fonction première, Bouchard montre ce qu'il en est de parler du lieu d'un nom. Dans *Parents et amis*, il ajoute ponctuellement un adjectif ou une caractéristique au nom de celui qui parle, à même la didascalie, désignant par exemple Laurent Sauvé d'« épisodique », ou en précisant de Rogère, une sœur de la veuve Manchée, qu'elle est « en trop ». « Veuve Manchée » devient « Mère Manchée » alors que « Le chœur entier des sœurs innées » se transforme à la fin du texte en « chœur défait des sœurs à bout ». À ces glissements ponctuels dans la nomination — somme toute sans grande conséquence — s'ajoutent d'autres jeux sur les didascalies plus déterminants dans l'économie du texte et qui vont dans le sens d'inventer les conséquences d'une perte du nom. Après la mort du père — et alors que la mère, en maison de repos, a confié ses enfants à ses sœurs —, deux des orphelins de père quittent le foyer familial. Les deux garçons s'enfuient pour devenir des hommes, ailleurs, en Ontario. Hors du clan familial, les deux orphelins perdent leur nom (le nom que le texte leur octroyait jusque-là, celui d'« orphelin de père » numéroté) et se retrouvent avec « tout un troupeau » de noms, si bien

---

<sup>14</sup> Gérard Pommier et Patrick Landman, *Le refoulement. Pourquoi et comment ?* Toulouse, Érés, coll. « Point Hors Ligne », 2013, p. 76.

<sup>15</sup> *Ibid.*

qu'il est impossible de savoir qui sont ces deux orphelins<sup>16</sup>. En effet, de nouveaux noms leur sont attribués, et ceux-ci changent à chaque réplique, ce qu'ils annoncent d'emblée : « Lisez plus bas nos noms entre les éléments listés de nos actions. » (P, 119) Suivant l'alternance des prises de parole, on peut au départ deviner que le premier frère à parler est renommé par le texte « Cycliste super bleu » (trois fois), « Joliette mensonge », « Planchette perpende », « Peignure en paume », « Longs pieds en jaune » (deux fois), etc. Toutefois, vient un moment où un troisième personnage prend la parole, Jean-Marie Garlindon, l'homme qui conduit les deux frères en Ontario. Dès lors, il est impossible d'associer chaque réplique à un orphelin, puisque l'alternance des prises de parole est brisée ; les deux orphelins parlent d'une même voix. Ce ne sont pas les noms de remplacement en tant que tels qui sont significatifs, mais le changement lui-même, qui est motivé par le contenu de la scène. Hors de la famille, les orphelins perdent le nom du clan, perdent leur « place dans le défilé » (P, 177), comme le septième fils évoqué plus haut. Ils quittent Jonquière pour cesser d'être des orphelins de père et « devenir des hommes » eux-mêmes, voire des pères : « Croyons tout de même que nous deviendrons des hommes et que nous reviendrons tout manger, jeter à terre et pilasser. » (P, 122) Cette tentative de faire leur nom, de devenir des hommes, qui a quelque chose d'un rite d'initiation, s'avère un échec : « Nous nous sentons perdus et découragés au point qu'assis nos pieds ne touchent pas au sol. C'est dire combien ne sommes alors pas des hommes. » (P, 134) Les deux orphelins abandonnent leur projet et reviennent finalement à Chicoutimi, qui perd elle-même son nom — « Chicon » (P, 126), « Chicoute » (P, 125), « Chicouti » (P, 126), « Chicoutimou-Norne » (P, 126). S'ils ont découvert en Ontario la sexualité avec des prostituées<sup>17</sup>, ils abandonnent peut-être là-bas les enfants qui auraient fait d'eux des pères. La fin de ce récit se présente ainsi : « L'onratorio c'est terminé<sup>18</sup> [...] / Nous attendons la fin de l'hiver [...] / J'ai peut-être un fils là-bas. Je n'y

---

<sup>16</sup> Si en effet aucun indice ne le laisse deviner, et si aucune didascalie ne vient l'éclairer, on peut supposer qu'il s'agit de deux des plus vieux, ce qui coïnciderait avec leur quête de devenir des hommes.

<sup>17</sup> Parmi tous les noms des deux orphelins dans ce récit, trois ont une connotation sexuelle : « membré en pouces », « banda matin », « grincement lubrifié » (P, 136-137).

<sup>18</sup> « Onratorio » se rapproche d'« Oratorio », ce qui contribue à présenter la parole commune des deux orphelins comme un « chœur ».

retournerai pas. Allez partons comme ça. » (P, 137) Afin d'analyser cette scène dans toute sa portée signifiante et de dépasser le constat de l'immaturation des garçons, il faut se pencher en profondeur sur la manière dont cette « immaturité » est mise en scène au moyen de la fluctuation des noms.

La transmission du nom patronymique insère le sujet dans une lignée, une histoire, une mémoire. En cela, le nom est intimement lié au temps. Ce n'est pas un hasard si les orphelins « sans nom » sont projetés dans une temporalité dérégulée. Ils parlent tous les deux « en même temps », mais ce temps est indéfini, c'est à la fois un temps conjugué au passé — « Nous parlons en même temps que *vécurent* les engouffrés » (P, 120) —, au présent — « Nous parlons en même temps que les larves qui *rèvent* » (P, 120) — et au futur — « Nous parlons en même temps que *vivront* les vendeurs du temple » (P, 120). C'est là bien sûr une impossibilité logique ; il faudrait dire « nous parlions », « nous parlons » et « nous parlerons ». Le séjour des orphelins en Ontario est marqué par un rapport au temps dévoyé qui trouve sa pleine expression au moment où les deux frères, refoulés à l'entrée d'un bar parce qu'ils n'ont pas encore l'âge de boire de l'alcool, vieillissent sur place<sup>19</sup> : « Portier nous dit cette fois : Vieillissez si vous voulez boire. Nous vieillissons, c'est long, puis nous entrons. » (P, 130)

Le nom fixe le sujet dans un temps, mais le place aussi dans un certain rapport à son corps. Cette situation d'être hors de son nom, qui est impossible à moins de sombrer dans la psychose (ou d'être Dieu !), Bouchard en imagine tout de même le scénario. Projetés hors de leur nom, les orphelins se retrouvent dans un rapport inédit à leur corps. « Nous parlons en même temps que nous-mêmes, vivant loin de nous-mêmes » (P, 121), énoncent les deux orphelins, qui « prom[ènent] [leurs] corps de nageurs verticaux » (P, 119). Bouchard imagine ainsi une parole surgissant d'un corps dont les frontières seraient floues et indéterminées. Un des orphelins dira : « J'ai une verrue au pied de mon frère, chaque fois que je fais un pas il grimace de douleur. » (P, 130) Après avoir dit qu'ils savaient cueillir à deux mains, les deux

---

<sup>19</sup> Cette idée de « vieillir sur place » est également convoquée dans l'ouverture du deuxième tableau lorsque l'orphelin de père numéro six — non né dans le premier tableau — entre en scène : « Faites qu'il vieillisse sur place mais pas trop, qu'il grandisse mais pas trop, amenez-le au seuil de la parole puis abandonnez-le, il chantera. » (P, 45)

frères apprennent que le fermier sur le point de les engager cherche plutôt des « cueilleurs à une main » : « Oui, oui, nous rectifions avec gestes, Joliette chez nous, we been there à deux mains, mais l'une était la sienne, je lui dis en désignant mon frère, l'une était la sienne et l'autre la mienne, we been une main chacun. » (P, 134) Si l'indifférenciation des corps des orphelins — qui rappelle le transitivity infantile<sup>20</sup> — est doublée à l'occasion de cet épisode, elle sous-tend chacune de leurs répliques. En effet, on retrouve dans les premières didascalies de l'ouvrage une indication selon laquelle tous les orphelins « peuvent être joués par un seul et même, pourvu que sa tête de seul et même s'ajuste facilement et rapidement à des corps de différentes tailles. Au moment où plusieurs orphelins de père doivent en même temps parler, le seul et même qui les joue s'arrange pour les jouer tous en même temps afin qu'on croie qu'il est plusieurs » (P, 11-12). À l'instar de la veuve Manchée, à qui on demande de parler par les trous de ses bras amputés, les orphelins — à condition de se les représenter sur la scène du théâtre — parlent du lieu d'un corps en constant morcellement. Si de telles didascalies se trouvent impossibles à respecter, elles ne répondent pas au seul désir de transgresser les codes de l'écriture théâtrale, elles sont relancées dans les histoires racontées et correspondent à d'autres exigences poétiques, ici celle de marquer la distance qui sépare les deux orphelins de leur nom.

Bouchard, dont l'œuvre est marquée par un certain héritage catholique, connaît la scène du buisson ardent, qui a plus que toute autre scène biblique problématisé la question de la nomination. Il s'agit bien sûr de la scène — pastichée par Bouchard, nous le verrons plus loin — où Dieu se révèle à Moïse et lui dit son « nom » : *Èhiè Ashèr Èhiè*. Si la tradition chrétienne a traduit cette phrase par « Je suis celui qui est », signalant que Dieu se présente comme l'« être suprême », plusieurs lectures issues de la tradition talmudique ont cherché à restituer ce qui est oblitéré par cette traduction et qui concerne l'impossible profération du

---

<sup>20</sup> Lacan aborde cette question notamment dans son séminaire sur les psychoses, avec l'exemple de l'enfant qui, « au moment où [il] a battu son semblable, [...] dit sans mentir — *Il m'a battu*, parce que pour lui c'est exactement la même chose. Cela définit un ordre de relation qui est la relation imaginaire, et que nous retrouvons sans cesse dans toutes sortes de mécanismes. » Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1981, p. 166. Ce transitivity, normal chez l'enfant qui n'a pas tout à fait acquis les limites imaginaires de son corps, peut s'exprimer sous une forme pathologique chez le schizophrène.

nom de Dieu :

Moshè [Moïse] le voit : *èhiè* et *YHVH* dérivent de la même racine *être*, *havah* ou *hayah*, reçue à deux âges de la langue. Les deux désignent l'*Être-qui-est-et-sera*, le premier, à la première personne du singulier. *Je suis et serai* — le deuxième, l'imprononçable, à la troisième personne du singulier — *Il-est-et-sera*. L'audace inouïe de ce Verbe et de ce Nom consiste pour le prophète, et l'Elohim [Dieu] qui s'exprime par sa bouche, à marier le pronom *Je* de la première personne du singulier au *Il* de la troisième personne, le *Moi* au *Lui*. La divinité se révèle et s'incarne dans l'homme qu'elle inspire et qui parle en son Nom. Moshè apparaît ainsi à son peuple en tant que *Je suis*, *èhièh*, qui l'envoie et qui se cache dans ce *Lui*, ineffable qui est et sera de toute éternité, l'Elohim de son père, de ses pères<sup>21</sup>.

Dans *Numéro six*, le père représente quelque chose comme un Dieu autoritaire énonçant à son fils une suite de « Va dire », qui est bien le noyau de l'injonction prophétique à laquelle s'entremêlent ici des tactiques sportives : « Va dans les entrailles du centre parcourir les chambres où sont les bancs, les crochets et les tapis et dis ce qu'on ne voit pas de ceux qui sont là » (N, 22), « Va dire cela qu'on va voir, qu'on a vu et qu'on ne voyait plus. » (N, 22)

À l'instar des prophètes, les deux orphelins partis en Ontario communiquent avec le grand Autre. Hors du temps, hors du corps, hors des lois des hommes, autrement dit dans une disposition qui s'apparente à un dénouage du symbolique et de l'imaginaire, ils ont un lien privilégié avec Dieu : « Nous sommes des proches de Dieu qui n'est pas tous les jours. Un rien de temps en temps et nous disparaissions. Il est impossible de ne rien dire puisque nous sommes en vers [...]. Chaque fois que l'un d'entre nous ouvre la bouche et parle, il se produit ce lien qui fait de nous les proches de Dieu [...]. » (P, 120) À quoi ils ajoutent : « Nous sommes des chiens » (P, 120), affirmation qui pourrait paraître paradoxale et contraire à leur proximité au divin, mais qui répond à la même logique : les deux orphelins ont un pied hors symbolique, ce qui les place dans le registre de l'animal. On pourrait ici reconnaître la thèse de François Ouellet selon laquelle le texte bouchardien est marqué par l'échec de la métaphore paternelle. En se disant « proches de Dieu », en supposant que la parole avec Dieu engendre leur disparition, les orphelins semblent être en effet dans une disposition que

---

<sup>21</sup> André Chouraqui, *Moïse*, Paris, Éditions du rocher, 1995 p. 151. Cité dans : Erik Porge, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, op. cit., p. 197.

la psychanalyse a repérée chez les sujets psychotiques, pour qui la métaphore paternelle a été forclosée. La métaphore paternelle est — rappelons-le — l'opération par laquelle le sujet reconnaît, par l'entremise du signifiant (qui en constitue la métaphore), qu'il y a du manque dans l'Autre<sup>22</sup>. La métaphore paternelle instaure ainsi une séparation entre soi et l'Autre qui permet au sujet de *tenir*. Si cette métaphore n'est pas instaurée, le sujet risque d'entrer dans un délire par lequel il conçoit ou désire *faire un* avec le grand Autre. C'est dans la psychose du président Schreber que Freud a pour la première fois dégagé les implications psychiques de ce délire<sup>23</sup>, notamment le désir, par l'émasculatation, de devenir *la* femme qui copulerait avec Dieu afin de repeupler la terre. Cela étant dit, si on peut bien reconnaître de manière ponctuelle chez Bouchard des personnages en défaut de métaphore paternelle, des personnages-chiens, des personnages « proches de Dieu », l'écriture n'est pas toute habitée par cette condition, comme c'est le cas chez Antonin Artaud ou James Joyce<sup>24</sup>, qui ne mettent pas *en scène* des personnages psychotiques, mais proposent des énonciations entièrement organisées selon un rapport psychotique au langage. Autrement dit, la perte du nom n'est pas « effective » chez Bouchard, elle est mise en scène, jouée et rejouée sur différents modes, prise en charge par une écriture qui, elle, n'a rien de psychotique. Il y a une lucidité chez Bouchard quant à ce que cela implique d'être hors du symbolique, mais cette lucidité est mise au service d'une entreprise poétique de nomination. Le psychotique ne peut jouir de la nomination, puisqu'il est joui par les signifiants de l'Autre. Il est nommé ; jamais nommant.

Dans *Le faux pas de l'actrice*, le jeu sur les didascalies fonctionnelles atteint un

---

<sup>22</sup> Ce temps dramatique du déclenchement délirant se produit à un moment précis, selon Lacan : « Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père forclos soit appelé par un père réel, qui n'est pas forcément le père du sujet. Ce père réel, cet Un-père, dont nous verrons qu'il sera théorisé, dans le séminaire *L'envers de la psychanalyse*, comme agent de la castration, se définit ici par sa position, "position tierce dans quelque relation qui ait pour base le couple imaginaire *a-a'*, c'est-à-dire moi-objet ou idéal-réalité, intéressant le sujet dans le champ de l'agression érotisée qu'il induit" ». Catherine Bruno, « Père et Nom(s)-du-Père (3<sup>e</sup> partie) », *Psychanalyse*, 2009, n° 15, p. 134.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *Le président Schreber. Un cas de paranoïa (1911)*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.

<sup>24</sup> Sur cette question, lire notamment : Anne Brun, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, 2009, n° 80, p. 143-158 ; Nicole Bousseyn, « Joyce et les psychoses lacaniennes », *L'en-je lacanien*, 2014, n° 23, p. 23-32.

véritable paroxysme. Les personnages sont d'abord présentés : l'actrice, l'appariteur, le neveu, le directeur. On dit que « les rôles de l'appariteur et du neveu sont accessoires » (FA, 12), mais on ne manque pas de leur attribuer une quinzaine de noms chacun : « L'appariteur peut être dit montreur de tours, dessinateur de troncs sur plan, monteur d'affaires, tam-tam machinier [...] », « Le neveu peut être dit pousseur de râles, pleureuse à col, rampant sous pluie, sac à poignée, mangeant trop chaud [...] » (FA, 13). Le texte ne donne pas plus de précisions quant à la signification de ces nominations : par qui et dans quelles circonstances ces personnages doivent-ils être « dits » de ces noms ? On ne le sait pas. En ce qui a trait au directeur, l'enjeu est d'autant plus complexe que les noms qui lui sont attribués de la sorte sont véritablement employés dans les didascalies fonctionnelles et prennent la place de son nom de « directeur » (contrairement à l'appariteur et au neveu qui, malgré l'indication, conservent en ce lieu leurs noms d'appariteur et de neveu).

Au début de chacune des scènes du *Faux pas de l'actrice*, une didascalie prévient le changement de noms à venir du directeur. Dans la scène de l'exposition, on lit : « Au cours de cette scène le personnage du directeur est appelé dans l'ordre le directeur, le jongleur des quatre salles, le tapissier coupable [...] » (FA, 31-32) ; dans la scène de l'audition : « [Le directeur] sera appelé dans l'ordre le directeur, le préau nommé flux [...] » (FA, 62) ; et dans la scène de la répétition : « [Le directeur] prendra dans l'ordre les cent quatre noms suivants : le ménager Blouin, Mécano Gilles [...] » (FA, 153). En tout, le directeur se retrouve avec cent quarante noms différents, qui trônent bel et bien au-dessus de chacune de ses répliques dans l'ordre de leur première énumération et qui, de plus, font l'objet d'une didascalie chantée :

L'acteur qui joue le rôle du directeur prendra le nom qu'il voudra parmi ceux qui vont défiler entre les répliques qui semblent lui aller. / Qu'il choisisse son nom pour des raisons qui sont les siennes et demeureront secrètes pour le reste de sa vie. / Qu'il choisisse seul et secrètement son nom et garde enfoui pour toujours en lui sa dérobade. / [...] / Les noms que le directeur ne choisira pas, les conserver le temps qu'il faut pour composer son caractère. (FA, 15-16)

Cette indication n'est en rien pragmatique et ne se réfère à aucune pratique concrète dans une éventuelle préparation de la pièce. Déjà, « choisir son nom » — jeu auquel on se prête par ailleurs dans le scoutisme, où l'on se *renomme* selon le nom d'un animal ou d'une plante totem dont on possède les qualités — est une action paradoxale. Le nom propre, on le choisit

*pour l'autre* (le prénom) ou on transmet celui qu'on a reçu (le patronyme). On peut donner un nom, le transmettre, le prendre, mais pas le choisir. Le nom est un poids que l'on porte. Nommer implique donc toujours au moins trois sujets. Que signifie de choisir un nom, si c'est pour le taire à jamais, si personne ne peut l'utiliser pour nous aborder ? Que signifie « être appelé » d'un nom que l'on est le seul à connaître ? Pour être « appelé », il faut un deuxième sujet qui connaisse notre nom. L'indication chantée laisse entendre que le directeur doit taire son nom à jamais. Taire son nom et être appelé, voilà une impossibilité que Bouchard inscrit dans son œuvre sans en pointer l'impossible, comme si le texte était en mesure de la résoudre de lui-même. Finalement, le seul à nommer est l'auteur, qui fait défiler des noms dans l'ordre où ils devraient être énoncés si Bouchard énonçait lui-même le texte « tel quel », sur scène. C'est là une des manières dont il conçoit un passage sur scène de son texte.

Le texte théâtral a la vocation de faire de l'image avec du texte. À l'exception de pièces expérimentales comme on en retrouve dans le théâtre de Beckett<sup>25</sup>, l'énonciation est généralement arrimée à une représentation qui l'accompagne et, dans une certaine mesure, la recouvre. Autrement dit, Bouchard choisit le cadrage du texte théâtral pour ensuite tout mettre en œuvre afin que le nom ne soit ni incarné ni incarnable, mais *lu, montré*. Par une multitude de petits procédés, Bouchard rend impossible ou du moins complexifie grandement la possibilité qu'un personnage s'approprie un nom et l'incarne. Il y a le personnage et il y a le nom à côté ; leur raccord — si tant est que la pièce soit montée sur scène — relèvera d'une décision de mise en scène dont le texte n'aura pas donné la clé, car il s'agit pour Bouchard de faire voir le nom, de faire voir que le nom n'est pas disparu dans la parole. Dans le cas de *Numéro six*, la trajectoire est inverse : le texte a été écrit à partir d'une « lecture spectacle » (*Hivers : passage du numéro six dans les mineures*) et ne conserve aucune des références à la mise en scène<sup>26</sup>. Or, c'était bien Bouchard lui-même qui lisait le

---

<sup>25</sup> Nous pensons ici à la pièce *Pas moi*, dans laquelle une bouche flotte sur scène, seul morceau de corps qui n'est pas camouflé derrière un drap noir. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963.

<sup>26</sup> Un an avant la parution de l'ouvrage, la pièce a été mise en scène par Guylaine Rivard et présentée au Théâtre CRI (2013), à l'instar de *Parents et amis sont invités à y assister*.

texte sur la scène ; un enfant (le comédien Jil-Anthony Rivard) accompagnait Bouchard, mais sa présence était secondaire. Le texte, quant à lui, non seulement était récité par une seule personne, mais se trouvait notamment imprimé sur de longs pans de papier translucide que Bouchard décollait du sol pour les lire : le texte était carrément visible sur scène, tel un écran entre les spectateurs et le récitant<sup>27</sup>.

À l'occasion d'un festival de poésie, le Transport MTL, e-Festival de poésie, Bouchard faisait une lecture performance intitulée « MacClean joue le rôle du peintre et parle ». Cette fois-là, c'était bien Bouchard qui parlait et qui énonçait une histoire reconstruite à partir de plusieurs extraits de l'histoire racontée par le directeur dans la scène de l'exposition du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Voilà le directeur avec un nom de plus, celui de MacClean, nom que le personnage n'accepte pas. Les premiers mots du texte lu par Bouchard sont les suivants : « L'acteur s'appelle MacClean. C'est un peintre. J'ai jamais porté ce nom-là, *dit MacClean*. Je suis le jongleur des quatre salles, *dit MacClean*, le tapissier coupable, le régisseur maquillé, le député saucisse trempe, le trait d'union moral, l'équarrisseur d'amélanchier [...]»<sup>28</sup>. » En choisissant de réciter le texte plutôt que de l'incarner sur le mode du jeu, Bouchard se voit contraint d'ajouter le syntagme « dit MacClean » pour distinguer la parole du personnage de la sienne. Cela dit, les noms en didascalie devraient logiquement s'inscrire à cette place — c'est-à-dire qu'on s'attendrait à entendre « dit le jongleur des quatre salles », ou bien « dit le tapissier coupable ». Bouchard trouve un nouveau nom au personnage, celui de MacClean, et les noms en didascalies, plutôt que de disparaître dans la parole, sont ramenés dans le corps du texte : « Je suis le jongleur des quatre salles, le tapissier coupable, etc. » Bouchard refuse de laisser le nom se dissoudre dans la représentation ; le nom est chez lui *totémisé*.

---

<sup>27</sup> Un extrait vidéo de la pièce est disponible sur le site Internet du théâtre CRI. En ligne, <<http://theatrecri.ca/theatrogaphie/hivers-2013/>> (Consulté le 6 juin 2017).

<sup>28</sup> Hervé Bouchard, « MacClean joue le rôle du peintre et parle », Transport MTL, Évènement organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (La Passe, Montréal, 19 mars 2016). Vidéo. En ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/transport-mtl>> (Consulté le 31 mai 2017).

### 3.2 Entrer dans le nom

*La structure va s'écrouler. Cela ne viendra pas de la forêt que vous êtes mais de l'intérieur comme une pelle mécanique.*

*De la difficulté d'être soi.*

– Patrick Lafontaine<sup>29</sup>

Afin d'expliquer le report répété de la prise de parole mise en œuvre dans *Le faux pas de l'actrice*, nous avons plus tôt évoqué le passage du « Chant des indications deux », où il est dit qu'un « quelconque en verve » doit monter sur la scène. Ce dernier doit finalement raconter l'histoire intitulée « *Comment l'apprenti comique Hubert Hébert en vient à faire tout un drame en se pendant* ». Cette prise de parole du quelconque, le texte insiste pour signaler qu'il s'agit d'une perte et d'une prise de nom (le personnage incarné en est un qui « fait la file au guichet des noms ») :

Au moment de se lancer dans son récit de rien lui revient en tête le nom qu'il portait avant l'oubli dans lequel il tomba peu après l'avoir sali, et l'histoire qui fut la sienne lors d'un détour funeste de sa vie d'alors. / J'ai été l'acteur Hubert Hébert, commencera-t-il. / J'ai été cet homme fait qui largua tout ce qu'il avait pour recommencer. / J'ai été c't'acteur forcé de faire la file devant l'guichet des noms qu'on donne en échange d'un numéro imprimé sur un coupon jaune arraché à un distributeur à rouleau. (FA, 130)

La prise du nom, c'est bien le premier pas à partir duquel le sujet peut devenir parlant, et cette prise, toute l'œuvre de Bouchard veut la rappeler par la syntaxe ou au sein d'histoires racontées. Bouchard refuse que ses personnages parlent en lieu et place d'un nom, ils doivent parler à côté; leur nom est un totem brandi. C'est là un élément de la poétique bouchardienne mis en place dans *Mailloux* et que les textes suivants ne cessent de complexifier.

Revenons à Jacques Mailloux, justement, dont le nom (trônant sur la page couverture de l'ouvrage) est important dans le texte. Le texte de *Mailloux* fait grand cas du nom propre, et ce, au cours de toutes les histoires racontées, pour ne pas dire au sein de chaque phrase. Le nom « Mailloux » surgit constamment, dans un ordonnancement particulier. Dans ce texte de

---

<sup>29</sup> Patrick Lafontaine, *Grève du zèle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 39.

moins de 160 pages, le patronyme « Mailloux » apparaît à 480 reprises exactement. En plus de suivre le prénom du protagoniste (Jacques Mailloux), il apparaît à la suite du lien de parenté des personnages désignés : mère Mailloux, mère Mailloux, père Mailloux, parents Mailloux, oncle Mailloux, cousine Mailloux, sœur Mailloux, fils Mailloux, fille Mailloux, gars Mailloux, enfant Mailloux, aïeul Mailloux... chien Mailloux. Ou, à l'inverse, il le précède : Mailloux Jacques, Mailloux mère, Mailloux père, Mailloux par alliance, Mailloux de mari. Il est parfois suivi d'un chiffre qui désigne l'âge du Mailloux de l'histoire racontée, qui n'est pas toujours Jacques : Mailloux quarante, Mailloux douze, Mailloux d'onze, Mailloux dix, Mailloux six, Mailloux de quatre, Mailloux de cent jours, Mailloux sans nombre. Finalement, un déterminant précède parfois le nom, ce qui sert généralement à désigner l'être, le corps ou le sexe du garçon : « le Mailloux » — « il va se mettre le Mailloux sur le lit de ses parents » (M, 42) — et « l'Mailloux » — « Nu de joie je me suis tortillé l'Mailloux en essayant de ne pas faire trop de petits cris » (M, 145).

Dire « je » ne suffit pas à Mailloux, il dira plutôt « Mailloux moi », « Jacques Mailloux je », « Je moi Mailloux Jacques ». Ainsi, Mailloux fait de son nom un totem. Il brandit son nom. « Je m'accroupis » devient « Mailloux m'accroupissant » (M, 77). « Je triomphais intérieurement » se lit « Je triomphais du Jacques à l'intérieur » (M, 105). S'ajoutent des formules plus complexes telles que « J'ai pas le Jacques que ça tente de faire garder » (M, 113), « Chaussé de bottes soi-même Jacques Mailloux entrer dans l'eau » (M, 25), etc. Parfois, le nom complet précède simplement le « je », comme pour l'appuyer : « Jacques Mailloux je me sens trahi » (M, 118), « Jacques Mailloux je lui regardais dans la craque à la tante Génisse » (M, 117), « Jacques Mailloux j'allais à quatre pattes » (M, 9), « Jacques Mailloux je passais l'après-midi puni » (M, 55), etc. Brandir son nom constitue dans *Mailloux* une garantie de ne pas le perdre. Le nom est un don, « le don du nom sépare les parents de leur enfant, mais, dans le même mouvement, ce dernier se sépare aussi de lui-même<sup>30</sup>. » *Mailloux* se présente comme une œuvre où la voix narrative est en constante négociation avec ce don, une œuvre où le nom médiatise le rapport de soi à soi, de soi à l'autre. Comme nous l'avons évoqué plus tôt, Mailloux ne coïncide pas avec son nombre, le

---

<sup>30</sup> Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, op. cit., p. 116.

six ; il repousse ce moment dans un futur indéfini. Du coup, le nom est convoqué sur un mode totémique ; les personnages enfants se présentent avec leur nombre comme avec un nom. « Jacques de quatre », « Jacques de six », mais aussi « Bène d'onze », « Ouelle de dix », etc. Dans le roman, on conserve ce nombre tant que l'on parle, car avant d'avoir un an, on est « sans nombre ». Cela devient évident lorsqu'il est question d'un enfant dans le ventre de la mère : « un Mailloux sans nombre (qui ne compte donc pas) » (M, 121), et d'un enfant mort : « Bène d'onze qui ne sera jamais douze » ; « Bène sans nombre » (M, 34).

À ces exemples qui montrent comment la texture énonciative de *Mailloux* rejoue la nomination s'ajoutent plusieurs histoires qui apparaissent comme les épisodes scénarisés d'une *prise de nom* pour l'enfant, laquelle est aussi une entrée dans le langage et dans la filiation :

Petit Mailloux pense fort à comment s'emparer du sachet de boules qu'il veut sans bruit afin d'éviter les parents consécutifs. Mais le bruit sera, le bruit sera le bruit, il ira dans le sommeil de Mailloux mère qui comprendra qu'un Mailloux bruyant petit fouille. Et elle sortira de son lit et dira nue sans dentition « c'est qu'tu fais là ? » Ouais. C'est petit que Mailloux pense fort à faire là sans être bruyant, sans faire de signe, et c'est devant le panneau à bruit qu'il s'empare du tube long du cesse-respir avec dedans la pensée que ce qui n'est pas entendu n'existe pas. Mais comment faire en sorte que le bruit du panneau s'ouvrant ne soit pas entendu, Mailloux se le demande et ignorant de la physique y petit répond. En se bouchant les oreilles, mains enfoncées dans la tête et fessant du genou dans le panneau qui l'accueille comme un trou, Mailloux déjacques d'un coup seul capture le bruit du panneau à ressorts qu'il rote ensuite dans un silence de mort, signe de sa première disparition. Gisant mou dans l'armoire à tournant plateau avec sur le corps collées les boules sucrées les boules colorées les boules pour un temps valant mille fois la mort engueulée à laquelle cois les parents Mailloux assistent voyant leur fils dans un sans bruit tournoi. Fils de Mailloux, c'est à ce moment que je mue<sup>31</sup> dans ce qu'il y a sans comprendre. (M, 21-22)

Bouchard met en scène un moment pour chacun de nous oublié, moment où il y a pour le sujet une différence entre le son qui sort du corps et celui qui entre. « Or, où se situe le cri ? Il se trouve aussi bien dehors (il rentre par l'oreille) que dedans (il sort par la bouche). Il

---

<sup>31</sup> Suivant l'idée du mouvement de l'armoire à plateau, nous pourrions aussi entendre ici « que je mus », qui renverrait au passé simple du verbe mouvoir et qui irait de pair avec cette idée que Mailloux « entre » de tout son corps, par le mouvement, dans « ce qu'il y a », c'est-à-dire l'Être.

appartient autant à celui qui le pousse qu'à celui qui l'entend, qui est sans doute le même sujet, mais divisé par son propre cri, puisque celui-ci lui revient chargé de la demande de l'Autre<sup>32</sup>. » Ce moment d'indistinction est représenté dans la scène de *Mailloux* alors que l'enfant croit qu'il suffit de se boucher les oreilles pour que les autres n'entendent pas le bruit qu'il fait ; l'enfant se perçoit comme le centre du monde, puisque tout bruit passerait par son corps : « ce qui n'est pas entendu n'existe pas », dit Mailloux. Dans la scène citée, Mailloux rentre dans une armoire de type Lazy Susan, une « armoire à tournant plateau », pour s'emparer de sucreries. Ce faisant, il réveille ses parents qui l'aperçoivent tournoyant. Cet épisode est raconté comme une métaphore de son entrée dans le langage : « Fils de Mailloux, c'est à ce moment que je mue dans ce qu'il y a sans comprendre » (M, 22). C'est ici la filiation qui est pointée, la prise du nom (fils de), la parole (muer) et l'être (ce qu'il y a). Cette phrase assumée à la première personne du singulier clôt un souvenir présenté quant à lui à la troisième personne, ce qui accentue l'idée d'une « prise » du nom, comme si la fin du souvenir marquait le moment où Mailloux se serait mis à parler du lieu de son nom. Or, c'est précisément la fonction du nom que de symboliser un lieu à partir duquel le sujet prend la parole, et aussi d'éviter que le cri, sans point d'ancrage, ne « tournoie » à l'infini dans le corps.

Sans nom, le sujet ne tient pas à son corps, ou même, plus radicalement, il le fuit. Il commence certes par affirmer son existence en criant. Mais justement, il risque de s'envoler avec son cri ! [...] [L]e cri divise le sujet entre dehors et dedans : poussé par la bouche, il s'entend par l'oreille comme s'il venait de l'extérieur. À la fois actif et passif, deux en un. / Tant qu'il n'est pas appelé par son prénom, un sujet reste divisé : il vit en résidence alternée, aussi bien au lieu de l'Autre, là où il a d'abord été désiré par ses parents, qu'au lieu où il résiste à ce désir et affirme sa propre existence. Mais comment va-t-il faire pour tenir le coup, s'il s'envole de lui-même vers ce qu'il entend, qui est aussi bien lui ? Lorsque son nom lui est donné, la résidence du sujet se symbolise en un seul lieu : l'énonciation se leste aux dépens des commandements de l'Autre<sup>33</sup>.

Cette histoire de l'armoire apparaît comme un des mythes bouchardiens de la coïncidence entre le nom, le je et le corps de Mailloux. Montrer la fragilité du rapport entre

---

<sup>32</sup> Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, op. cit., p. 114.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

l'intérieur et l'extérieur du corps que le nom doit faire tenir en équilibre est l'un des motifs de l'œuvre de Bouchard. À ce titre, le « conseil » que la veuve Manchée donne à sa sœur Rogère qui l'aide à élever celui de ses enfants qui n'aura pas eu de père (l'orphelin numéro six) est particulièrement significatif; d'abord, elle désigne l'enfant comme un chien — « attire-le avec un morceau de bois, jette-lui une motte de pain mouillée » (P, 52) — et ensuite, elle demande à sa sœur de sortir à l'extérieur l'intérieur du corps du garçon: « [C]olle-lui l'embouchure du tuyau de l'aspirateur en marche aux commissures des lèvres, crie-lui après. » (P, 52) Sans père, sans nom, et même sans mère durant un temps, l'orphelin entre difficilement dans l'ordre symbolique; on veut l'y faire entrer par la force, lui extirper une parole avec un aspirateur aux lèvres.

La coïncidence entre l'intérieur et l'extérieur du corps, que le nom propre contribue à établir, est l'objet d'une interrogation incessante dans l'œuvre et qui ne concerne pas seulement l'orphelin numéro six. Dans les didascalies de la scène de l'exposition du *Faux pas*, Bouchard précise que « ce que disent les acteurs est couvert par le bruit des outils électriques » (FA, 31). Ainsi, la communication est entravée; les spectateurs imaginés n'ont pas accès à cette parole qui ne bourdonne que dans le corps des acteurs. C'est à peine si on doit les voir, car ils sont censés jouer « dans la poussière soulevée des ventilateurs et des radiateurs eux aussi bruyants » (FA, 31). Finalement, il est impossible pour les acteurs de s'entendre entre eux, ou même de lire sur leurs lèvres, car « [ils] ont devant la bouche des masques et dans les oreilles des bouchons » (FA, 31). Parler avec des bouchons dans les oreilles, c'est précisément expulser une parole qui ne nous revient pas; il s'agit donc, avec ces indications, de casser la coïncidence entre le son expulsé et le son entendu. Dans cette scène, Bouchard imagine les acteurs dans une disposition physique qui rappelle le temps totémique précédant la nomination et le leurre du signifiant qui entraîne le corps dans un rapport métonymique aux choses. Les acteurs sont là, mais ne se voient pas; ils parlent, mais ne s'entendent pas. Bouchard tient à ce que quelque chose entrave le lien qui les unit. D'ailleurs, faut-il spécifier que dans la scène concernée par ces didascalies, le directeur ne répond pas ou très peu aux adresses de l'appariteur; il raconte une tout autre histoire qui trouve des échos à l'histoire de *Parents et amis*, mais dans la perspective d'un des cousins des orphelins.

### 3.3 La mort du père : le symbolique ébranlé

*Tous ses signes vifs  
avaient été effacés.  
Il était parti  
en fermant l'avenir  
de sa forme.  
Un vide grandissait  
au sein du sens  
– Fernand Ouellette<sup>34</sup>*

Nous avons vu plus tôt, par l'entremise du mythe du père de la horde de *Totem et tabou*, que la psychanalyse conçoit l'entrée dans le langage comme un parricide. « Tuer le père », c'est le destituer de sa toute-puissance, dans la mesure où il s'agit d'accéder à ce qui de la paternité excède le père de la réalité, le dépasse, le traverse : c'est le symbolique, dont le père peut se montrer, dans le meilleur des cas, entamé<sup>35</sup>. Nous avons avancé en introduction que l'œuvre de Bouchard s'intéressait à deux versants de la mort du père. Le premier est celui qui nous a occupé jusqu'ici et qui concerne cette reconnaissance de la loi symbolique. Le second, sur lequel nous nous pencherons maintenant, porte sur la mort du père Beaumont qui au cœur de l'œuvre de Bouchard « dramatise » cette reconnaissance comme expérience familiale. Si la fonction du père est celle d'être l'agent de la séparation, l'effet de cette séparation est d'instaurer l'altérité. En cela, le retour au semblable, au même, est l'une des menaces que la mort du père Beaumont fait tomber sur la famille. Cette mort, par le biais des funérailles auxquelles parents et amis sont invités à assister, apparaît comme la réunion des *semblables* : « les semblables sont ensemble / Les semblables sont les enterrés ensemble / [...] / Les semblables sont ensemble et ils enterrent leur semblable. » (FA, 122) Cette mort engendre une peur exprimée par la mère à maintes reprises, celle d'être dévorée par ses enfants. Sans son mari pour faire barrage aux fils, la veuve a peur d'être dévorée, comme toute mère est à l'origine « dévorée » par le nourrisson. La possibilité même d'entrer dans la

<sup>34</sup> Fernand Ouellette, *Les heures*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 92.

<sup>35</sup> « C'est la reconnaissance de la Loi, qui n'est en somme que la reconnaissance de l'impossible adéquation entre ce que l'on m'a transmis et ce que j'ai reçu, entre ce qui m'a engendré et ce que je suis, entre l'origine et mon commencement, entre la défaillance de l'Autre et mon manque-à-être, c'est la reconnaissance de cette faille comme moteur du désir, qui constitue en somme ce qu'on appelle "le père mort" ». Anne Éline Cliche, « ...ton ciel à la sueur de ton sexe. Pierre Guyotat : le père totem de l'esclave absolu », *Études françaises*, Vol. 52, n° 1, 2016, p. 129.

parole implique d'une certaine manière de cesser de manger le corps de la mère, c'est-à-dire d'être sevré, ce qui est la condition pour qu'il n'y ait plus pour l'enfant que du même. Depuis la mort de son mari, Laïnée a peur d'être *toute* mère, dévorée. Cette peur — insistons — ne mène jamais ni les personnages ni l'écriture dans le registre de la psychose, de l'absence d'altérité. C'est même dans une jubilation de la nomination — qui est la fonction du père assumée par le texte — que la menace est énoncée ; c'est de cette manière que nous expliquons le long passage du *Faux pas de l'actrice* où le personnage du neveu, en l'espace de trois pages, énumère ce qui ressemble au défilé de personnes qui assistent aux funérailles ; des « semblables » nommés selon leur fonction :

Les policiers parlent avec les policiers des policiers. / Les médecins parlent avec les médecins des médecins. / Les journalistes parlent avec les journalistes des journalistes. / Les députés parlent avec les députés des députés. / Les avocats parlent avec les avocats des avocats. / Les machinistes parlent avec les machinistes des machinistes. / Les professeurs parlent avec les professeurs des professeurs. / Les vendeurs parlent avec les vendeurs des vendeurs. (FA, 120)

La mort, dans *Parents et amis*, puisqu'elle convie la parenté à se réunir autour de défunts, fait surgir l'exigence d'une parole. Pour le dire avec les mots de « l'alpiniste reconnu pour être prêtre », lorsqu'il adresse une homélie à l'orphelin numéro six : « [Ce] rite qui [les] rassemble est en vrai la douloureuse épreuve de la parole qui remue parmi les saletés [...]. » (P, 190) Il s'agit bien d'une épreuve douloureuse, puisque la parole est à la fois exigée et entravée, elle flotte autour des orphelins, les dépasse à la manière des mots qui « passent sous le menton » (M, 17) de Mailloux :

[T]out le monde on s'est senti en nuée pleine de paroles, la lumière a comme viré comme, et comme elle virait les mots qu'on avait cru connaître se sont mis à flotter en groupes, ça nous les rendait étrangers, pas moyen d'en prononcer un, ç'a été impossible de continuer à être, voilà le sentiment qui pendait dans la place, le sentiment qu'il y avait de tous bords tous côtés, dans le temps nul d'un commencement fini. J'ai des images, mais toujours pas de mots pour légènder. (P, 32)

Cet arrêt du temps, ce « commencement fini », inquiète les orphelins en ce qu'il menace d'entraver durablement leur rapport à la parole : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons. On ne mangera jamais à l'heure. J'ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon. » (P, 19) Les orphelins parlent de et

dans l'absence du père, ils parlent « depuis le trou qu'a fait en mourant [leur] père Beaumont » (P, 29). Les orphelins sont marqués par cette mort : « [L]e présent était fini, et sans qu'on sache ce que pouvait bien vouloir dire ça, qu'on éprouvait mal, on sentait qu'à l'avenir il n'y aurait plus que le passé qui nous ferait. » (P, 33) Cette mort est présentée comme un repère temporel pour les orphelins : à la question « Quand est-on » posée par l'orphelin de père numéro cinq, le numéro un répond « On est après » (P, 12). Et pourtant, tout se passe comme si le récit se situait entre deux temps, pas tout à fait « après », comme si le moment de la mort n'était pas passé : « Nous n'avons pas de souvenirs, nous n'avons rien oublié, *nous sommes la mort du père Beaumont*, notre futur est tracé en gras dans la broussaille où nous irons. » (P, 37. Nous soulignons)

À partir de la mort du père, les orphelins Beaumont perdent le nom du père ; ils se voient octroyer dans l'espace du texte un nouveau nom, qui n'est pas le nom du père, mais le nom de la mort du père. Ils continuent de parler, mais éprouvent, durant un temps, un déséquilibre, comme s'ils n'étaient plus ancrés dans le lieu de leur parole et parlaient à côté de leur nom. L'orphelin numéro cinq s'adresse à lui-même : « Regarde-toi voir ». Une fois le père mort, il est séparé de lui-même et se regarde voir, s'entend dire :

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ

Je me suis mis à me voir.

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO TROIS

Je me suis mis à me voir, oui.

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO UN

Nous nous sommes vus, nous nous sommes vus malgré la stupeur où nous étions [...].

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ

Je n'ai plus vu les choses comme elles étaient avant que je sois orpheliné, je me suis mis à les voir aussi séparées et seules que je l'étais moi-même devenu. *Regarde, me suis-je mis à m'entendre me dire*, et vois la porte en vert qu'ils repeignent en face et la joie qu'ils y mettent en frondant dessus des mots crus qu'ils effacent presque tout de suite afin de rester polis car c'est une porte de père. *Regarde-toi voir* tous les chars passer, et sens-toi les envier parce qu'ils rentrent ou parce qu'ils vont. J'ai voulu voir toutes ces sortes de choses et m'entendre me dire toutes ces sortes de choses et éprouver tout ça, mais il n'y avait rien [...]. (P, 39. Nous soulignons)

Avoir été nommé implique non seulement qu'un signifiant nous a été attribué, mais qu'autrui a reconnu la consistance imaginaire de notre corps. Être nommé permet d'entrer dans l'échange intersubjectif, puisque le nom signe un lieu à partir duquel le sujet *s' imagine*. Avant de porter un nom, c'est-à-dire avant de faire sien ce signifiant, le sujet est scindé en deux et ne reconnaît pas la coïncidence entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre le son expulsé et le son reçu, entendu. Le récit que les orphelins offrent des minutes ou des heures suivant immédiatement la découverte de la mort du père est celui d'une scission à l'égard de leur corps et de leur voix. La perte du père, dans *Parents et amis*, ébranle l'édifice symbolique, et durant *un instant* elle arrache les enfants et la veuve à leur nom. Cet instant, le texte cherche à en faire son lieu en le racontant à répétition.

La veuve Manchée, lorsqu'elle a perdu son mari, a aussi perdu son prénom de Laïnée<sup>36</sup>. Avant d'acquérir (dans l'espace du texte) le nom qui la désignera dans son rapport à son corps et à la mort de son mari, elle passe un temps *en suspens* : « [J]e suis même pas avec moi, j'ai trop de peurs à nommer, j'ai trop de peurs à nommer, ça s'arrêtera pas. Et chaque fois que je dis quelque chose, je parle. Et je parle, et chaque fois je dis quelque chose et ça me fait une peur de plus et je vois et ça me fait peur. » (P, 64) La mort du père Beaumont fait régresser les personnages, comme si elle les projetait dans un temps totémique où le corps et le nom en sont encore à cohabiter, comme si elle réalisait *pour un temps* ce danger évoqué par Pommier, celui où le nourrisson crie parce qu'il a peur de son propre cri qu'il ne conçoit pas encore comme sien. La veuve perd son nom et du coup elle a peur de ses peurs.

### 3.4 Des noms de corps nus sans personne pour les porter

*Tout est parole. Sauf le lion qui vous part avec la jambe.*

– Hervé Bouchard (A, 90)

Dans le premier récit du centre, quelque temps après la mort de son mari, la veuve Manchée se rend avec ses sœurs en voiture à une maison de repos. Les sœurs discutent entre

---

<sup>36</sup> Il va de soi que le texte ne présente pas une telle chronologie. Pour les autres personnages, Laïnée demeure Laïnée, mais dans l'écriture elle devient « veuve Manchée », et c'est le nom que le texte lui octroie dès le départ.

elles à propos des silhouettes qu'elles perçoivent sur le chemin, dans les vitrines. « As-tu vu Brisson Poussin, Gendron Poussin, Jeannot Collard ? » (P, 85), demande une des sœurs.

À moi aussi des noms me sont venus au nombre de quelques, dit la veuve dépliée, mais j'ai vu plus de corps que de noms, c'est-à-dire, j'ai vu des corps dont je ne sais pas les noms, et, parmi les corps sans noms que j'ai vus, j'ai reconnu *des noms de corps nus sans personne pour les porter*. Ça semblait recommencer dans sa tête, la vie des morts. J'ai vu Gosselin corpu, elle continua, Gosselin corpu tenant la main d'une Bigonnesse ouverte et puis Mouillon coupé du bas rampant derrière une Babineau et puis Jomphe rongé suppliant une Coutu des joues et puis Flamain le doigt dans le goulot d'une Champoux, deux par deux filant j'ai vu. (P, 85. Nous soulignons)

Dans cet espèce d'entre-deux, alors que la veuve n'est pas remise de la mort de son mari, quelque chose se défait dans sa perception d'autrui, suite de corps et de noms se côtoyant sans s'enchâsser ; des noms qui ne s'accrochent au corps que grâce aux qualificatifs qui les suivent : Gosselin *corpu*, Mouillon *coupé du bas*, Coutu *des joues*, Flamain *le doigt*, etc. La veuve Manchée et les orphelins sont victimes de la totémisation généralisée de l'œuvre, qui est une entreprise de morcellement et de suture à la fois.

Porter un nom, c'est bien accepter d'intégrer un signifiant qui ne concerne pas notre corps, puisqu'il nous précède. En fait, c'est le nom qui détermine le corps, et non l'inverse. La Bible ne cesse de signaler que le nom précède le corps, mais emporte le corps du sujet dans le désir de l'Autre qui l'a nommé. En effet, dans la Bible, *le nom est un destin*, souvent un fardeau. Pour le dire avec Anne Éline Cliche,

[l]e Talmud raconte somme toute que le nom est un destin, ce que, bien sûr, les Écritures confirment. Caïn, Jacob-Israël, Moché (Moïse), chaque nom s'inscrit dans une causalité que l'histoire du porteur du nom travaille à assumer, à parcourir, à contredire ou à défendre, quand on ne le renomme pas en cours de route. Car le nom se porte. Et ce faisant, il vous entraîne de tout son poids et vous déporte vers le site de sa fabrication<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Elle poursuit : « Ainsi, Ève, comme presque toutes les mères de la Bible, choisit le nom de son fils, en l'occurrence le premier fils du monde, Caïn, en en donnant dans le même souffle les raisons — que les traductions, bien évidemment, ne peuvent conserver. Littéralement, le texte s'énonce comme suit : "Elle enfanta Caïn et elle dit (quelque chose comme) : j'ai *caïné* un homme avec Dieu (*qaniti ich eth-hachem*)." Ce qui signifie "j'ai acquis un homme avec le Nom". Le nom propre, Caïn (Qaïn), découle directement du verbe *qanah* : *acquérir*. Voici un fils chéri et béni, un enfant de la possession dont on

Sur un mode assez ludique, Bouchard donne à ses personnages des noms qui coïncident avec leur corps, leur destin, ou encore leur âge. Jusqu'ici, nous avons mentionné le cas des orphelins de père qui portent le numéro de leur place dans la filiation où ils semblent confinés, celui de la veuve Manchée qui porte le corps de son nom et le nom de son corps. Une foule de personnages secondaires subissent un sort équivalent, ne serait-ce que « L'Eczéma », dans *Numéro six*, dont on dit qu'il est « préposé au grattage de son bras » (N, 32) ou le personnage de Mazout, dans *Mailloux*, qui « tient son nom d'une tache brune qui lui colore l'épaule » (M, 28). C'est bien là un jeu d'enfant, celui de donner à l'autre — pour le marquer ou l'insulter — le nom d'un trait, d'un défaut qui le caractérise aux yeux des autres. Cet enjeu est approfondi avec le personnage de « l'en bois ». Un chapitre de *Mailloux* raconte l'amitié que Mailloux et son ami Cerise ont développée avec un jeune homme pédophile « qui avait une espèce de bureau au local des scouts et des louveteaux » (M, 101). Ce dernier est appelé par le texte « l'en bois » tout au long de son récit : « J'ai connu un suicidé en bois de vingt-neuf ou trente et un, j'étais alors de treize, de huit ou d'onze et un. » (M, 97) « L'en bois » est un jeune homme qui organise des soirées cinéma avec les autres amis de Mailloux, les suit à l'extérieur de la ville lors de tournois de hockey pour « être là dans la chambre des joueurs avant et après les matchs » (M, 103) ; un jeune homme louche qui propose à Mailloux de se pendre et le filme nu avec son ami Cerise. Pourquoi se nomme-t-il « l'en bois » ? Il faut attendre la fin du récit pour en avoir la révélation : « Il a été aperçu pour la dernière fois, il flottait comme une pitoune dans la rivière. Il était nu. » (M, 108) Ainsi, c'est une métaphore qui lui donne son nom (il flotte sur l'eau comme un billot) et ce nom apparaît dans le récit plusieurs pages avant son suicide<sup>38</sup>. Suicidé avant de mourir, « l'en bois » porte le nom de son destin, et le corps de son nom. À l'inverse de Caïn, son nom ne lui est pas donné à la naissance, c'est plutôt le nom de sa mort qui lui est donné, à sa naissance... textuelle. Il naît

---

sait que la bénédiction s'inversa en malédiction après le meurtre de son frère, Abel (*Hével* ou *buée*). Tout cela parce que Caïn, par un autre jeu sur la racine du mot, signifie aussi *jaloux*, *impur* et *se lamenter*. C'est du moins ce que le Talmud et la Cabale déclinent en interprétant l'histoire. » Anne Élaïne Cliche, *Dire le livre*, op. cit., p. 199.

<sup>38</sup> Dans *Numéro six*, il est question d'un entraîneur qui coordonne des séances d'humiliation dans les vestiaires de l'équipe de hockey dont fait aussi partie le personnage de Cerise. Si ce personnage d'entraîneur ne s'appelle pas « l'en bois » et si son suicide n'est jamais raconté, il porte tout de même le nom de « L'entraîneur Pendu » (N, 122).

sous ce nom à *l'œuvre*, c'est le texte qui fait assumer au personnage ce nom. En effet, le bois contamine les descriptions du personnage, surtout en ce qui a trait au « vice » qui aura vraisemblablement entraîné le jeune homme au suicide : « [S]on regard en bois ne quittait pas Cerise qui était assis sur la banquette [...], et il faisait des faces en bois et grimaçait et gesticulait bizarrement tout en gardant Cerise dans le rayon de son regard en bois. » (M, 98) Le texte force les personnages à assumer un nom, qui n'est pas ici antérieur à leur histoire, un signe qu'ils doivent assumer et dans lequel ils se reconnaissent ; leur nom coïncide plutôt avec le temps de leur fin. En renversant ainsi l'ordre des choses, le nom a des effets de corps et le corps, des effets de nom. La veuve Manchée est l'exemple le plus flagrant de ce procédé : une métaphore lui donne son nom (quand son mari est mort, ses bras lui sont tombés), et ce nom devient son corps. L'œuvre de Bouchard invente ce sort improbable que serait celui de se voir retirer son nom : pour que tiennent l'intérieur et l'extérieur du corps, il faudrait que l'être se raccroche au corps d'une autre façon. Porter le nom du corps constitue une solution totémique, car elle implique que le sujet exhibe toujours son nom, extérieur, qui dès lors peut aussi changer.

À ce titre, chaque chapitre de *Numéro six* s'ouvre sur une mention par le narrateur de l'emplacement du numéro six sur le corps de numéro six. Ce numéro est un nom qu'il porte en ignorant ce que cela implique : « J'ai porté le numéro six sans savoir que ça comptait. » (N, 7) C'est aussi un nom qui bouge avec lui, même s'il ne l'a pas devant les yeux : « J'ai porté le numéro six ensuite dans le dos. / Je l'avais dans le dos, je ne le savais pas, le dos c'est un endroit qu'on ne voit pas. » (N, 39). Finalement, c'est au présent que s'énonce ce motif dans le dernier chapitre où le narrateur découvre que sa copine est enceinte de lui — puis avorte — et où il apprend à ses parents qu'il quitte le hockey : le numéro six n'est plus *sur* son corps, mais bel et bien intégré en lui comme un nom propre : « Je suis le contenir du six. / [...] [J]e porte le numéro six comme un animal marqué qu'on ramène en charrette auprès de sa troupe de numéros nains. » (N, 137)

À l'instar du numéro six imprimé dans le dos du chandail de hockey du narrateur du même nom, la veuve Manchée porte son nom à l'intérieur de son bonnet, qu'elle s'inquiète d'avoir perdu. Puisqu'elle est manchée par la mort de son mari, elle n'arrive pas à y accéder

d'elle-même. Elle veut avoir son nom dans les mains, mais elle n'a malheureusement plus de mains :

J'avais un bonnet, avec mon nom inscrit à l'intérieur du bonnet. / Je demandais à ma sœur de me l'enfiler. / Elle me montrait le bonnet ouvert, elle venait derrière moi et me montrait le bonnet ouvert devant ma face au bout de ses bras, afin que je voie mon nom inscrit au revers du bonnet, et elle me l'enfilait. / Puis je désirais, après un temps je désirais vérifier si c'était bien le mien. / Enlève-moi-le donc, mon bonnet, Rogère, je lui demandais. / Enlève-moi-le donc qu'on voye si c'est bien mon nom à moi qui se trouve inscrit dedans, Rogère. / On peut regarder, on n'a qu'à l'enlever. / Elle virait noire d'impatience, la pauvre innocente. (FA, 77)

La veuve veut être bien sûre qu'elle porte un nom ; elle veut *le voir*. À l'image des didascalies fonctionnelles, un nom lui trône littéralement sur la tête, écrit dans son bonnet. Ce nom n'est pas en elle, il est *sur* elle. Depuis que son mari est mort, elle n'arrive plus à le voir, son nom. Elle a même perdu son bonnet. « On l'a pas trouvé ton bonnet, Laïnée » (P, 79), dit sa sœur Rogère. « Pour moi, c'est un des chiens qui l'a mangé » (P, 79), réplique la troisième sœur. Cette inquiétude de la veuve s'accompagne précisément de la peur d'être perçue par ses fils comme une pièce de viande, c'est-à-dire d'être pour eux non pas un corps *symbolisé*, *nommé*, mais un *réel* de chair : « On dirait que depuis que je suis veuve, l'espace de la maison s'est rapetissé. Je pense bien parce que les garçons ils mangent tout. Quand il y aura plus de place dans ma tête où m'évader ils me verront comme une pièce de viande. Parfois je pense qu'on a moins de place parce qu'on a moins de mots. » (P, 78)

L'ordre symbolique est déstabilisé par la mort du père : on a peur que les corps régressent et ne deviennent chair, que les mots n'arrivent plus à remplir leur fonction métonymique (celle qui est inaugurée avec la nomination) qui éloigne le corps de la chose. Depuis que le mari est mort, l'espace est restreint, il y a moins de mots pour décoller les corps et les choses :

Mon mari Beaumont ça lui arrivait de parler, il était capable. Il était capable de dire les choses d'alentour et de les faire bouger avec son air d'aimer les déplacer en les décrivant. Nous étions à l'étroit, mais il ouvrait la bouche et nous emmenait avec lui là où on manquait pas d'air et où on se cognait nulle part. Nous pouvions relaxer dans ses histoires, oublier l'espace où nous étions trop. (P, 78)

Porter un nom, c'est bien entrer dans un autre registre que celui de l'animal. Entrer dans l'ordre symbolique, assumer un nom et une image, c'est ce qui fait qu'entre nous on reconnaît des gens, des corps, et non seulement de la chair, de la viande. C'est précisément ce nouage qui est mis à mal pour la veuve Manchée qui, à la mort de son mari, perd son nom, perd des morceaux de son corps et s'inquiète de voir ses fils la manger :

Chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, il me manque deux bras, les deux que j'avais à la place du cœur, et puis j'ai mal dans le dos, chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, mon dos me le dit : Laïnée, Laïnalinée, t'es mal amanchée. Je dors dans ma robe comme l'esclave coupée d'un magicien. J'ai la tête pleine de sacres. Et puis mes jambes, mes jambes, ça fait longtemps que je les ai pas vues, je leur sens toute dure la graisse. Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer ? qu'on lui tue le mari ? qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger ? Si je parlais pas, probablement que je cicatriserais. (P, 47)

Cette dernière phrase est importante, car la parole y figure comme rempart devant le danger de devenir un amas de chair, un corps désymbolisé. Est-ce la bouche, cette plaie qui se cicatriserait dans l'arrêt de la parole ? Ou bien sont-ce les trous de ses bras amputés par lesquels on lui demande de parler ? Dans les deux cas, on ne pourrait mieux représenter un corps totémique ; un corps situé dans l'infini entre-deux d'une parole qui ramène au corps qu'elle déchire, un corps confiné au premier temps de la symbolisation. Si la veuve cesse de parler, sa bouche, comme une plaie ouverte, finira par cicatriser.

Au mari qui arrivait à faire voyager tout le monde par le pouvoir de sa parole s'oppose donc la veuve Manchée, sans mots, sans espace, qui tranquillement devient *viande*. La veuve Manchée se situe sur une frontière très mince, elle n'est pas hors symbolique, car elle parle ; elle n'est pas véritablement une pièce de viande, mais elle a peur d'en arriver là. Elle est quelque chose comme une *viande parlante*, ce qui est un paradoxe que l'œuvre de Bouchard aime assumer. À propos d'elle, son amant Laurent Sauvé dit : « [E]lle a le corps là, mais elle entend de toutes parts les voix outrées et les chants obscurs de la viande en elle qui lui parfume le trou. Elle est visitée, regardez, regardez. » (P, 41) La viande lui parfume le trou, c'est-à-dire, peut-être, la bouche ; le lieu de sa parole serait un lieu *de chair*. Cette condition de la veuve prend un caractère menaçant pour la quatrième sœur, qui énonce : « J'ai peur que sa robe se fende et qu'elle s'échappe d'elle-même comme une qui perd sa viande crue et son

jus. J'ai peur de ses paroles défaites qui déferont toute la raison que j'ai. J'ai peur des trouées qu'elle fait en parlant quand elle me regarde et qu'elle dit. » (P, 51)

### 3.5 L'orphelin de père numéro six : un enfant totem

La totémisation du corps n'est pas l'affaire du seul personnage de la veuve ; la mort du père figure comme un point de fuite à partir duquel le récit se dessine, et avec lui le corps de la femme et des enfants. L'orphelin de père numéro six est lui aussi victime de cette absence du père. Dans le ventre de la mère au moment de la mort du père Beaumont, qui n'était pas lui-même au courant de cette naissance à venir, il est d'ailleurs — le texte n'est pas là-dessus explicite — le fruit de l'union entre la veuve Manchée et Laurent Sauvé. On pourrait dire que le numéro six est celui qui est passé à côté de son nom, qui ne vécut pas la séparation d'avec la mère — « je suis celui qui garda la chambre de maman, je suis celui qui ne put supporter qu'on l'en chasse » (P, 140) — et qui n'eut jamais tout à fait un corps à lui — « je ne voyais que moi, c'est-à-dire rien du tout » (P, 147). Le numéro six n'a eu de son vivant aucun nom qui tienne, et il est le fils « d'une Pasiphaé<sup>39</sup> ». En cela, l'orphelin numéro six est quelque chose comme un fils-animal ; un « chien », il a un pied hors du symbolique. Il meurt dans une scène tout à fait fulgurante, dans laquelle il passe à côté de noms en roulant à vélo « à la recherche de [lui] » (P, 147). Juste avant son suicide, il demande à un cycliste de lui passer sur le corps pour l'achever, mais ça ne fonctionne pas, il demeure « toujours aussi fourré de sa propre viande » (P, 147), comme la veuve. Bref, il enfourche son vélo et se suicide en dévalant une côte à toute allure. La dernière chose qu'il voit, si on suit le récit que les autres orphelins font de sa mort en assumant au « je » sa parole, est une suite de noms, des noms des autres, pas le sien, soit des graffitis sur des pierres :

Je descendrai sans freiner la côte Shipshaw et je raterai le pont en bas. Je ne verrai que moi. Et non pas l'infinie variété des cailloux au bord de la route, les grands fouets noisetiers au soleil [...] le corps d'un chien, les prénoms et les noms et autres mots et nombres peints sur les roches : Roberte et Louis, Luce et Marco, Paul T., Jo les beaux jos, Louise aime Gaétan, Gaétan aime Gérard,

---

<sup>39</sup> C'est précisément dans son rapport à Laurent Sauvé, le géniteur de l'orphelin numéro six (et non dans son rapport au père Beaumont), que Laïnée se désigne ainsi.

Gérard aime Marie, Marie est une pute, Dieu vit, la marde est souveraine, 08-79, 04-72, 09-83, 06-88, été 65, 81-06, dans l'cul les élus, Jean, Claudia, maudit Lessard, Linda me tue, Nancy j'arrive, Gilles est mort là, Lise est à moi, Bryan B. est un assassin, à vendre pour rien. (P, 148-149)

Contrairement au père mort, l'orphelin numéro six est ressuscité par le texte, il parle à travers la voix de ses frères ; « j'ai la voix du six, mais je ne suis pas le six » (P, 141), et parle également en « son nom » à quelques reprises, du lieu de son cercueil en peuplier — on le dit « en train de peuplier » (P, 181). À l'instar du père de la horde qui est mangé par ses fils et qui survit sur le plan symbolique, l'orphelin numéro six trouve place dans le corps de ses frères après sa mort, d'où il parle : « [J]e porte en mon corps l'éparpillement du six dans sa boîte qui est là. Que la grâce de notre dernier-né en miettes accompagne votre chant, frères. *Si vales, bene est, ego valeo.* » (P, 181), dit l'orphelin de père numéro trois. Il est érigé en totem, en père symbolique ; les frères souhaitent que sa grâce les accompagne. Il est un « cadavre qui parle » (P, 188) ; un « mort pas mort » (P, 189), et en cela le prêtre qui lui fait une homélie le compare à Lazare, un personnage biblique ressuscité. L'orphelin de père numéro six est l'incarnation, depuis un personnage, de la totémisation que l'œuvre déploie : un enfant totem, une « viande qui parle » :

Je pense qu'on n'a rien entendu des paroles qui sont là. Je pense qu'on n'a rien vu de ce qu'elles révèlent. Cela parce qu'on est sourd à la viande qui se montre et qui parle, qui parle oui, bien qu'on ne lui connaisse aucune réplique à ce Lazare. Je pense qu'on n'a rien vu ni rien entendu parce qu'on ne perçoit pas l'ensemble à travers ce qui se présente séparé, et parce qu'on ne sait plus rien des nombres qui désignent non pas seulement ce que la pierre enlevée laisse voir du tombeau, mais aussi l'odeur de la chair et la bassesse qui permet l'élévation et la confusion terrible de la seule clarté. (P, 189)

Le prêtre demande d'écouter l'orphelin numéro six comme on écouterait la parole de Dieu : « Qu'il s'abaisse jusqu'à dire qu'il est ce que nous sommes, des pauvres écartés, des pauvres en morceaux, des mal taillés, et que son dire nous sauve. » (P, 198) On voit bien dans ces extraits que le texte opère un certain travail pour désigner le numéro six comme un ressuscité ou un Dieu. D'ailleurs, nous l'avons évoqué plus tôt, dans ce récit où les frères parlent pour lui, ils profèrent une variation du *Èhiè Ashèr Èhiè* : « Je suis celui demain qui sera, je suis celui qu'on retrouvera, je suis celui dont on dira qu'il eut pour pères tout un troupeau. » (P, 149) Dans cette scène du buisson ardent, Dieu ne donne pas son nom : il répond à Moïse qu'il *est le nom*, le nom en tant que nom. Dieu ne peut pas avoir de nom, car personne n'a pu

le nommer, il est le nom, la profération du nom en tant que tel. Personne ne peut occuper cette place, c'est-à-dire la place du père symbolique ; cette place ne peut qu'être imaginée, et c'est pour cela que les frères parlent en son nom comme Moïse au nom de Dieu. Dieu est d'ailleurs celui dont le nom s'est perdu. La véritable prononciation de son nom hébreu a été perdue lors de la destruction du temple de Jérusalem ; on aura restitué des voyelles au tétragramme (YHVH) pour pouvoir prononcer le nom de Dieu — Yahweh ; Yahvé. « Je suis le mort qui a perdu son nom » (P, 145), dit l'orphelin numéro six. « D'ailleurs c'était quoi son nom ? » (P, 177), demande le numéro cinq, à qui on ne fournit aucune réponse. En fait, Bouchard cherche à mettre le numéro six à cette place du père symbolique, tout en révélant l'impossibilité de cette opération : il est constamment ramené au corps et à la matière. Il parle dans la mort, mais avec le bois de son cercueil, comme la veuve parle du lieu de sa robe en bois ; il est « en train de peuplier ». « Le seul qui pourrait répondre à la position de père symbolique, c'est celui qui pourrait dire je suis celui qui suis<sup>40</sup>. » Or, c'est impossible, « car à la différence du père imaginaire et du père réel, le père symbolique est impensable et est nulle part<sup>41</sup> ». *Je suis ce que je suis* est un « point trou », dit Lacan :

Il faut du symbolique pour qu'apparaisse individualisé dans le nœud ce quelque chose que moi je n'appelle pas tellement le complexe d'Œdipe, ce n'est pas si complexe que ça, j'appelle ça le Nom-du-père, ce qui ne veut rien dire que le père comme nom, ce qui ne veut rien dire au départ, non seulement le père comme nom, mais le père comme nommant. Et ça on ne peut pas dire là-dessus que les juifs ne soient pas gentils ! Ils nous ont bien expliqué que c'était le père, le père qu'ils appellent, un père qu'ils foutent en un point trou, qu'on ne peut même pas imaginer : « Je suis ce que je suis », ça c'est un trou, non ? C'est de là, par un mouvement inverse, car un trou si vous en croyez mes petits schèmes, un trou ça tourbillonne, ça engloutit plutôt, et puis il y a des moments où ça recrache quoi ? Le nom, c'est le père comme nom<sup>42</sup>.

Si le père symbolique est un trou, il va de soi qu'il est inatteignable. On ne peut atteindre un trou, mais on peut y être englouti, signale Lacan, ou encore recevoir ce qui en sort : un nom.

---

<sup>40</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, op. cit., p. 210.

<sup>41</sup> Erik Porge, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, op. cit., p. 201.

<sup>42</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire XXII. RSI (1974-1975)*, séance du 15 avril 1975, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-RSI-1974-1975,288>>, p. 200.

Dans cette perspective, faire du père un totem consisterait à *recouvrir* ce trou d'une image afin de donner à la fonction symbolique un corps, à la manière de Freud lorsqu'il invente le mythe du père de la horde. L'entreprise poétique de Bouchard est autre : son œuvre se confronte constamment à l'impossibilité d'atteindre la consistance du père symbolique. Ainsi s'exprime la totémisation de l'écriture chez Bouchard : une tentative, toujours relancée parce qu'inachevable, de révéler « le premier signe », « le point trou » qui rend la parole possible. Il ne s'agit pas d'un ratage, car dans ce parcours Bouchard révèle la fonction même de la parole poétique. Et même si les fils mouraient un par un d'avoir perdu leur nom, ce serait pour montrer que la paternité n'est rien d'autre qu'un leurre dont le texte détient le savoir.

Il aurait été aisé d'inscrire l'œuvre de Bouchard dans la filiation dégagée en introduction : Bouchard présente, à l'instar de plusieurs de ses prédécesseurs — Blais, Ducharme, Hébert, par exemple —, des personnages enfants qui peinent à atteindre la paternité, qui restent pris au *rang de fils*, lorsqu'ils ne sont pas carrément battus ou victimes d'une mort spectaculaire. Pour comprendre l'importance de cette insistante thématique, il a fallu effectuer un pas de côté et analyser les enjeux auxquels s'arriment ces représentations. Or, si des personnages enfants sont dans l'incapacité de parler, cela ne vient pas sans une fascination pour les premiers temps de la symbolisation, que Bouchard poétise du lieu d'une maîtrise indéniable de la langue. Si la merde et la pisse envahissent les personnages et leur parole, ce n'est pas tant pour dire leur immaturité que parce que l'œuvre cherche à pointer d'où la parole *en tant que telle* émerge ; ce qui la précède et la détermine. La manière dont la parole de l'orphelin de père numéro six est prise en charge par ses frères après son suicide est le lieu d'une interrogation de la fonction paternelle, plus significative que ne l'est son *incapacité à vivre sans père*. En outre, l'écriture de Bouchard totémise ce fils, tout comme elle totémise la veuve et le nom propre. Refuser de totémiser le père, qui se donne pourtant pour mort dans l'œuvre, constitue le nœud de cette entreprise de père-mutation qui confère à l'œuvre sa texture et son nom.

DEUXIÈME PARTIE

MICHAEL DELISLE : L'INVENTION DE L'ENFANT TOTEM

## CHAPITRE 4

### ATTEINDRE LE PÈRE

#### 4.1 L'enfant bouclier<sup>1</sup>

Même si la biographie est mise en jeu dans certains textes de Delisle, surtout dans ses nouvelles, *Le feu de mon père* constitue son premier et seul texte *présenté* en tant que récit autobiographique et référentiel. Le narrateur, c'est Delisle, annonce-t-on sans équivoque sur la quatrième de couverture ; l'enfance racontée, c'est la sienne<sup>2</sup>. On retrouve dans *Le feu de mon père* de multiples scènes, réflexions et personnages déjà évoqués ailleurs dans son œuvre, marqués auparavant du sceau de la fiction et présentés dans ce récit comme des éléments de biographie. Delisle nous y donne à lire une scène de son enfance qui lui a été racontée et qui cristallise les rapports qu'il entretient à l'endroit de ses parents, et, dans une certaine mesure, les rapports que les personnages de pères, de mères et d'enfants entretiennent entre eux depuis les débuts de l'œuvre. Si l'œuvre de Delisle est volumineuse, multiforme, qu'elle est constituée de recueils de poèmes, de romans, de nouvelles, qu'elle n'est pas composée de

---

<sup>1</sup> La recherche qui a mené à la rédaction de cette partie de la thèse a d'abord donné lieu à l'écriture d'un chapitre d'ouvrage. Louis-Daniel Godin-Ouimet, « L'éclatement du sujet biographique dans l'œuvre de Michael Delisle » dans : Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 145-166.

<sup>2</sup> La quatrième de couverture mentionne effectivement : « Quand Michael Delisle était enfant [...] ». On lit également : « Dans ce poignant récit, le poète se remémore son père. »

suites et de reprises, que ses narrateurs ne sont jamais les mêmes d'une œuvre à l'autre, il n'en reste pas moins que certains traits sont systématiquement attribués aux personnages de pères (absents), de mères (envahissantes) ou de fils (violentés). À quelques exceptions près, les figures de père, de mère et de fils ne dérogent pas de la place que l'œuvre tend à leur faire occuper. Ces différents traits trouvent à s'exprimer dans une scène clé qu'il convient avant toute chose d'évoquer et de décrire, puisqu'elle sera au cœur des trois prochains chapitres.

Le narrateur du *Feu de mon père* raconte un épisode singulier de son enfance, qu'il évoque à quelques reprises au long du récit. On peut le résumer ainsi : la mère rentre tard après avoir pris un verre. En rage, le père la pointe avec un fusil, ce qu'il nomme dans son jargon un « feu ». La mère, « sans hésiter » (FP, 13) va chercher le nourrisson dans son lit et s'en fait un bouclier. L'enfant et la mère crient<sup>3</sup>, ce *chant* — c'est le mot utilisé par Delisle pour désigner leur cri — calme le père et leur sauve la vie à tous les deux : « Notre chant a l'effet d'une douche froide sur la furie de mon père qui a toujours réagi fortement à la musique. » (FP, 13) Le fragment se présente comme une scène-écran, dans la mesure où le narrateur n'en possède pas le souvenir et la reconstruit à partir des multiples versions qu'on lui a racontées. Delisle présente cette scène comme sa « première expérience de la répétition » (FP, 12). Durant une année complète, il aurait pleuré chaque jour, à l'heure même de l'événement, ce qu'il désigne comme « [l]es chants de onze heures et quart » (FP, 14). À la fin du récit, il fait de cet événement un *mythe* de son histoire :

Prenons Œdipe. Médée. Prenons Pélops. Le mythe est fécond. Dans mon cas, il l'est peut-être davantage que mon souvenir. Je ne me souviens pas du soir de l'hiver 1959 quand mon père a visé ma mère avec *son feu*, mais *les relations successives de cette scène ont figé l'événement en icône* et je m'y réfère désormais pour repenser ma place entre les deux. / Un corridor obscur. / À l'ouest, mon père armé. / À l'est, ma mère éméchée. / Nu, je la protège du canon paternel. Elle m'offre en sacrifice. Il est sur le point de nous tuer tous les deux. Il a le tempérament pour le faire. Soudain, un éclair déchire tout. C'est l'intervention divine, le revirement de dernière seconde. Ou était-ce seulement la violence de mon cri ? *J'ai pris ma place et le crime n'a pas eu lieu.* (FP, 116-117. Nous soulignons)

---

<sup>3</sup> « J'avais quelques mois. J'avais la couche aux fesses, les pattes dans le vide et, mû par une pulsion bien archaïque, j'ai imité ses hurlements. Elle hurlait : "Tire ! Enwouÿe, tire !" et moi je criais des voyelles. Notre chant a eu l'effet d'une douche froide sur la furie de mon père. » (FP, 13)

Cette scène effectivement très « iconique », un lecteur attentif aura peut-être l'impression de l'avoir déjà lue dans l'œuvre de Delisle, sans toutefois retrouver un passage précis qui suggérerait sans ambiguïté sa transposition fictionnelle. Elle se retrouve en éclats, dispersée sur plus de vingt-cinq années de publications ; ses composantes parcourent sa poésie, ses nouvelles et ses romans. Tout se passe comme si l'auteur s'était toujours référé à cet événement sans le raconter. Sans doute faut-il poser la chose à l'envers et proposer que cette scène rassemble des signifiants déjà déposés au fil du temps de l'écriture et ressaisis au moment de construire le récit biographique. En effet, il serait mal venu de postuler que le récit biographique constitue une substance première de laquelle émerge la fiction. Il s'agit davantage ici de faire la trajectoire inverse. Les éléments clés de cette scène (le chant, le feu, la suspension) peuvent être repérés *ensemble* à l'intérieur d'autres textes dont l'écriture précède de plusieurs années *Le feu de mon père*, ce qui fait de cet événement un mythe de son œuvre. Le recueil *Prière à blanc* fournit un premier exemple très précis pour montrer de quelle manière l'œuvre agence les signifiants de ce mythe (en se référant d'ailleurs à un mythe, celui de Médée, que Delisle évoque dans *Le feu de mon père*). Cet exemple, c'est celui d'un poème intitulé « Médée » qui convoque à la fois le feu, le sacrifice infanticide et, par association, la suspension : « elle donne la vie elle donne la mort / sans elle, l'histoire n'aurait pas lieu // Dire [...] son port de star qui fascine le commun quand elle égorge et jette dans sa marmite un nourrisson, un petit chien et des hommes / elle ricane, une fillette / devant le bouillon de son œuvre » (PB, 26). Le poème suivant se termine d'ailleurs ainsi : « quoi dans ce feu / quoi dans ce vertige ou je reste suspendu » (PB, 27). Avant d'aborder la question du mythe sur le plan théorique au cinquième chapitre, il convient d'effectuer un repérage des termes du mythe de Delisle, c'est-à-dire de voir les modalités de leur mise en récit avant d'avoir été utilisés dans le texte biographique, et les enjeux auxquels ils s'arriment. « Et de même que la phrase fait le sens du mot, et non le mot le sens de la phrase — c'est l'œuvre qui fait le sens du mot dans l'œuvre, c'est l'œuvre qui fait le style, et non le style l'œuvre<sup>4</sup>. » Suivant cette proposition de Meschonnic — qui vise à dépasser le

---

<sup>4</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 20.

dualisme fond/forme et conçoit « l'œuvre comme forme-sens<sup>5</sup> » —, les pages qui suivent chercheront à révéler le sens que l'œuvre confère à ces signifiants.

Cette étude des champs lexicaux (et prosodiques, rythmiques, métaphoriques) de certains mots dans l'œuvre rejoint la recherche de principes d'identification du monde chez un écrivain, images mères, formes (et non principes simplement formels) profondes, contribution à la connaissance de l'écriture, qu'il faudrait que soit la poétique. C'est parce qu'une œuvre est faite de ses mots poétiques qu'elle a sa densité [...]. Et ces mots poétiques [...], ils ne sont une exploration du langage que parce qu'ils sont recherche d'un homme. / Ainsi la visée d'une telle poétique est l'œuvre, dans ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre *unité de vision* syntagmatique et l'œuvre *unité de diction* rythmique et prosodique —, système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire<sup>6</sup>.

C'est le roman *Tiroir n° 24* qui nous permettra d'engager cette analyse.

#### 4.2 *Tiroir n° 24* : « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? »

— Père, père [...] ne vois-tu pas là-bas les  
filles du roi des Aulnes à cette place sombre ?  
— Mon fils, mon fils, je le vois bien, ce sont les  
vieux saules qui pâlisent au loin.

— Goethe<sup>7</sup>

*Le feu de mon père* s'ouvre sur une absence d'exergue, commentée :

Je n'ai pas trouvé d'exergue pour ce livre. Une image qui donne le ton, une phrase qui trace le premier trait, un nom propre qui place le sérieux. Une phrase pour débarrer la porte. / Je cherche, je ne trouve pas. Mon dépit ressemble à une déréliction : je me sens abandonné par la littérature, comme un toxicomane l'est par Dieu. On dirait que personne ne veut me donner le *la* pour avancer dans la suite de morceaux qui m'attend. / Je suis seul avec les pages qui suivent. (FP, 9)

Il est ici question du sentiment de n'être pas soutenu par la Littérature, laquelle est assimilée à une sorte de père symbolique au même titre que Dieu pour un toxicomane, un père qui vous marque — ou pas — de son sceau. « L'exergue est là pour placer une caution,

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe, « Le roi des Aulnes », *Poésie*, traduction de Baron Henry Blaze, Paris, 1843, p. 56.

emprunter le sceau à papa », lit-on à la page suivante (FP, 10). Dès l'ouverture de ce récit, donc, l'auteur met à plat un rapport complexe entre le Père et lui. Nous marquons « père » d'une majuscule en tant qu'il est ici question du père symbolique. L'interrogation delislienne sur le père ne porte pas exclusivement sur le père de la réalité, et non seulement sur la figure de Dieu : elle les déborde.

Dans *Le feu de mon père*, Delisle raconte avoir mis la main sur un texte autobiographique rédigé par son père. Il s'agit d'un « exercice d'écriture [qui] a l'air d'un devoir commandé par Sister C. » (FP, 102), une évangéliste qui dirige une organisation religieuse à laquelle participe le père. Delisle mentionne avoir lu les feuillets avec un désir précis : la hâte de voir *son nom* surgir, la hâte de *naître* dans le discours du père.

Je suis happé et, au fil des pages, gagné par une curiosité bien précise : j'ai hâte de naître. Je sais qu'à un moment donné, dans ce récit prenant, on sera rendu à moi. Quels mots prendra-t-il pour me décrire ? Que révélera-t-il ? Un regret ? [U]n jugement dur que je recevrai comme une insulte ? Mon impatience est puérole. / Puis, on y arrive. / Il ne fait mention de ses fils qu'une seule fois. Dans un résumé de son divorce qui dure moins de trois lignes, on lit, au milieu d'une phrase : « ... deux gars, 11 et 13 ans... » C'est tout. Pas de nom. Pas même de verbe. Deux chiffres placés là avec une sécheresse d'inventaire sur l'air de « une pelle, un râteau, laissés avec le garage... ». / Je referme le cahier, honteux. J'ai honte d'avoir cherché mon nom dans l'histoire de mon père. Que dire d'autre ? (FP, 105)

Le narrateur exprime sa déception de n'être même pas pour son père un *nom*, de n'être qu'un *chiffre* au détour d'une phrase. Dans le mémoire de maîtrise en création littéraire de Delisle, le narrateur tait le prénom du personnage principal, lequel est inspiré du père de Delisle. Dans l'essai qui suit la fiction et dans lequel Delisle propose une réflexion sur son propre travail de création, il justifie ainsi son choix de taire le prénom du père : « Il m'a toujours semblé que les choses les plus puissantes étaient les choses sans nom. Ce même instinct pousse les religions à taire l'image et le nom de Dieu, force suprême. » (RP, 110) Force est de constater que si la puissance de Dieu ou du père se mesure à l'absence de son nom — ce qui signale ultimement que personne au-dessus de lui n'a eu à le nommer, qu'il est souverain —, il n'en va pas de même pour l'absence de nom *du fils*, qui ne marque jamais sa puissance, mais plutôt un abandon, un achoppement dans son accès à l'ordre symbolique.

Ces deux chiffres qui font office de nom dans la citation précédente — « 11 et 13 ans » — nous renvoient à *Tiroir n° 24*, où un personnage porte pour un temps un chiffre comme nom, 24 — qui figure étonnamment comme l'addition de ces deux âges. Ce roman raconte l'histoire de Benoit, un jeune garçon qui, au début du récit, vient tout juste de quitter la crèche pour aboutir dans un orphelinat catholique dirigé par des religieuses. Il est sans famille et son identité se résume, dans les premières pages du roman, au numéro de son tiroir : un chiffre qu'il ne doit pas oublier et qui donne au roman son titre. Il a bien un nom (Benoit Murray), mais il ne le prononce pas d'emblée. Lorsqu'on lui demande comment il s'appelle, il répond : « Vingt-quatre. Tiroir numéro 24... » (T, 13). On ne saura jamais la raison pour laquelle Benoit s'est retrouvé en bas âge (voire dès la naissance) dans un orphelinat, mais la fragilité de son inscription dans une filiation est dès le début du roman signifiée par la précarité de son nom. Le nom-chiffre que l'on attribue à Benoit à l'orphelinat et qu'il doit se répéter « pour ne pas l'oublier » (T, 11), tant il ne lui appartient pas en propre, est d'ailleurs peint d'un rouge « sang de bœuf » (T, 10) sur le tiroir qui lui est attribué, ce qui lui confère une pointe d'animalité (et de mort) que nous analyserons au sixième chapitre. Plus vieux, lorsqu'il est éjecté de sa famille et qu'il doit pour ainsi dire vivre *en son nom*, Benoit se rappelle ce tiroir et son chiffre couleur sang de bœuf, puis se demande : « Que s'est-il donc passé pour que je devienne une bête ? Que me faut-il faire maintenant pour redevenir un homme ? » (T, 103) Sans attache, sans nom qui tienne, Benoit rencontre plusieurs embûches et trouve refuge, à la fin du roman, dans la drogue, « comme un toxicomane [abandonné] par Dieu » (FP, 9).

Nous avons annoncé plus tôt que les différentes composantes de la scène de l'enfant en bouclier sous-tendent l'ensemble de l'œuvre de Delisle. Qu'en est-il, justement, dans *Tiroir n° 24* ? La place que les parents occupent dans la scène en question constitue la première composante à repérer. Si la mère adoptive de Benoit, M<sup>me</sup> Cyr, n'occupe pas une place significative dans sa vie — au point où elle sera toujours désignée dans le texte non comme « sa » mère, mais comme « la » mère —, le rôle que tient la mère dans la scène mythique du *Feu de mon père* est tout de même mis en jeu dans le roman par l'entremise d'autres personnages, notamment une religieuse. Benoit doit se placer en rang au son d'une cloche : « Je m'insère entre deux garçons, mais celui qui est derrière moi, croyant que je lui vole sa place, me projette hors des rangs. Une sœur me saisit par le bras et me replace. »

(T, 12) Déjà, on pense à la mère qui s’empare du corps du nourrisson et le place « entre les deux », le menaçant « d’être éventré par des projectiles *brûlants* » (FP, 14. Nous soulignons). Benoit s’évanouit à la suite de cet épisode, tout juste après avoir parlé et ramené la sœur vers lui : « Une douleur soudaine est arrivée par-derrière. [...] Mon cou est *brûlant*. J’ai parlé dans les rangs et une sœur, celle qui frappe avec son jonc, m’a serré les ouïes. De toutes ses forces. » (T, 12. Nous soulignons) Cette violence de la sœur n’est pas sans rappeler le portrait que Delisle brosse dans *Le feu de mon père* d’une sœur qui était responsable de lui au pensionnat où il étudiait, enfant, et qui le « haïssait au point de s’en exciter » (FP, 40). Plus largement, l’œuvre de Delisle déborde de personnages féminins dont la violence menace l’enfant, à l’image de la mère qui utilise le nourrisson en bouclier. Attentif à l’expression de cette violence, on peut notamment apercevoir en creux de la scène suivante l’image d’une sœur serrant un chapelet autour du cou de Benoit, dans la nuit ; celui-ci, « *abattu* par [s]a première journée » (T, 17. Nous soulignons), s’endort avec un chapelet dans la bouche : « Une sœur, dans sa ronde, ôtera le chapelet de ma bouche et *le nouera sur ma tête* de lit. » (T, 17. Nous soulignons)

Cela dit, la paternité joue un rôle encore plus déterminant dans le roman. Benoit, dont on a découvert très tôt un talent pour le chant, se voit confier la mission de chanter devant le cardinal Léger. Lorsqu’il apprend cette mission — qui est celle de chanter devant un représentant vivant du père symbolique —, c’est dans une posture qui rappelle celle du nourrisson « les pattes dans le vide » (FP, 13) que Benoit exprime sa joie : « Sur le bord du lit, je balance mes jambes pendantes, tout sourire. J’ai une mission. » (T, 22) À l’occasion d’un récital de Noël où Benoit chante pour les bienfaiteurs de la paroisse, M. Cyr — un homme qui « voulait un gars » (T, 57) — remarque Benoit et, touché par son chant, le prend en adoption au sein de sa famille. « [M]on père [a] toujours réagi fortement à la musique » (FP, 113) : c’est de cette manière que le narrateur du *Feu de mon père* s’explique la volte-face du père provoquée par son chant qui lui sauve la vie. « Tu as une belle voix<sup>8</sup> », ce sont les mots de M. Cyr, l’homme qui donne à Benoit une vie, un (nouveau) nom, après avoir

---

<sup>8</sup> « À un moment donné, l’homme dit que j’ai une belle voix. Je marmonne merci en baissant la tête. Après une minute de malaise, il précise qu’il a dit ça à cause du spectacle de Noël. » (T, 30)

entendu son chant. On aperçoit jusqu'ici l'enchaînement logique de la scène mythique évoquée plus haut : l'enfant chante ; le père advient. Il est suscité ou ressuscité par le chant qui lui confère ou lui restitue son statut de père. Lorsque Benoit chante, l'inconnu devant lui devient son père ; lorsque le nourrisson « chante », l'homme qui se trouve devant lui redevient père après avoir été un amant jaloux et furieux. Une telle volte-face où le père abandonne un projet meurtrier à l'égard de femme et enfants survient une autre fois dans *Le feu de mon père*, et celle-ci évoque un intérêt pour le chant religieux. Le père aurait engagé un homme pour tuer la mère et les deux enfants ; il aurait abandonné ce projet au dernier moment et serait devenu repentant, consacrant par la suite tout son temps à la religion et « recommen[çant] à s'intéresser à la musique avec le Gospel » (FP, 58). « Il avait recommencé à chanter. Il lisait la Bible et il nous avait laissé la vie sauve. » (FP, 61) À deux reprises, donc, le chant remplace la mort. Dès lors, le chant s'inscrit comme un signifiant dont nous continuerons de mesurer l'importance dans l'œuvre de Delisle.

Cette « arme » avec laquelle le père vise le nourrisson est un « feu » : c'est ainsi que le père désigne un fusil dans son jargon : « Devant moi, mes “oncles” ne disaient pas *arme* mais *morceau* ou, de façon plus métonymique, *feu*. » (FP, 54. L'auteur souligne) C'est là un des sens du feu dont le récit fait son titre. Le feu de son père, c'est son arme. Ainsi faut-il souligner que lorsque Benoit chante devant M. Cyr, son futur père, ses cheveux sont « brillants comme du cuivre » (T, 30) et « d'un roux lumineux, presque orange » (T, 29), à l'image des « flammes orange et hautes » (T, 116) qui brûlent à la fin du roman. Le « feu » est présent dans la rencontre du père et du fils ; seulement, à cet endroit, il ne désigne pas l'arme du père, mais notamment la chevelure de l'enfant, *orange, lumineuse, brillante comme du cuivre* — un matériau d'ailleurs privilégié dans la confection de balles de fusil. Lorsque sœur Dionne présente le garçon à ceux qui deviendront ses parents, en tenant « [s]es mains solidement placées sur [l]es épaules » (T, 27) de Benoit, la chaleur semble les envahir tous : « L'homme [...] passe son temps à étirer son col de chemise avec son doigt [...]. La dame, dans la quarantaine avancée, a visiblement chaud. » (T, 27) Ce détail pourrait sembler anecdotique, mais tout le roman nous mène — en trois temps — au moment fatidique où le feu envahit complètement le garçon. Dès l'incipit, on évoque le retard du garçon dans son

passage de la crèche à l'orphelinat, provoqué par la « picote volante », un nom désuet pour la varicelle et qui désigne ici la peau du garçon atteinte d'une sorte de feu<sup>9</sup>, à tout le moins une rougeur brûlante et qui de son nom évoque la suspension. Une fois jeune adulte, Benoit attrape des morpions et une gonorrhée qui lui brûleront les aisselles, le pénis et la joue. « Mais ça fait mal. Quand j'y touche, ça brûle » (T, 102), se plaint-il au médecin. Finalement, lorsqu'il décide de venger son père adoptif, il met le feu au commerce qui l'a acculé à la faillite, et, du même coup, à son propre corps : « [Napoléon] est le seul qui a vu l'ensemble de mes brûlures. Ma cuisse, ma hanche. Le bras au complet, de l'épaule à la main. La moitié de mon visage, mon reste d'oreille. Tout recouvert d'une peau monstrueuse, comme retournée, fascinante. » (T, 123) Apparaît réalisé quelque chose de cette scène « mythique » que Delisle désigne comme « l'épisode le plus ancien de [s]on histoire » (FP, 14), « la nuit de [s]on histoire » (FP, 14), lorsque, « suspendu entre les deux [la mère et le père], [il était] sur le point d'être éventré par des projectiles brûlants » (FP, 14). Dans *Tiroir n° 24*, un enfant *est* brûlé. Comme le nourrisson qui hurle devant le feu, Benoit met le feu à son corps et hurle de douleur ; « Je me mets à hurler [...]. De douleur. » (T, 116) À la fin du roman, le visage déformé par le feu, il rend visite à son père maintenant placé dans un centre. Quelques minutes avant d'entrer dans sa chambre, il pense à son souhait de reprendre contact avec lui ; il veut que son père le reconnaisse, qu'il reconnaisse sa voix et voie en lui un fils : « Je dirai : "Eh oui, c'est votre gars, Benoit..." Et il reconnaîtra mes yeux ou ma voix, et nous allons pleurer ensemble. Ce sera bon. Nous nous éteindrions sans parler<sup>10</sup>. » (T, 120) Une fois devant lui, il s'exclame : « Papa, j'ai mis le feu. Papa, c'est fait, j'ai mis le feu » (T, 122), puis encore une fois, sans jamais spécifier ce qu'il a mis en feu : « C'est fait, papa. J'ai mis le feu. Êtes-vous content ? » (T, 124) Malheureusement pour lui, le père est inconscient. La voix de Benoit n'arrive pas à réveiller le père comme le nourrisson du *Feu de mon père* a réveillé le sien, et son contact ne produit pas le feu désiré : « J'espère une étincelle. Une lueur de tristesse, de fiel vengeur, un reste de haine. Un mot. Un son, n'importe quel son. » (T, 125) La rencontre n'a pas lieu, comme n'a pas eu lieu le coup de feu qui aurait provoqué

<sup>9</sup> Nous révélerons au chapitre six comment l'œuvre de Delisle associe d'elle-même les problèmes cutanés à un « feu ».

<sup>10</sup> Puisque Benoit a mis le feu à son corps pour son père, il semble adéquat de lire ici « nous nous éteindrions sans parler ».

un rapport tragique entre le père, le fils et le feu : « J'ai mis le feu et ça n'a rien donné. Deux semaines plus tard, le Traiteur rouvrait, plus fort que jamais » (T, 122) ; « [J]'ai allumé, chez le Traiteur, un feu qui n'a rien donné. » (T, 126)

C'est d'abord en posant la main du père sur sa peau que Benoit essaie, en vain, de susciter en lui une émotion : « Je pose sa paume contre mon visage brûlé. Je sais qu'il est ailleurs, mais je veux que sa main sente ma joue neuve. [...] Rien à faire. Je reste là, bras ballants, abruti par la vue de son corps. » (T, 125) Ce passage qui oppose la peau brûlée de Benoit au toucher de M. Cyr nous renvoie au moment où le narrateur du *Feu de mon père* désigne ainsi le corps de son père : « Son corps couvert de psoriasis était pour nous *l'image même* de notre mise à l'écart. On ne le touchait pas. Il nous adressait rarement la parole. » (FP, 44. Nous soulignons). Le père est un être que l'on ne touche pas et avec qui le contact — ne serait-ce que langagier — ne passe pas ; la peau enflammée apparaît comme le symbole de leur inadéquation et de l'impossible *rapport* entre eux. Dans *Tiroir n° 24*, c'est la peau du fils qui est ravagée, mais le résultat est le même : cette peau brûlée signifie l'écart entre le sujet et le père. Ainsi en va-t-il du « feu », qui est aussi « l'image même » de leur inadéquation : si le coup de feu avait eu lieu, le père aurait *atteint* le fils, mais celui-ci ne serait plus là pour éprouver ce contact. Benoit s'enflamme pour atteindre son père, pour combler l'écart qui les sépare, pour qu'un contact ait lieu, un peu comme s'il offrait son propre corps en sacrifice pour atteindre un Dieu... vivant. Benoit n'atteint pas son père, mais il le retrouve à mi-chemin en incarnant son nom, à même son corps : « Je vais au miroir du lavabo, passe mes doigts sur ma peau neuve. Ma joue gauche a l'air d'un mastic rose. J'examine mon sourcil pelé, mon reste d'oreille. Qu'est-ce que je vais raconter ? On dirait que j'ai la moitié de la face en cire fondue. C'est drôle... C'est mon nom : Cyr. » (T, 122) Mince consolation pour Benoit. D'ailleurs, coïncider avec son nom n'est pas de bon augure chez Delisle, si l'on ajoute à ce cas celui du personnage de Paul Boies qui, abandonné de Dieu, sombre dans l'alcool : « Il ne devient pas prêtre. [...] Un jour, il découvre la boisson et ses vertus apaisantes. Ce sera sa socialisation. Il boit beaucoup. Il travaille moins. Beaucoup de gens font des blagues sur son nom. Il les écoute et sourit. Il veut boire. » (RP, 40) Paul Boies est abandonné de Dieu comme Benoit l'est de son père Cyr. Dans les deux cas, faire de son nom un corps marque un repli, comme si rien ni personne au-dessus du sujet ne le soutenait dans une filiation et ne permettait au nom de demeurer le signifiant du père ; ce

signifiant prend une signification en s'incarnant dans le corps, et les personnages en paient cher le prix : ils s'extraient du lien social et s'autodétruisent dans l'alcool ou le feu. Benoit est d'abord abandonné par sa famille, ensuite éjecté de l'orphelinat, puis, finalement, évincé de la famille Cyr ; de Benoit Murray à Benoit Cyr, en passant par « Tiroir n° 24 », le garçon, à la fin du roman, n'est inscrit dans aucune filiation, et son corps de cire devient son nouveau nom<sup>11</sup>. « Cire » comme *nom* de Benoit ; cette idée est accentuée par le fait qu'en visite chez son père devenu « légume » (T, 125), il marque au calendrier la date de l'incendie comme s'il en allait d'une naissance : « Dans la case du 10 octobre, j'écris "anniversaire". Les infirmiers croiront que c'est sa fête. Ça fera un an, le 10 octobre 1981, que j'ai allumé, chez le Traiteur, un feu qui n'a rien donné. » (T, 126)

Le titre donné à cette section du chapitre — « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? » — se rapporte au titre d'un rêve analysé par Freud dans *L'interprétation du rêve* qui aurait pu être prononcé tel quel par Benoit à la fin de *Tiroir n° 24* lorsqu'il dit à son père inconscient : « C'est fait, papa. J'ai mis le feu. Êtes-vous content ? » (T, 125) Le rêve en question est celui d'un homme qui est resté au côté de son enfant malade durant une longue

---

<sup>11</sup> Mentionnons qu'à l'origine même du nom « Cyr » il y a la figure d'un enfant martyr. Saint Cyr est en effet un des premiers à porter ce nom, mort en bas âge en l'an 304. Son histoire — sans doute n'est-ce pas un hasard — n'est pas sans rappeler celle du nourrisson empoigné par sa mère et qui crie avec elle : « CYR ou Cyric (saint), martyr, était fils de sainte Julitte, dame d'Icone, illustre par sa naissance et ses richesses, mais plus illustre encore par sa piété. Il n'avait que trois ans, lorsque la persécution de Dioclétien vint à éclater. Sa mère se sauva avec lui à Séleucie, mais voyant que les chrétiens y étaient aussi exposés qu'à Icone, elle se réfugia à Tarse en Cilicie, où elle fut bientôt arrêtée avec son enfant qu'elle tenait entre ses bras, et conduite devant Alexandre, gouverneur de la province, qui lui fit ôter son enfant. On eut beaucoup de peine à l'arracher de ses bras ; le petit Cyr tendait ses mains vers elle : il témoignait par ses cris et ses pleurs toute la peine que lui causait cette séparation. Comme il était d'une figure intéressante, le gouverneur le prit sur ses genoux, afin de l'apaiser par ses caresses ; mais Cyr avait toujours les yeux tournés vers sa mère et s'élançait vers elle de toutes ses forces ; il égratignait le visage d'Alexandre, lui donnait des coups de pied dans l'estomac, et lorsque sa mère, au milieu des tourments, s'écriait : Je suis chrétienne, il disait aussi : Je suis chrétien. Le gouverneur, furieux, le prit par un pied et le jeta par terre. L'enfant eut la tête fendue en tombant sur les marches du tribunal et mourut baigné dans son sang, l'an 304. Sa mère remercia Dieu d'avoir accordé à son fils la couronne du martyre qu'elle obtint ensuite elle-même. Deux servantes qui l'avaient suivie dans sa fuite, enlevèrent secrètement les deux corps et les enterrèrent dans un champ près de la ville. » M. L'Abbé Pétin, *Dictionnaire hagiographique, ou, Vies des saints et des bienheureux, honorés en tout temps et en tous lieux depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours, avec un supplément pour les saints personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des divers âges de l'église, auxquels on ne rend aucun culte public, ou dont le jour de fête est inconnu. Tome premier*, Paris, Éditeur de la bibliothèque universelle du clergé, 1919, p. 887-888.

période. Après la mort de l'enfant, l'homme se repose dans une pièce voisine de celle où son garçon est exposé ; il s'endort et rêve que son fils « lui saisit le bras et lui murmure, plein de reproches : Père, ne vois-tu donc pas que je brûle<sup>12</sup> ? » Le père se réveille et le fils déjà mort est effectivement en train de brûler : un cierge renversé a réellement consumé le cercueil et un bras du petit garçon. Il s'agit d'un rêve que Freud entend de la bouche d'une patiente qui l'a elle-même entendue de la bouche d'un conférencier. Si Freud accorde de l'importance à ce rêve dont « [l]a véritable source [lui] est restée inconnue<sup>13</sup> », et si ce rêve occupe une place importante dans la littérature psychanalytique — Lacan et Conrad Stein consacrent à ce rêve plusieurs séances de leur séminaire<sup>14</sup> — malgré l'incertitude de son origine, c'est sans doute en raison de la manière si iconique dont il illustre la rencontre toujours manquée entre le sujet et le réel, par l'intermédiaire d'une rencontre manquée entre le père et le fils. C'est du moins de cette manière que Lacan comprend la fonction qu'occupe ce rêve dans l'élaboration théorique freudienne en le relisant à l'occasion de son onzième séminaire : « C'est dans le rêve seulement que peut se faire cette rencontre vraiment unique. Seul un rite, un acte toujours répété, peut commémorer cette rencontre immémorable — puisque personne ne peut dire ce que c'est que la mort d'un enfant — sinon le père en tant que père — c'est-à-dire nul être conscient<sup>15</sup>. » La rencontre entre le père symbolique et le fils n'a ainsi jamais lieu autre part que dans le rêve, c'est-à-dire dans un fantasme qui donne un contour au désir de la rencontre. « *Père, ne vois-tu pas, je brûle*. Cette phrase elle-même est un brandon — à elle seule elle porte le feu là où elle tombe — et on ne voit pas ce qui brûle, car la flamme nous aveugle sur le fait que le feu porte sur [...] le réel<sup>16</sup>. » C'est dire que le fantasme, puisqu'il est mise en scène du désir, permet de repérer le ratage de la rencontre entre le père

---

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 2010 [1900], p. 561. Freud associe lui-même cette phrase au poème de Goethe dont nous avons cité un extrait en exergue de cette section.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, op. cit. ; Conrad Stein, *Le monde du rêve, le monde des enfants*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse », 2011.

<sup>15</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, op. cit., p. 58.

<sup>16</sup> *Ibid.*

et le fils. Le réel est expulsé de la réalité par l'imaginaire et le symbolique qui seuls permettent de s'en *approcher*. Du moment que le sujet parle, le réel lui est structurellement inaccessible, mais le désir de rejoindre ce « point-trou<sup>17</sup> » fait écrire et porte chez Delisle précisément sur la figure de celui qui, de sa place, produit l'écart : le père. « Du coup, la violence imaginaire de cette impossible rencontre père-fils [permet à Lacan] d'accrocher [dans ce séminaire], en plein terrain freudien, ce qui lui tient le plus à cœur : le réel en tant qu'il échappe à toute représentation *et n'en constitue pas moins ce qui aime les plus investies d'entre elles*<sup>18</sup>. » De même — et de là vient l'intérêt de convoquer ici ce rêve — le désir delislien d'atteindre le père se repère grâce au retour de signifiants parmi lesquels le feu occupe justement une place aux côtés du chant et de la suspension, trois signifiants « aimantés » et particulièrement « investis » de signification dans et par l'œuvre.

#### 4.3 Choisir son fils / engendrer son père

Dans une réflexion poétique qui clôt le recueil *Chose vocale*, Delisle écrit : « Le poème n'est pas totalement donné au public, il est lancé devant témoin avec ce *meet-me-halfway* qui le distingue tout à fait d'un commerce de communication ordinaire. C'est chacun pour soi. » (CV, 75) Cette réflexion est approfondie vingt-cinq ans plus tard dans *Le feu de mon père*, où il mentionne que sa conception de la poésie en est une de « communion » et non de « communication ». C'est dire qu'il conçoit le langage poétique moins comme un moyen « d'échanger » que comme matériau d'un lien à l'autre :

La poésie préfère la communion à la communication. Cette idée, qui remonte à une pythie delphique, a une place dans mon histoire. Claire à mes yeux, elle est reçue avec suspicion par mes amis poètes. On croit que je provoque. On se défend en disant : « Je communique, moi ! » Alors je tempère, je bafouille et finalement je m'empêtre en reconnaissant que ma conception de l'altérité est instable. Je finis par penser, dans mon coin, que la solitude est essentielle au poète et que la communion est une façon de pallier l'isolement. (FP, 17)

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Guy Le Gaufey, « L'accord d'accord », *Psychanalyse*, 2007, n° 10, p. 90. Nous soulignons.

Communier plutôt que communiquer : difficile de ne pas percevoir une connotation religieuse à ce terme. L'altérité qui intéresse Delisle — du moins selon cet extrait — n'est pas l'autrui, le « partenaire imaginaire », pour le dire en termes lacaniens, mais plutôt l'Autre avec un grand A. L'écriture poétique chez Delisle, à l'instar de la prière, vise une certaine verticalité de la parole. La connotation religieuse de la communion trouve d'ailleurs à s'exprimer dans le texte, alors que Delisle compare ses poèmes à des enfants que l'on abandonnerait sur le parvis de l'église : « Je reviens à mon idée de communion. Le poète ne commerce pas avec l'autre, il abandonne ses poèmes comme on exposait ses enfants sur la place publique au XIX<sup>e</sup> siècle en espérant qu'une bonne âme les prendrait en charge. Il expose ses poèmes avant l'aube sur le parvis de l'église. / Dans cette perte, il y a son salut et sa croix. » (FP, 22) Ainsi, le souhait delislien d'atteindre le père n'est pas que celui de communiquer avec lui, mais aussi celui de le rejoindre, de *faire un* avec lui. Qui plus est, dans cet extrait, c'est l'enfant abandonné qui figure comme le matériau de ce lien. Ce désir de communion avec « le Très-Haut » s'exprime dans la poésie ; désir de « faire un avec l'univers », c'est-à-dire d'être *complet...* avec le père : « Je cherche un espace à moi [...] / l'homme est ébloui / un avec l'univers / sur les genoux à papa » (PB, 23). Cette conception du langage comme matériau d'une communion avec autrui vise en plusieurs lieux de sa fiction le père, notamment lorsqu'il est question de la prière : une adresse au père en tant que toujours déjà mort. Le narrateur de la nouvelle « Relation » a cette révélation dans un passage important :

C'est de la lumière pure. Mon Dieu, c'est l'épiphanie : je ne dois pas parler à mon père, je dois le *prier*. Ce sont des prières que je dois lui adresser et non des phrases, et à cause de ça, je ne pourrai m'adresser à lui que quand il sera mort. Je suis sûr qu'il me recevra enfin, une fois de l'autre côté. C'est vrai qu'en le disant j'éprouve une sorte de *hâte* qu'il meure, une hâte qui ressemble à une envie d'ordre ou, mieux, un grand désir de paix. C'est une vision de pureté. Celle du garçon de huit ans en pyjama, qui fleure le savon, qui se met à genoux au pied de son lit pour faire sa prière du soir. Tout seul. / Je sais qu'il m'entendra. Et je connaîtrai enfin sa chaleur. (SF, 120-121. L'auteur souligne)

Autrement dit, une communion entre le père et l'enfant ne peut avoir lieu que si l'un d'eux est mort, par l'intermédiaire de la prière. Aucun « contact » possible entre le père et le fils *vivants* ; c'est aussi le propos au cœur de l'analyse du rêve de l'enfant dans son cercueil évoqué plus haut. En voulant « connaître la chaleur » du père, Benoit se brûle dans le feu. Le

contact désiré, celui que Delisle s'acharne à mettre en fiction d'une œuvre à l'autre, est un contact entre le père et le fils qui déborde le contact visuel, corporel ou même langagier ; c'est un Autre contact dans lequel le père et le fils « communient », ne font qu'un. La révélation du narrateur de la nouvelle « Relation » est que ce contact plus grand que nature ne pourra s'effectuer que si son père est mort, et c'est bien parce que le père qu'il veut atteindre n'est pas seulement le père de la réalité, ni le père imaginaire, mais le père symbolique.

Il y a ceci de particulier dans *Tiroir n° 24* que c'est le fils qui a engendré son père, grâce à son chant. Atteindre le père, le réveiller, être reconnu par lui lorsqu'il est rendu « légume » à la fin du roman n'est possible, croit Benoit, qu'en répétant cette expérience première où grâce à sa voix un père l'a choisi. Benoit a cette idée qu'une musique particulière pourrait réveiller son père, le ressusciter — comme le chant du nourrisson aura réveillé le sien : « Je m'énerve avec des projets pour le ramener à la vie. Si je lui trouvais une cassette d'ABBA<sup>19</sup>, avec des écouteurs. Il aimait ça avant. Il s'animait, infatigable. À l'attaque furieuse de *Waterloo*, ça ne ratait pas, il gigotait comme s'il prenait le courant. Il vivait. » (T, 124) Benoit se questionne sur les raisons de ce choix : « Pourquoi m'a-t-il choisi ? Pourquoi moi, de tous les enfants en rang dans un décor de forêt ? » (T, 125) À cette question<sup>20</sup> — « Pourquoi moi ? » — que tout sujet peut se poser en regard de sa filiation et de son être au monde, Benoit pourrait étrangement attendre une réponse. En effet, si cette question existentielle demeure structurellement insoluble — car on ne choisit pas l'enfant que l'on met au monde —, Benoit, adopté, a été choisi par M. Cyr, parmi plusieurs autres enfants qui auraient pu être à sa place. Le fait d'avoir été choisi par le père semble avoir établi un lien privilégié avec lui, hors-norme, qui les unit dans le langage : « Mon père parle difficilement depuis son attaque, il traîne des voyelles et s'essouffle. Il arrive que M<sup>me</sup> Cyr me demande de traduire. » (T, 44) Cette communion est même assumée par la narration, alors que la parole du père, contrairement à celle des autres personnages, est toujours

---

<sup>19</sup> Soulignons d'ailleurs qu'« Abba » signifie « Père » en araméen.

<sup>20</sup> Cette question ouvre d'ailleurs le résumé qui se trouve en quatrième de couverture de l'ouvrage : « Pourquoi l'ont-ils choisi, lui ? Peut-être parce qu'il aime chanter, mais certainement pas à cause de sa tignasse rousse, qui brille comme du cuivre quand sœur Dionne l'enduit de lotion. »

résumée par Benoit, dans ses mots. Les phrases que Benoit adresse à son père sont disposées en retrait, au sein de dialogues rapportés, alors que celles du père adressées au fils sont paraphrasées par ce dernier. Autrement dit, les mots du père sont les seuls à ne jamais trouver place dans un discours rapporté. Ce procédé, dans une narration homodiégétique, constitue une certaine inversion ; on pourrait s'attendre, au contraire, à ce que Benoit résume ses propres mots et rapporte fidèlement ceux du père<sup>21</sup>. Ce sort particulier réservé à la parole du père donne même à penser que Benoit est le seul à entendre son discours, inaudible, voire inexistant.

À l'exception du premier chapitre qui prend place à l'orphelinat quand Benoit a six ans, l'action de *Tiroir n° 24* se déroule dans une période de la vie de Benoit (treize ans plus tard) où son père subit un déclin à la fois professionnel et physique. Benoit se voit dès lors rejeté de cette famille où il n'a apparemment plus de raison d'être, ni comme fils du père ni comme employé de la « Boulange Cyr ». Le père de Benoît se met à déparler ; son langage devient celui d'un enfant qui en est à ses premiers mots, un langage fait de « lallations ». Les lallations de M. Cyr, ce n'est pas anodin, sont accompagnées de « mimiques d'incendiaire » (T, 83), comme s'il s'agissait de nous rappeler, encore une fois, que derrière la maîtrise du langage, alors que le sujet se retire de l'ordre symbolique, il y a un « feu » : « Il va encore passer la journée devant la fenêtre à faire des mimiques d'incendiaire. Des lallations. Rien

---

<sup>21</sup> À titre d'exemple, lorsque M. Cyr apprend que Benoit est entré dans le commerce du compétiteur qui vient d'ouvrir ses portes devant la « Boulange Cyr », et qu'il est pour cela désigné de traître par M<sup>me</sup> Cyr, se présente le dialogue suivant : « Sylvie va la consoler et je reste seul avec mon père. "Il m'a offert une bière mais j'ai dit non." *Il trouve que j'ai mal fait. J'aurais dû accepter la bière, en apprendre davantage sur les projets de l'étranger, ses installations. En quelque sorte, j'aurais dû en profiter pour m'infiltrer. Sa réponse me laisse bouche bée. Ses yeux ont l'air d'imaginer des plans. "Je vais vous rouler à votre chambre, papa." Il bougonne. Il préfère retourner épier les Belges à la fenêtre du salon. Je n'ai pas envie de me battre. Je me demande s'il a encore toute sa tête. Je lui dis, d'une voix lasse : "Je vais y penser, son père. Là, pour tout de suite, je vais aller me coucher." » (T, 56. Nous soulignons) Autrement dit, la narration nous amène à douter de l'existence de la parole paternelle, qui n'est jamais fidèlement rapportée dans le texte.*

que des lallations<sup>22</sup>. » (T, 83) Le père de Benoit perd de son prestige : « Le pauvre fou me fait pitié. Dire que j'ai admiré cet homme. » (T, 69) C'est à ce moment de sa vie, qui semble coïncider avec l'éveil sexuel de Benoit, qu'apparaît le personnage de Jean-Pierre Lemaire, compétiteur qui précipitera le déclin du père en ouvrant son commerce *Le Traiteur* — que l'on pourrait lire *Le Traître* — juste en face de la Boulange Cyr. Jean-Pierre se présente comme un rival du père avec lequel Benoit entre en « contact » au moment même où il délaisse son père. « Contact », ce mot provient du texte, dans un discours rapporté où le père incite Benoit à converser avec les clients : « Parle au monde. Le monde aime parler. Dis toujours quelque chose, n'importe quoi, jase. La salade de macaroni, ils peuvent l'acheter ailleurs, mais le contact, non. Quand un client rentre, lâche tes mots croisés, pis dis bonjour, parle du temps, du soleil, de la pluie, dis n'importe quoi, mais parle ! » (T, 45-46) À la page suivante, un « contact » s'établit avec Jean-Pierre : « Il m'a souri avant de sortir, un sourire bref mais franc, ce n'était peut-être qu'une politesse, mais j'ai pensé qu'il y avait autre chose parce qu'il m'a regardé droit dans les yeux en le faisant. Une sorte de contact s'était fait. » (T, 48) Jean-Pierre se présente comme un père de remplacement pour Benoit, à un moment que l'on pourrait dire « œdipien » de son histoire où il en est à se poser des questions sur son statut de fils ou d'homme ; moment où il abandonne le père au profit de l'amant. Jean-Pierre lui demande de travailler pour lui : « Travaille pour moi. J'ai besoin d'un homme comme toi. » (T, 59) La phrase « fait pouffer de rire [Benoit] » : « Je suis pas un homme. Je suis juste un gars. » (T, 59) Jean-Pierre se propose d'être pour l'adolescent de dix-neuf ans un mentor, ce qui déclenche *immédiatement* un rapport d'intimité entre eux : « “Je vais tout te montrer. Ne t'en fais pas” [dit Jean-Pierre]. Je l'embrasse brusquement sur la bouche et je lui dis que je l'aime. » (T, 65) Leur lien s'approfondit et le « contact » devient sexuel :

J'aime me donner, m'unir à lui, sentir nos cœurs se coller. Notre lien se tisse à chaque contact. C'est d'une force qui m'étonne. J'y pense le jour, dès que j'ai une minute de loisir. J'aime, plus que tout, son souffle qui ressemble à un

---

<sup>22</sup> Un poème de *Fontainebleau* s'intitule « Lallations tapageuses ». L'emploi qui est fait du terme « lallation » nous ramène encore une fois à la scène du mythe de l'enfant en bouclier qui, « les pattes dans le vide » (FP, 13), profère une première parole performative. Ce poème en est un qui présente cette posture comme un état de jouissance à retrouver : « Les chansons viennent d'une boîte à musique au son mauvais. Elles sont en langue étrangère. Ça porte à faire des *lallations* tapageuses, à se balancer les pieds dans le vide avec force. Parfois avec frénésie quand personne ne regarde. » (F, 31)

sanglot quand il jouit, le visage enfoui dans mes cheveux. Je voudrais que le temps s'arrête à cet instant où il m'écrase et s'abandonne en faiblissant sur moi.  
(T, 68)

Le point culminant de leur union rappelle d'ailleurs la scène mythique : Benoit reçoit sur son ventre le sperme de Jean-Pierre dans les mêmes termes que le narrateur du *Feu de mon père* s'est vu menacé d'être « éventré par les projectiles brûlants » (FP, 14. Nous soulignons) : « Je suis radieux. Personne ne sait que, derrière mon sourire, je n'arrête pas de penser à Jean-Pierre quand il me lèche le cou, me mord les fesses, et surtout quand il jouit tout brûlant sur mon ventre. » (T, 71. Nous soulignons) Dans la jouissance sexuelle, Benoit retrouve quelque chose du feu originaire, celui que l'œuvre de Delisle présente comme le signifiant de ce qui précède son entrée dans le langage et qui l'aurait uni, dans la mort, à son père. Ce « feu » est celui dont Benoit cherche à jouir ; il veut en faire son lieu, il veut « que le temps s'arrête » (T, 68) lorsque Jean-Pierre et lui ne font qu'un. Le feu est dans l'œuvre de Delisle ce qu'on ne peut atteindre qu'en s'abolissant. De là, il nous faut approfondir la question de la jouissance, essentielle pour comprendre la place que l'œuvre confère au feu.

#### 4.4 La jouissance comme un espace de mort

*on brûle enfin devant témoin et c'est délicieux.*

– Michael Delisle (PB, 47)

La fonction du père, nous l'avons vu, permet à l'enfant de s'apercevoir qu'« il n'y a pas de rapport sexuel », c'est-à-dire que l'intervention symbolique du père ouvre le sujet à un manque qu'il ne pourra plus combler dans un rapport duel et charnel, à l'image du nourrisson avec sa mère ; il devra passer par le détour des signifiants pour s'approcher de ses objets de désir. Comme le précise Jean-Ernest Joos, cette formule « signifie que le rapport sexuel n'est pas de l'ordre du réel, mais du symbolique. L'acte sexuel n'est pas un rapport : les corps ne connaissent pas de fusion, la jouissance n'est ni une garantie, ni une

reconnaissance. Il n'est donc pas un événement qui aurait lieu<sup>23</sup>. » Le pas que franchit Lacan avec cette formule est d'arrimer l'écriture, « l'énonçable », à cette question : « ce que l'on appelle la jouissance sexuelle est marqué, dominé par l'impossibilité d'établir comme tel, nulle part dans l'énonçable, ce seul Un qui nous intéresse, l'Un de la relation sexuelle<sup>24</sup>. » Le rapport sexuel, au même titre que le réel, est « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire<sup>25</sup> ». Tout ce qui essaie de dire « le rapport sexuel » « ne se manifeste que de son insuffisance<sup>26</sup> », dit Lacan. La jouissance, c'est quelque chose comme l'expérience d'un « il y a du rapport sexuel » ; un espace-temps où le sujet se croit complet, mais qu'il ne peut occuper, justement, sans se perdre comme sujet, s'abolir. La jouissance « ne se conjugue qu'au futur indicatif<sup>27</sup> », écrit Michel Bousseyroux, ce qui signifie que le sujet ne peut dire « je jouis », car jouissant il n'est déjà plus dans le langage et la division. Si elle ne se conjugue pas au passé (« j'ai joui » ; « je jouissais »), c'est bien que ce n'est pas « je » qui a joui, mais l'*infans*, le nourrisson, qui n'est déjà plus *infans* (celui qui ne parle pas) du moment qu'il dit « je ».

Dans son ouvrage *On tue un enfant*, Serge Leclaire utilise justement la métaphore du meurtre de l'enfant pour réfléchir à ce travail jamais entièrement accompli qui consiste à s'arracher à une jouissance première, celle de l'*infans* du narcissisme primaire. Leclaire met ceci en lumière que cet arrachement, bien qu'il soit premier, n'est pas définitif : « Il y a pour chacun, toujours, un enfant à tuer, le deuil à faire et à refaire continument d'une

---

<sup>23</sup> Jean-Ernest Joos, « Rapport sexuel et écriture. Une anthropologie politique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, 1997, f. 73-74.

<sup>24</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975, p. 13. Cité dans : Jean-Ernest Joos, « Rapport sexuel et écriture. Une anthropologie politique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. », *op. cit.*, p. 74.

<sup>25</sup> Lacan articule cette formule à la question du rapport sexuel dans son séminaire *Encore. Ibid.*, p. 131-132.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>27</sup> C'est à propos de l'analyse lacanienne du buisson ardent, dont il sera à nouveau question un peu plus loin, que Bousseyroux énonce cette proposition : « Moïse est le premier à avoir mis à sa vraie place de trou le Nom-du-Père, comme ce qui sort du Buisson de feu qui brûle sans se consumer, trou qui est le trou de la jouissance, du futur de la jouissance (car jouir ne se conjugue qu'au futur indicatif). » Michel Bousseyroux, « Nom et renom du père. Contribution à une théorie borroméenne de la nomination », *L'en-je lacanien*, 2009, n° 12, p. 26.

représentation de plénitude, de jouissance immobile, une lumière à aveugler pour qu'elle puisse briller et s'éteindre sur fond de nuit<sup>28</sup>. » Il s'agit d'un meurtre en deux temps, donc. Le premier temps est celui où meurt cet « *infans* qui n'existe [...] qu'enveloppé dans le regard de la mère<sup>29</sup> » ; le second est celui, toujours à refaire, qui consiste à tuer « la représentation tyrannique de l'*infans* en [s]oi<sup>30</sup> ». En se référant au titre d'un texte de Freud qui porte sur un fantasme où l'enfant passe d'objet à sujet du désir — « On bat un enfant » ou « Un enfant est battu », selon les traductions —, Leclaire met l'accent sur le fait que cet « enfant merveilleux » à tuer est un *représentant inconscient* et qu'en ceci il ne trouve pas seulement à s'incarner dans le fils (ou la fille) ; il circule entre les pôles de la constellation familiale, entre l'enfant et ses parents :

Qu'est-ce que c'est que cet enfant-roi, cet enfant merveilleux ? C'est l'*infans*, celui qui ne parle pas encore, c'est l'*infans* des limbes, celui du nirvana premier, du paradis perdu [...], mais c'est aussi celui autour duquel se cristallisent les rêves indicibles des parents, leurs désirs les plus refoulés de triomphe narcissique ; il est — cet *infans* — tous les possibles qu'ils n'ont pu être<sup>31</sup>.

Pour le dire simplement : du moment que le sujet parle, un enfant meurt en lui. Cet enfant est la représentation inconsciente d'un lieu de jouissance dans lequel le sujet risque de sombrer s'il ne perpétue pas ce meurtre. Cette idée de la jouissance comme un espace de mort trouve d'autres échos dans l'œuvre de Delisle, et c'est la scène de l'infanticide avorté du *Feu de mon père* qui en constitue systématiquement le point de fuite. Il nous faut maintenant mettre de côté *Tiroir n° 24* afin de prendre la pleine mesure de cette circulation des signifiants que nous avons annoncée.

Le narrateur de la nouvelle « Le palais de la fatigue » raconte son initiation dans le milieu littéraire, qui est aussi l'occasion d'une initiation sexuelle avec un professeur de poésie, il se dit « transpercé, embroché par [le] sourire en coin » (PF, 38) du professeur.

---

<sup>28</sup> Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975, p. 12.

<sup>29</sup> François Peraldi, *La mort. Séminaire 1985-1988*, op. cit., p. 367. L'auteur souligne.

<sup>30</sup> C'est selon Leclaire un travail que permet la pratique psychanalytique, grâce au transfert, et les récits de cas qui composent son ouvrage visent à mettre cela au jour. *On tue un enfant*, op. cit., p. 14.

<sup>31</sup> François Peraldi, *La mort. Séminaire 1985-1988*, op. cit., p. 368.

L'abandon dans la sexualité avec lui est un abandon dans la mort : « [J]e me suis offert à lui comme on se jette au fond d'un puits. » (PF, 57) Autant dans la poésie que les nouvelles, romans et récits de Delisle, il arrive que la jouissance sexuelle soit représentée comme un lieu où le sujet risque de périr, la plupart du temps *un feu*, celui dans lequel aurait pu périr l'enfant en bouclier. Dans un chapitre de *Drame privé* qui s'intitule justement « La proximité du feu », le narrateur en voyage au Mexique raconte dans son cahier le souvenir d'un « instant fabuleux » (DP, 81) de parfaite communion avec sa copine Anne. Le texte se fragmente à l'occasion de ce récit ; il devient difficile de saisir la distinction entre le lieu où le narrateur se trouve et celui qu'il décrit, tant ils tendent à se confondre :

Je n'avais qu'à faire un pas devant moi pour apaiser ces visions, quitter le rond-point de ces corridors hallucinés. Devant moi, il n'y avait pourtant rien d'autre que le sentiment d'avancer. / Il fallait maintenant que je touche au cœur de ce théâtre et il a fallu pour cela que j'arrive à parler. Parler de façon à ce que soit à l'œuvre, dans chaque parole, la somme de mon savoir depuis l'heure où j'ai commencé à apprendre les mots jusqu'au plus loin que je puisse diffuser ma voix. (DP, 83-84)

Or, comme nous l'avons vu plus haut, le langage est justement ce qui écarte le sujet de sa jouissance : parler depuis le lieu de la jouissance est une impossibilité logique, ce qui n'empêche pas le narrateur de *Drame privé* d'en éprouver le désir. Le narrateur se trouve projeté dans un événement du passé, sorte de vision ou de songe où il se rappelle avoir voulu atteindre quelque chose comme une pointe de « réel » qu'il décrit plus loin, nous allons le voir, comme un feu à attraper au vol ; il aurait voulu atteindre ce lieu de jouissance à même le langage, à même *tout son langage*. « Hors de la matière », le personnage s'est « laissé aller », ses poumons « se sont gorgés de lumière » (DP, 82) :

Il fallait maintenant que j'arrive à ce que chacun de mes mots soit porteur de mon histoire. / À ce moment-là, j'ai pu me tourner vers le feu d'où naissaient mes ombres sur le mur, et l'approcher de front. / Je m'en approche jusqu'à ce que la chaleur soit tolérable aux doigts et que la posture permette l'illusion — la fascinante illusion — de pouvoir déchirer et cueillir une flamme au vol. / Je garde la main à l'endroit infime et exact où la distance cesse totalement, où la proximité hésite à disparaître. [...] C'est dans ce geste que réside le sens des ombres. Là où je te retrouve. Nos liens sont désormais scellés d'un secret. C'est adorable et doux. / Je le garderai pour toujours parce que je t'aime et parce qu'il y a là, aussi, la forte intuition qu'un jour je pourrai approcher ta nuque pour me réchauffer les mains. (DP, 84)

Non seulement cet espace de jouissance et de beauté grandiose est-il un espace de feu, mais c'est quelque chose comme un non-espace où distance et proximité sont abolies, « hésite[nt] à disparaître » (DP, 84). On ne pourrait mieux imaginer le réel au sens de Lacan : un feu dont on ne peut toucher que l'ombre sur le mur. Le narrateur ne veut pas seulement toucher à l'image du feu, mais au feu lui-même, ce qui est impossible et relève d'une « illusion — [une] fascinante illusion » (DP, 84). Détail important : à l'instar du père sorti de sa transe par le cri de son fils, le narrateur sort de ce songe, ce « feu », à la suite du cri d'une enfant, Prisca, sa petite voisine zapotèque de sept ou huit ans : « Prisca a soudainement crié derrière moi [...]. Je me souviens de ses pleurs qui ont amené les miens. De sa mère qui s'affolait. [...] Prisca ne m'avait pas tiré d'un songe. Elle m'avait ramené d'où j'avais sombré en silence. » (DP, 81) Ce lieu de jouissance et de feu que dépeint le narrateur, c'est une illusion que de l'approcher : en vérité, son corps n'y est pas, il « sombr[e] en silence » (DP, 81). *Drame privé* est peut-être le roman de Delisle qui évoque la scène mythique de la manière la plus « métaphysique », c'est-à-dire que ce feu dans le reste de l'œuvre est bien souvent un feu « concret » pour les personnages, dans lequel ils brûlent, et non l'objet de visions. C'est aussi pour plusieurs d'entre eux un moyen de désigner métaphoriquement l'objet de leur désir.

Dans *Le feu de mon père*, Delisle mentionne un type de garçon « qui [le] suivra longtemps : le bon frère *solaire et supérieur*. L'homme au-dessus du commun qui daigne [lui] accorder son attention » (FP, 24. Nous soulignons) et qui s'incarne dans le personnage d'un ami de classe du nom de Jean-Pierre Roy<sup>32</sup>. L'enfant s'engage à passer une fin de semaine avec lui, mais fait marche arrière au dernier moment :

Le vendredi soir, dans l'autobus qui devait me mener à Saint-Lambert pour passer tout le week-end chez Jean-Pierre Roy, j'étais transi, le front blanc, les mains mouillées et je sentais mes artères battre fort dans ma gorge. Si je devais dormir dans sa chambre, j'aurais tôt ou tard à me dévêtir. Et lui aussi. Je n'imaginai rien, je ne savais qu'une chose : *ce qui m'attendait ressemblait trop à la mort.* / Rendu à mon arrêt, au lieu de rester en place pour continuer jusque

---

<sup>32</sup> Remarquons que le patronyme de ce personnage, Roy, connote une supériorité certaine. Il en va de même pour deux autres personnages qui figurent comme de tels grands frères *solaires et supérieurs* associés dans l'œuvre à un éveil sexuel du narrateur : Gaétan Roy dans la nouvelle « La maladie du céleri » et Jean-Pierre Lemaire — Le maire —, l'amant de Benoit dans *Tiroir n° 24*.

chez lui, j'ai couru vers la sortie comme si ma vie en dépendait. (FP, 26-27.  
Nous soulignons)

Ainsi, les personnages se dérobent — s'enfuient, s'évanouissent, meurent — lorsque l'objet de leur désir se donne à eux. La psychanalyse conçoit le désir comme une « marge », « marge qui sépare, du fait du langage, le sujet d'un objet supposé perdu<sup>33</sup>. » Lorsque la marge se rétrécit et que le sujet est appelé à jouir, la menace est de disparaître dans l'objet. Plusieurs nouvelles de Delisle abordent cette menace et convoquent par le fait même la figure du père ou du Père, soit parce qu'il est l'objet du désir que les personnages cherchent à rejoindre, soit pour qu'il fasse écran entre eux et l'objet d'une jouissance perçue comme mortifère.

Dans « Des prières pour Edmond » est raconté — sur le mode d'un souvenir à l'intérieur de la fiction — un épisode où Edmond, « le blême », s'est évanoui d'avoir touché de trop près le corps d'un frère, que l'on pourrait aussi désigner comme « solaire et supérieur » à l'image des deux Jean-Pierre : « Dans la bousculade, une étreinte virile de son frère Maurice, déjà un homme, a troublé Edmond qui s'est évanoui avec la sensation de sa joue *brûlante* glissant contre le torse salé de Maurice, contre le musc de Maurice, contre le poivre violent de ses aisselles. Edmond, le blême, s'était incliné devant tant de gloire animale. » (H, 48. Nous soulignons) Le texte ne pourrait insister davantage sur l'importance du « feu » dans cet épisode qui se déroule « sous un soleil cuisant » (H, 48) : « le soleil était brûlant » (H, 43) ; « le soleil lui avait tapé sur la tête » (H, 44). Edmond, à cause de l'intrusion de la sexualité dans sa vie (comme Benoit), se trouve à devoir passer de l'enfance à l'âge adulte. « [V]ieux garçon » (H, 50), il est terrifié par la sexualité qui grouille autour de lui et il reste prostré dans le temps de l'enfance pour ne pas avoir à franchir cette limite : « Il souffrait de la proximité de ses frères qui grandissaient sans pudeur et de ses sœurs qui murissaient. Il souffrait de la proximité des animaux de la ferme, libres de toute morale. De la jument aux replis lubrifiés, offerts. De l'étalon au membre interminable. » (H, 49) Dans une première version de la nouvelle insérée dans le mémoire de maîtrise de Delisle, l'épisode est d'ailleurs précédé d'une scène où la jeune cousine du protagoniste l'embrasse sans

---

<sup>33</sup> Pierre-Christophe Cathelineau, « Désir », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 149.

prévenir, ce qui dramatise cette idée d'une intrusion de la sexualité dans son existence : « Son sang est allumé. Le mystique vient de voir son corps. Il commence à se briser<sup>34</sup>. » (RP, 37) Accéder à l'âge adulte a ici à voir avec le fait d'assumer d'être désirant et désiré, ce qui apparaît impossible ou insoutenable pour Edmond. Il veut mourir devant la difficulté de devoir assumer ce trouble qu'il n'arrive pas à nommer : « Il cherche à nommer cette chose nouvelle. Il veut voir l'image de cette chose. Il voit une porte qui s'ouvre pour se refermer, pour se rouvrir... Il ne sait plus. » (RP, 37) Edmond essaie de combattre ce trouble avec l'aide de Dieu :

Pour conjurer le doute, il s'est levé brusquement et, les bras en croix, il a défié Dieu. Il lui a dit, comme à un père, qu'il ne se vouerait à Lui uniquement s'il trouvait une pièce d'or. Sur-le-champ. Qu'importe l'origine, la frappe ou l'effigie. Il voulait de la magie. Une pièce d'or. Rien qu'une. Et Edmond a fait son vœu. / Quand il a ouvert les yeux, il a vu un jeton brillant coincé dans le sable à quelques pieds de lui. Ça miroitait. Apeuré, il a couru chez lui. / Terré dans son lit, il s'est mis à craindre son formidable pouvoir d'invocation. (H, 49)

Le désir d'atteindre Dieu n'est supportable que s'il ne se réalise pas véritablement ; Edmond ne peut pas supporter d'être en contact avec Dieu, et on peut imaginer que c'est cet émoi qui le mène au suicide sur lequel se termine la nouvelle. Alors qu'il est dans une barque sur le lac avec son ami Pit Côté, Edmond se laisse tomber sans bruit dans l'eau « noire comme de l'encre » (H, 55). Si *a priori* Edmond ne se consume pas dans le feu comme Benoit — c'est même précisément l'inverse qui se produit, puisqu'il meurt dans une eau glacée —, il faut noter que cette mort en appelle une autre, évoquée plus tôt dans la nouvelle. Pit Côté conte à Edmond l'histoire d'un jeune maqueur, Blaise Journet, qui est mort « [c]alciné, résous, intégré et vitrifié » (RP, 91) dans une masse de verre en fusion. « Aujourd'hui, c'est un carreau de fenêtre » (H, 52) ; « Blaise Journet est devenu verre. Soufflé en bibelots fins, découpé en carreaux, étiré en glaces » (RP, 91). Edmond, impressionné, « dit que ça doit être comme tomber dans la mer » (H, 47). En se laissant tomber sans bruit dans le lac, Edmond

---

<sup>34</sup> Dans le mémoire, le personnage se nomme Paul Boies et non Edmond. Si l'histoire ne fait ici que quatre pages, les éléments les plus saillants sont les mêmes : le soleil est « suant » (RP, 36), le frère provoque l'évanouissement de par son étreinte virile, etc. Le jeune garçon ne meurt pas à la fin, car il s'agit du récit de l'enfance du cuisinier à bord de *L'Ermitage*.

imite Blaise qui est mort dans le feu. Il se donne à Dieu, se « vou[e] à Lui » et prouve à son tour que dans l'œuvre de Delisle il faut mourir dans le feu pour (espérer) rejoindre le Père.

Le lieu du Père à atteindre est donc le lieu d'une jouissance supposée, un espace de feu, de lumière, de brillance, de chaleur, de brûlure que les personnages delisliens cherchent à rejoindre. Remarquons que ce champ lexical est privilégié pour désigner « le réel » autant dans la fiction que dans la théorie (Lacan, Leclaire) et la Bible. Dans la Bible, Dieu est « le seul qui possède l'immortalité, qui habite une lumière inaccessible, que nul homme n'a vu ni ne peut voir » (Timothée, 6:10), il est « drapé de lumière comme d'un manteau » (Psaumes, 104:2). Paul-Laurent Assoun remarque même que Freud va à un certain moment jusqu'à faire du soleil un symbole représentant universellement le père : « Le père est le pôle d'un véritable tropisme symbolique. Et de fait Freud peut rapporter le symbolisme solaire au registre paternel : le soleil n'est rien d'autre qu'un symbole sublimé du père. Symbolique prise au pied de la lettre, au point de faire remarquer que le soleil est (en dehors de l'allemand !) du genre masculin<sup>35</sup>. » L'épisode biblique du buisson ardent, qui illustre la rencontre prophétique de l'homme avec le grand Autre, qui est la rencontre de Moïse avec Dieu, renvoie aussi à ce champ lexical. Lacan dit à juste titre de Moïse qu'il est celui qui raye la barre sur le grand Autre<sup>36</sup>. Il se réfère ici à sa typologie : la formule « S(A) » qu'il emploie à plusieurs occasions lors de ses séminaires désigne « le signifiant du désir de l'Autre », ou le signifiant « du manque dans l'Autre ». Autrement dit, il n'y a de sujet (du désir) que parce que l'Autre est manquant, et c'est pour cela que Lacan raye le « A » dans la formule. Le grand Autre est le « [I]ieu où la psychanalyse situe, au-delà du partenaire imaginaire, ce qui, antérieur et extérieur au sujet, le détermine néanmoins<sup>37</sup> » ; il est donc toujours « barré ». En faisant face au grand Autre, Moïse est celui qui expérimente un lien (presque) direct avec lui. « En effet, que fait Moïse dans la montagne ? Il s'approche. Il est

---

<sup>35</sup> Paul-Laurent Assoun, « Fonction freudienne du père », *op. cit.*, p. 45. La citation de Freud est tirée de : *Œuvres complètes. Tome VIII*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 290.

<sup>36</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire XIII. L'objet de la psychanalyse (1965-1966)*, séance du 9 février 1966, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <[http://www.valas.fr/IMG/pdf/s13\\_objet.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/s13_objet.pdf)> (Consulté le 20 décembre 2017), p. 332.

<sup>37</sup> Roland Chemama, « Autre », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 79.

en présence du grand Autre, un Grand Autre pas barré du tout. Il s'agit du lien du sujet avec un Autre non barré. Et voilà la révélation, l'expérience dont nous parle Lacan : moi, Moïse, je suis avec le grand A non barré, c'est-à-dire que je raye la barre qui est sur le grand A<sup>38</sup>. » Malgré tout, précisons que Moïse, s'il parle à Dieu « face à face<sup>39</sup> », se voile le visage<sup>40</sup>. Cette ambivalence démontre que Dieu, dans la Bible, n'est jamais tout à fait accessible au vivant, même pour le prophète. Moïse est celui qui s'approche de ce feu, mais il n'y fait jamais *entièrement* face. Le patriarcat ne fonctionne qu'à condition de placer le Père dans un ailleurs inaccessible et inatteignable aux vivants, ainsi il en va comme d'une nécessité dans les textes bibliques de présenter cette rencontre comme structurellement impossible.

Dès lors, nous pourrions ainsi formuler la quête delislienne d'atteindre le Père : désir de rayer ou d'enlever la barre dans l'Autre. Cette quête manifeste le désir qu'il n'y ait pas d'écart entre le sujet et le Père. Si les personnages des différents romans et nouvelles de Delisle (Benoit et Edmond, jusqu'ici) périssent ou se brûlent dans leur quête, sans véritablement connaître le lieu qu'ils cherchent à atteindre, le sujet delislien des récits autobiographiques et des poèmes, lui, sait que cet espace est inaccessible, mais il répète le souhait de le frôler, le contourner, le toucher, l'apercevoir. On ne peut atteindre un peu de jouissance qu'à suspendre l'instant de son avènement, le « suspendre » comme le nourrisson aurait été « suspendu » : « J'aime ce qui reste suspendu dans son commencement, ce qui flotte et ne finit jamais » (PF, 65), dit le narrateur du « Palais de la fatigue ». « Il y avait toujours, dans mon for intérieur, ces deux poisons : une envie de retenir l'instant et une hâte que la vie finisse » (FP, 11), mentionne quant à lui le narrateur du *Feu de mon père*.

La nouvelle « Le pont » raconte elle aussi un passage raté à l'âge adulte, un « parcours d'anti-apprentissage<sup>41</sup> », pour emprunter les mots de Francesca Torchi, et qui place le sujet devant l'obligation de se confronter à l'objet de sa jouissance. Le narrateur, Mike, qui vit à

---

<sup>38</sup> Olivier Grignon, « Avec le psychanalyste, l'homme se réveille », *Che Vuoi?*, 2007, n° 28, p. 134.

<sup>39</sup> « L'Éternel parlait avec Moïse face à face, comme un homme parle à son ami. » (Exode, 33:11)

<sup>40</sup> « Moïse se voila la face car il craignait de regarder Dieu. » (Exode, 3:7)

<sup>41</sup> Francesca Torchi, *op. cit.*, p. 185.

Longueuil dans une proximité presque sexuelle avec sa mère<sup>42</sup>, doit se rendre à Montréal, sur la rue Peel, pour un entretien d'embauche au bureau de poste. Son entrevue échoue en raison d'une erreur sur la personne, et le garçon (qui n'est pas encore majeur) se retrouve dans un bar de la rue Saint-Denis au côté d'un homme plus âgé, un chercheur qui cite Mallarmé pour le séduire. Le narrateur compare son périple en ville à celui d'un rite initiatique découvert dans le *National Geographic*, celui d'Africains pubères « qu'on jette du haut d'une falaise avec juste ce qu'il faut de corde pour arriver la tête à un pouce du sol et qu'on remonte comme si on allait à la pêche avec leur corps même » (SF, 52). Cette représentation très schématique concorde avec la conception de la jouissance évoquée jusqu'ici, où le saut représente le chemin du désir et le sol, le lieu d'une jouissance « bordée ». Dans son ouvrage *L'éthique de la passion*, le psychanalyste Marcus André Vieira étudie la question des affects dans l'œuvre de Freud et de Lacan ; l'affect est justement ce qui « retient le sujet au bord de son désir constituant un rempart contre la jouissance. Le fantasme vient alors articuler sujet et objet. Il se place à un niveau imaginaire comme issue à l'affrontement du sujet avec l'objet, qui trouvera dans le corps propre une image unificatrice<sup>43</sup>. » Il s'agit avec cette précision de souligner que la distance entre le sujet et le lieu de la jouissance n'est pas une pure abstraction, mais plutôt l'espace des affects : angoisse, haine, honte, horreur, etc<sup>44</sup>. Ainsi, la perspective d'avoir une relation sexuelle avec l'homme rencontré au bar est décrite comme celle de « [s]e lancer comme un Africain tout nu, tout entier contre cette chemise orange avec juste ce qu'il faut de corde pour ne pas mourir écrasé, en [s]e disant que c'est la vie, que tous les hommes de la tribu doivent passer par là. Il suffit de fermer les yeux et de sauter » (SF, 63). Qui plus est, cette chemise « orange » dans laquelle le narrateur entend se plonger est convoquée à plusieurs reprises : « Elle est d'un orangé variable qui va, selon l'éclairage, du citrouille soutenu au mandarine saturé » (SF, 59) ; « Il est comme ça. Orangé,

---

<sup>42</sup> La première scène de la nouvelle présente le narrateur au sortir du lit : il rejoint en caleçon sa mère dans sa chambre afin qu'elle le nourrisse et pour cela, il l'aide d'abord à trouver puis à agraffer son soutien-gorge.

<sup>43</sup> Il est dans cet extrait question de l'affect de l'angoisse. Marcus André Vieira, *L'éthique de la passion. L'affect dans la théorie psychanalytique avec Freud et Lacan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Clinique psychanalytique et psychopathologie », 1998, p. 128.

<sup>44</sup> Vieira retrace plus d'une cinquantaine d'affects dans les séminaires de Lacan.

vibrant, cordial. [...] Les couleurs sont chaudes » (SF, 59) ; « l'orange de sa chemise rend son obésité rayonnante, solaire, magnifique » (SF, 63). Finalement, c'est l'homme lui-même qui est « rayonnant » : « Une paix rayonne quand le barbu parle. Ses yeux brillent. » (SF, 61) Autrement dit, l'homme est décrit sous le signe du feu, et ce feu est le lieu d'une jouissance supposée dans laquelle le narrateur imagine s'abolir. D'ailleurs, la sexualité avec l'homme s'annonce violente : « Le barbu me ramène contre lui et se met à serrer mes cheveux de plus en plus fort. [...] Il est tellement proche que je sens la chaleur de son corps. » (SF, 65) La nouvelle se termine sur cette fausse note. Le barbu lui partage le récit de son propre fantasme, dans lequel le narrateur ne se retrouve pas, mais auquel il entend se plier, par paresse :

La tête renversée, je lui dis sur un ton souriant :

— Ça fait mal...

— Tu aimes ça quand ça fait mal ?

Le monde serait parfait si je répondais : « Oui, monsieur. » Le barbu, lui, semble en être convaincu. Je me dégrise vite. [...]

— Je connais ton genre. Tu aimes ça quand ça fait mal.

Je ne réponds pas. Je n'ai plus la tête à penser. (SF, 65)

La jouissance comme un espace de mort : la proposition n'est bien sûr pas neuve, et si la psychanalyse a su éclairer à quelle nécessité logique répond ce mouvement, celui-ci rejoint le motif de la passion dont la tragédie a depuis longtemps fait son lieu. Ce qui ici nous intéresse, ce sont les modalités de mise en récit de la jouissance chez Dèlisle. Or, c'est systématiquement avec les signifiants de la scène de l'enfant en bouclier que l'œuvre présente la trajectoire du sujet vers l'objet de son désir. Jouir a à voir avec le feu, le cri, la suspension, les trois signifiants qui désignent « la place » que le nourrisson a prise pour éviter l'anéantissement — « J'ai pris ma place et le crime n'a pas eu lieu » (FP, 117). Un poème des *Mémoires artificielles*, par exemple, décrit une relation sexuelle en ces termes : « On me renverse. Chavire et sautille à cheval. La langue pointue s'excite dans les airs. [...] J'aspire à travers mes dents comme font ceux qui se brûlent. [...] Des cris sourds en giclées de ses poumons. [...] Je me regarde tomber sur le matelas. » (CV, 10) Cri, brûlure, suspension.

« je ne parviendrai jamais à cette somme / ce projet enfantin / qui veut contenter le premier venu / les indifférents / les hommes qui ignorent mon existence / je ne parviendrai jamais à cette somme<sup>45</sup> ». Les pages précédentes ont mis en lumière que le souhait d'*atteindre le Père* maintes fois énoncé dans l'œuvre de Delisle trouve à se confondre, comme dans cette strophe d'un poème publié dans la revue *Estuaire*, avec celui de *contenter un homme*. La transposition s'effectue avec plusieurs père-mutations, comme celle du sperme brûlant sur le ventre de Benoit devenant le projectile brûlant qui menace d'éventrer le nourrisson. Il semble que cette transposition soit également présentée comme un projet d'écriture. En effet, dans *Long glissement*, un recueil de poèmes publié en 1996, on peut lire : « Frotter son char avec une force de bon garçon. / Pour tuer mon père ou l'embrasser sur la bouche. C'est le même émoi. Je ferai dans le genre. Je mettrai les restes dans un roman où je joue du piano. Quelque chose d'éthéré. Pour lui. N'importe quoi. Pas tout de suite. Pas dans le présent. » (LG, 74) Tuer le père ou l'embrasser sur la bouche, même émoi, autrement dit, deux moyens de le rejoindre : la sexualité où le sujet jouit d'un autre homme ou la mort qui débouche sur la prière permettant de l'atteindre. *Tiroir n° 24* apparaît comme ce roman — où le personnage ne joue pas du piano, mais chante dans une chorale — qui présente les « restes » de l'*émoi* en question, qui problématise la proximité entre le désir sexuel et le désir de contenter le père. Comment atteindre le père ? C'est la question que se pose le narrateur de la nouvelle « Relation » ou celui du *Feu de mon père*. Tout se passe comme si les textes romanesques, au lieu de poser explicitement la question, présentaient des personnages qui s'unissent à un homme à même les signifiants de la scène mythique où le nourrisson et le père auraient *fait un* dans la mort. Il ne s'agit pas dans les romans de poser la question, mais d'y donner une forme. C'est en cela que l'œuvre de Delisle refuse de totémiser le père, elle propose plutôt des père-mutations ; des mutations des signifiants du père au service de l'expression du désir du fils. Un après l'autre, les personnages de Delisle s'abandonnent dans le feu. Un véritable feu dans *Tiroir n° 24*, une chemise orange portée par un homme « solaire » dans « Le pont », un lac qui sous-tend une étendue de verre en fusion dans « Des prières pour Edmond », etc. Chaque fois, se jeter dans le feu constitue la solution devant une quête existentielle, celle de trouver un sens à l'existence. Avant de mettre le feu à

---

<sup>45</sup> Michael Delisle, « Mil neuf cent quatre-vingt-dix-neuf », *Estuaire*, n° 98, 1999, p. 60.

son corps pour venger son père, c'est ainsi que Benoit présente son « projet » : « Je comprends soudainement ce qu'il me reste à faire. J'ai enfin un projet, Napoléon : je veux que mon père soit fier de moi. » (T, 113) Dans l'œuvre, il est évident que ce sont les personnages qui vont au feu pour atteindre le Père, et qu'ils n'y arrivent jamais sans se perdre.

*Drame privé* fournit un dernier exemple pour montrer l'insistance avec laquelle l'œuvre déploie l'enjeu de la jouissance en la situant dans le même lieu que l'enfant en bouclier du mythe. Les deux protagonistes disent avoir « touché le fond » lors d'une période qu'ils nomment « juillet 1982 », alors qu'ils travaillaient tous les deux sur une terrasse de la rue Saint-Denis et dépensaient tous leurs pourboires en alcool. « *Une seule progression : l'usure des corps* » (DP, 36. L'auteur souligne<sup>46</sup>). « Nous buvons parce que nous aimons l'analyse et que l'alcool, il nous semble, nous rapproche du sentiment de certitude qui nous a toujours fait défaut dans nos études. » (DP, 37) Ce « fond » atteint, ils n'ont pu y rester : dans le temps diégétique du roman, le couple ne boit plus et tente de conserver de saines habitudes de vie, sachant, sans doute, que ce lieu de jouissance ne peut être occupé de façon définitive. C'est dans une lettre à leur ami Luc que le narrateur explique la nature de cette période : « Je vais prendre le temps qu'il faut pour te raconter l'histoire de juillet 82 pour que tu saches d'où Anne et moi revenons. Par quoi nous sommes passés pour en arriver à cette santé qui semble tant te dégoûter. » (DP, 35) La description de ce point atteint dans lequel ils avaient l'impression d'accéder à « *l'essence des choses* » (DP, 37. L'auteur souligne), « le cœur de chaque chose » (DP, 37) et dans lequel ils se sont « étein[ts] d'épuisement » (DP, 35) convoque encore une fois plusieurs signifiants de la scène qui nous intéresse : la suspension, la lumière violente : « [A]u-delà du vertige, du flottement, des titubations et des phrases mollement articulées, il existait alors, cet été-là, à ce point, *en nous*, Luc, véritable comme un danger, une énergie de *conscience* dans le scotch, une force de vision si aiguë que son zénith ressemble physiquement à de la lumière violente. » (DP, 38. L'auteur souligne) Le feu, dans ce premier roman de Delisle, est une abstraction — alors que les romans suivants, du moins *Tiroir n° 24* et *Le désarroi du matelot*, présentent de « vrais » feux. Il est

---

<sup>46</sup> En fait, dans le texte, le narrateur mentionne que les italiques ont été ajoutés par sa copine Anne. Il en va de même pour les prochaines citations tirées de cet ouvrage rapportées dans la présente section.

quelque chose comme un au-delà de l'imaginaire et du symbolique, un point de réel, une beauté immense et inaccessible qui confronte le sujet à une expérience qui ressemble à celle de Moïse devant le buisson ardent. Alors que les deux amoureux de *Drame privé* fuient leur vie de Montréal à l'occasion d'un voyage au Mexique, ce « réel », ce « feu » de « juillet 82 » les rattrape — comme le mythe de « l'hiver de 1959 » (FP, 12) rattrape l'œuvre de Delisle à rebours :

[C]es formes sont immédiates et sans objet. Cette image ne représente rien. Aucune distance ne la tamponne. Son pouvoir est total. / Elle est fragile. Une pellicule sur l'œil. Une buée la déchirerait. C'est beau, et plus c'est beau, plus les larmes créent des angles étonnants. Alors l'image tremble et ruisselle, se mêle à la peau de ma face. Le corps transpire au cœur d'une abstraction. / Je m'affaisse en sanglots. Je reconnais ce geste. Ne comprends pas que tant de beauté soit insupportable. Ce n'est quand même que du feu. (DP, 85)

Le narrateur a l'impression d'être devant une image sans objet, un signifiant sans signifié : un feu. La manière dont les éléments de la scène mythique du *Feu de mon père* sont convoqués dans l'ensemble de l'œuvre nous indique que c'est par la métonymie que l'événement « persiste » dans le corps textuel et non par un simple rappel de son contenu factuel. C'est cette propriété du mythe que le prochain chapitre entend approfondir.

## CHAPITRE 5

### UNE CONSTELLATION FATIDIQUE

#### 5.1 Le mythe individuel du névrosé

Dans son recueil *L'extase neutre*, publié en 1985, on retrouve un poème où Delisle raconte ses débuts au piano. Le poème en question se termine ainsi : « J'ai voulu penser que la musique, schizoïdement, me sauverait. Mais de quoi ? C'est une impasse, car il y a toujours quelqu'un quelque part qui m'adresse, personnellement, une phrase. » (E, 24) « Mais de quoi ? » De quoi le cri (que Delisle désigne comme un « chant ») sauve-t-il le sujet ? S'il s'agit d'une impasse pour le sujet de *L'extase neutre*, si Dée crie « pour crier », « pour faire résonner dans sa tête » (D, 40), *Tiroir n° 24* et *Le feu de mon père* s'emploient à mettre en récit que le chant, la musique et le cri sauvent de l'abandon ou de la mort, qu'ils visent à atteindre le père. Le chant-cri figure dans *Le feu de mon père* comme un matériau dont l'enfant fait usage avant même l'acquisition du langage, pour éviter l'anéantissement... pour éviter de se voir infliger une « Plaie vive » — c'est là le titre du poème de *L'extase neutre* dont il est question plus haut. Delisle assimile ce premier cri à un chant et son œuvre ne cesse d'articuler cette rencontre première. « On comprend le sens d'une vie en s'attardant aux répétitions » (FP, 12), écrit d'ailleurs Delisle dans *Le feu de mon père*, qui ajoute à propos de la scène du cri-chant : « Ma première expérience de la répétition remonte à l'hiver 1959. Je parle ici d'une répétition au regard du rythme. » (FP 12) De même, on comprend le sens de l'œuvre en s'attardant aux répétitions : c'est le travail que nous avons jusqu'ici mené qui nous a permis d'apercevoir dans le mouvement de la répétition des

signifiants du mythe les enjeux les plus déterminants de l'œuvre de Delisle. Autrement dit, le récit autobiographique présente une scène « mythique » déjà mise en question depuis des années au sein de l'œuvre ; il « indiqu[e] cette fraction de la scène qui supporterait l'impression générale » (MA, 47), pour citer un vers des *Mémoires artificielles*. « Il arrive qu'à l'origine de l'écriture poétique, il y ait une expérience innommable dont le poème est une vague mesure » (CV, 76), écrit Delisle en note de son recueil *Chose vocale. Le feu de mon père* met une image sur un trou auquel l'œuvre revient en toute phrase, trou qui est « la béance accueillante de son départ », pour citer un autre poème de Delisle : « *La paix hallucinante de savoir pour toujours que l'aventure vacille et tiraille pour revenir à la béance accueillante de son départ* » (CV, 69. L'auteur souligne). Cet événement de l'enfant en bouclier « se montrait » avant d'être « raconté », et c'est la raison pour laquelle nous l'érigions au rang de mythe de son œuvre.

« Deux années de recherche qui n'ont amené que deux découvertes : qu'il y a des choses qui se "montrent" parce qu'elles ne peuvent advenir autrement et que ces choses-là, innommables, font de plates phrases » (DP, 94) : cette confession du narrateur de *Drame privé*, si on extrapole un peu, pourrait désigner le travail « mythique » inhérent à l'écriture. Il y a dans l'écriture de l'innommable qui se montre. C'est dans cette perspective que l'anthropologie aura expliqué la valeur des mythes collectifs. Interrogé par Bernard Pivot, Claude Lévi-Strauss offre cet éclaircissement à la question « Qu'est-ce qu'un mythe ? » :

C'est une histoire qui cherche à rendre compte, à la fois de l'origine des choses, des êtres et du monde, du présent et de l'avenir, et qui cherche en même temps, simultanément, à traiter des problèmes qui nous apparaîtraient aujourd'hui, à la lumière de notre pensée scientifique, comme tout à fait hétérogènes, différents des uns par rapport aux autres, à les traiter comme s'ils étaient un seul problème et qui admettait une seule réponse. Un mythe, c'est par exemple une histoire qui essaierait d'expliquer à la fois pourquoi il se trouve que le soleil est à bonne distance de la terre, alors qu'il pourrait être beaucoup plus loin et ce pourrait être la nuit éternelle, ou beaucoup plus près, et le monde entrerait en conflagration ; et pourquoi un homme doit aller chercher son épouse à bonne distance, pas trop loin parce qu'alors ça pourrait être une étrangère, ou une ennemie et une sorcière, pas trop près, parce qu'il se rendrait coupable du péché d'inceste ; et pourquoi également les saisons et les jours ne se succèdent pas à toute vitesse, mais selon un rythme régulier ; enfin, pourquoi il existe une certaine bonne mesure à la fois dans l'ordre cosmologique, dans l'ordre météorologique, dans l'ordre saisonnier et dans l'ordre social. Nous, avec nos

préoccupations scientifiques et qui avons appris avec des cartes qu'il faut diviser les difficultés en autant de parties [...] pour leur répondre, nous considérons que ce sont des problèmes complètement différents et qui doivent être posés chacun dans ses propres termes. Le mythe, au contraire, essaie de mettre tout ça ensemble, et de trouver une réponse à des problèmes différents<sup>1</sup>.

Le mythe est donc une histoire qui met en forme un ensemble de questions. C'est une réponse à des questions qui concernent la place du sujet dans le monde. L'intérêt que Freud accorde au mythe d'Œdipe (et à certains grands classiques de la littérature) est d'ailleurs fléchi par la croyance que ces « textes » insistent dans l'Histoire en raison de leur portée universelle. Du reste, la conception psychanalytique du mythe, du moins celle que propose le dictionnaire de Chemama et Vandermersch, est étroitement liée à celle de Lévi-Strauss : « Le mythe qui peut être collectif ou individuel est une structure narrative, un récit qui, sur un mode allégorique ou métaphorique, vise à répondre à des contradictions, des questions, en particulier celle des origines<sup>2</sup>. »

Dans sa conférence de 1953 intitulée *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose* — et qui inaugure son « retour à Freud » inspiré par l'anthropologie structurale —, Lacan pense le statut de la parole analytique à partir de la question du mythe. Juan Pablo Lucchelli va jusqu'à dire que ce texte « signe l'entrée de Lacan dans le champ du structuralisme<sup>3</sup> ». Lucchelli démontre par le fait même la manière dont Lacan applique la méthode structurale de Lévi-Strauss au cas de l'homme aux rats par le biais de la formule canonique des mythes. L'entreprise théorique de Lacan, on l'a souvent dit, est celle de sortir la théorie psychanalytique de sa dimension mythique. Mais, comme le souligne Pascale Bélot-Fourcade, ce projet se présente « non comme une récusation [des mythes avec lesquels travaille Freud] mais comme une élaboration visant à promouvoir la structure au-delà du

---

<sup>1</sup> Propos de Claude Lévi-Strauss à l'émission *Apostrophes* le 4 mai 1984. « Claude Lévi-Strauss définit les mythes », *Ina.fr*, en ligne, < <http://www.ina.fr/video/I06292955> > (Consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017). Voir également : Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1956, p. 227-256.

<sup>2</sup> Pascale Bélot-Fourcade, « Mythe », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 362.

<sup>3</sup> Juan Pablo Lucchelli, « Lacan et la formule canonique des mythes », *Les temps modernes*, 2010, n° 660, p. 116.

mythe<sup>4</sup> ». C'est en utilisant les registres qui sont les siens (l'imaginaire, le réel et le symbolique) que Lacan repense les mythes freudiens, qu'il essaie d'en inscrire le sens dans une structure. En ses termes, le mythe propose « une fiction (imaginaire) comme résolution d'un impossible (réel) articulé dans une structure discursive (symbolique)<sup>5</sup> ». La « vérité » à laquelle le sujet en analyse tend, et qui est inconsciente, « ne peut pas être dite, puisque ce qui la constitue, c'est la parole, et qu'il faudrait en quelque sorte dire la parole elle-même [...]. La parole ne peut se saisir elle-même, ni saisir le mouvement d'accès à la vérité<sup>6</sup> ». Pour chacun, le mythe donne une forme à ce qui ne peut pas être dit. L'apport de Lacan est celui de mettre en lumière que le mythe n'agit pas seulement sur le plan de la collectivité : chaque sujet utilise la solution mythique pour répondre à des questions insolubles sur ses origines et sa place dans l'ordre symbolique. Le mythe et sa mise en récit ne sont pas indépendants ; en cela, se pencher sur le mythe individuel d'un sujet ne consiste pas seulement à chercher de quel élément de la réalité le mythe est la transposition fictionnelle. Comme le précise Erik Porge, « [l]es mythes mi-disent la vérité. Or, si l'on ôte l'enveloppe mythique que reste-t-il du mi-dire ? Rien. Le mi-dire du mythe est lié à la forme mythique, autant que le sens ou le non-sens d'un poème à sa forme<sup>7</sup> ». Repérer un mythe et sa construction apparaît comme le seul moyen à la portée du sujet pour *approcher* une vérité qui le concerne. Cet élément de définition de Porge met aussi de l'avant la primauté des signifiants sur la signification, lesquels détiennent — et non pas l'auteur, ni le chercheur et l'appareil théorique qui l'accompagne — un savoir sur le sujet<sup>8</sup>. Dans cette perspective, notre recherche s'affaire à

---

<sup>4</sup> Pascale Bélot-Fourcade, *op. cit.*, p. 362.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007, p. 13-14.

<sup>7</sup> Erik Porge, *Les noms du père chez Jacques Lacan, op. cit.*, p. 173.

<sup>8</sup> C'est d'ailleurs là tout l'attrait que Lacan trouve à Lévi-Strauss : « Si je voulais caractériser le sens dans lequel j'ai été soutenu et porté par le discours de Claude Lévi-Strauss, je dirais que c'est dans l'accent qu'il a mis [...] sur ce que j'appellerais la fonction du *signifiant*, au sens qu'a ce terme en linguistique, en tant que ce *signifiant*, je ne dirai pas seulement se distingue par ses lois, mais prévaut sur le signifié à quoi il les impose. » Jacques Lacan, « Intervention après un exposé de Claude Lévi-Strauss à la Société française de philosophie, "Sur les rapports entre la mythologie et le rituel" avec une réponse de celui-ci », *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose, op. cit.*, p. 102.

mettre au jour les signifiants du mythe de l'enfant en bouclier et ses différents agencements dans l'œuvre poétique et narrative de Delisle afin de dégager le sens qui s'y construit. Si au fil de ces différents agencements se présentent plusieurs morts d'enfants, il importe pour nous non pas de rechercher à quel mythe collectif ou national elles participent, comme il s'agirait de faire dans une approche « mythanalytique » ou « mythocritique<sup>9</sup> », par exemple, mais plutôt d'analyser la circulation des signifiants *en elle-même*. Il s'agit de porter une attention particulière aux « relations successives de cette scène [qui] ont figé l'événement en icône » (FP, 116), pour le dire avec les mots de Delisle. Dès lors, c'est la fonction des représentants du mythe dans l'œuvre de Delisle qui nous préoccupe ; la poétique qui se construit sur cette circulation des représentants du mythe et les questions qu'elles engendrent. La mise au jour de ces représentants nous informe sur la fonction même de l'écriture, le rapport du sujet au langage, à la mort et au désir.

Dans un entretien accordé à *Voix et images* quelques mois avant la publication du *Feu de mon père*, Delisle affirme d'ailleurs qu'il en va comme d'un secret d'écriture de réduire son histoire au plus petit dénominateur commun. Ce que nous appelons un « mythe » correspond à ce que Delisle désigne comme « icône ». À la question de savoir si l'icône est un thème de son œuvre, il répond que c'est un secret d'écriture : « Non. Je ne veux pas en faire un thème. C'est plutôt un secret d'écriture. C'est lié à ma vie intime, à mon besoin de faire de mon histoire un objet qui soit de la nature d'une icône de bois. Je cherche à lui donner un format carré afin qu'elle ne soit plus un monstre, mais une image de monstre. Avec un petit lampion<sup>10</sup>. » Dans *Le feu de mon père*, Delisle offre aux lecteurs une scène que nous désignons comme « mythique », non pas en tant qu'elle constitue une scène clé de l'enfance de l'auteur qui éclairerait son devenir dans une perspective biographique, mais en

---

<sup>9</sup> Mentionnons que les auteurs cités dans l'introduction qui utilisent ces approches (Monique Boucher et Robert Verreault) se revendiquent des travaux de Gilbert Durand, qui pense la notion d'imaginaire à partir de l'œuvre de Jung, notamment. Les divergences théoriques entre Freud et Jung portent entre autres sur la portée des symboles ; Jung postule que les rêves renvoient à une mythologie collective avant d'être individuelle. De là découlent ses travaux sur l'inconscient collectif, le symbolisme et les archétypes.

<sup>10</sup> Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau et Daniel Laforest, « Entretien avec Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 23.

tant qu'elle se construit à même les termes de l'œuvre et qu'elle questionne l'origine du sujet de l'écriture, sa place dans l'ordre symbolique à l'égard de sa relation au père.

L'œuvre de Delisle évolue dans une direction très précise : l'auteur — du moins dans ses deux derniers livres (*Le feu de mon père* et *Le palais de la fatigue*) — cherche de moins en moins à marquer la distance qui le sépare du narrateur de ses textes ; et, par le fait même, il engage une réflexion sur l'écriture à même la fiction. Cette réflexion est particulièrement intéressante, car elle s'exprime avec les termes d'une fiction déjà en marche : elle ne surplombe pas l'œuvre romanesque et poétique, mais s'y inscrit. Dans le récit, Delisle présente lui-même la scène en question non comme un souvenir, mais comme un mythe. La raison est que Delisle n'a pas souvenir de l'avoir vécue, puisqu'elle précède son entrée dans le langage. Dès lors, il est conscient qu'elle constitue une construction et une reconstruction qui s'appuie en partie — on le devine — sur le discours de sa mère. Il présente cette scène comme l'*épisode* le plus ancien *de son histoire*. La distinction entre *la vie* et *l'histoire* est importante en ceci qu'elle révèle que Delisle reconnaît la part de fiction inhérente à la reconstitution d'événements biographiques. Il évoque d'ailleurs plusieurs versions de la scène :

C'est l'épisode le plus ancien de mon histoire. Je ne sais rien d'avant ces chants de onze heures et quart qui ont duré un an. Cette nuit est la nuit de mon histoire. / Au fil des ans, il y a eu diverses versions : / une où ma mère est agenouillée, nue, et supplie qu'on l'épargne en expliquant qu'elle était avec sa sœur Flo tout le temps ; / une où ma mère en robe cocktail empest le parfum, le dessous de bras et le gin collins (dans cette version, elle garde la tête haute et envoie paître mon père) ; / une autre où la porte s'ouvre magiquement pour laisser entrer un courant d'air glacial qui tire mon père de sa transe meurtrière. / Au fil des ans, j'ai fini par me fabriquer une version zéro : / ma mère, dont la grande beauté à l'adolescence lui avait permis d'espérer mieux que mon frère et moi comme avenir, a appelé une gardienne pour aller montrer au monde son allure de star dans un bar-motel du boulevard Taschereau. Mon père est rentré plus tôt que prévu, étonné de trouver une gardienne. Quand ma mère est rentrée pompette, mon père l'a visée avec une arme de chasse en la sommant de lui dire avec qui elle avait couché. Devant le fusil armé, elle est allée me chercher pour servir de bouclier. J'ai pleuré un an et quand j'ai cessé de pleurer, tout est rentré dans l'ordre. (FP, 15)

La concision avec laquelle cet épisode condense en un tableau un ensemble de signifiants qui « aimantent » l'œuvre nous porte à la désigner non seulement comme un maillon fort dans

une chaîne de scènes signifiantes, mais comme un mythe de l'œuvre, ce qui justifie de l'utiliser comme point de départ pour observer la circulation et l'accumulation des signifiants qui la constituent (feu, chant, suspension). Ce n'est pas tant le sceau autobiographique qui motive ce choix — même si nous devons admettre que c'est lui qui aura attiré notre attention sur la valeur de la scène — que la portée *iconique* de celle-ci.

Pour le dire avec Lacan, « le mythe serait là pour nous montrer la mise en équation sous une forme signifiante d'une problématique qui doit par elle-même laisser nécessairement quelque chose d'ouvert, qui répond à l'insoluble en signifiant l'insolubilité, et sa saillie retrouvée dans ses équivalences, qui fournit (ce serait là la fonction du mythe) le signifiant de l'impossible<sup>11</sup> ». Autrement dit, la richesse du mythe est peut-être justement de donner à voir son incomplétude en voulant la résoudre. *Le feu de mon père* a ceci d'intéressant que le discours qui entoure le mythe et s'exprime par la voix du narrateur pose la même question que le mythe, à *même ses termes*, sans pouvoir y répondre. « La question qui revient éternellement est celle-ci : *où va le feu ?* » (FP, 89. L'auteur souligne), se demande Delisle, à la suite d'une interrogation sur la performativité du langage. Delisle ne dit pas dans *Le feu de mon père* que cet événement explique la teneur de son écriture, mais plutôt que son écriture a figé cet événement en icône pour penser « sa place » entre la mère et le père. Nous analyserons plus loin les romans *Dée* et *Le désarroi du matelot* afin de voir comment ce mythe est rejoué à l'intérieur de romans qui mettent de l'avant des personnages inspirés du père et de la mère ; comment le sujet pense sa place dans ces autres « constellations » familiales.

La psychanalyse propose que le mythe individuel concerne en premier lieu le père et son rôle dans l'avènement du sujet, que le mythe cherche à donner une réponse à la question de la paternité. Nous avons approfondi cette question au second chapitre : le père, structurellement, fait question. « [L]a théorie analytique est tout entière sous-tendue par le conflit fondamental qui, par l'intermédiaire de la rivalité au père, lie le sujet à une valeur

---

<sup>11</sup> Jacques Lacan, « Intervention après un exposé de Claude Lévi-Strauss à la Société française de philosophie, "Sur les rapports entre la mythologie et le rituel" avec une réponse de celui-ci », *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, op. cit., p. 106.

symbolique essentielle<sup>12</sup> », c'est-à-dire que le sujet doit son existence de « parlêtre » à une intervention symbolique (celle du père ou du tiers qui en tient lieu). Mais entre le père de son histoire et le père symbolique, il n'y a pour tout sujet aucune fusion, seulement des points d'attache. Le mythe s'inscrit dans cet écart pour donner un sens à l'inadéquation. Le « mythe individuel du névrosé », tel que le conceptualise Lacan, n'est pas tout à fait l'histoire que se racontent les enfants — comme « Le roman familial des névrosés<sup>13</sup> » de Freud, dont Lacan s'inspire pour le titre de sa conférence — ni l'art que le sujet produit à partir de son histoire, mais plutôt un ensemble de traits repérés dans le discours de l'analysant. Il convient donc de préciser que se référer à la théorie psychanalytique du mythe dans une analyse littéraire ne consiste pas à concevoir le texte comme la parole d'un sujet sur le divan de l'analyste. L'écriture n'est pas une production de l'inconscient, mais elle n'y est pas non plus entièrement étrangère.

Un texte poétique n'est pas une parole d'analysant, et l'interprète n'est pas ce lecteur promu miraculeusement aux commandes d'un discours supposé analytique et toujours triomphal. Cette imposture est courante et découle d'une méprise sur la pratique psychanalytique elle-même. Le texte poétique est un rêve en proie à sa propre interprétation, entendez, en train de mettre en jeu dans la fragmentation de ses éclats, les associations qui sont les étincelles du savoir. Si l'on reconnaît cet acte, on peut se mettre à l'écoute des brisures et des fragments (répétitions, scansion, dispositions, constellations, retours) qui constituent le nouvel ordre de relations symboliques au monde et à l'Autre. C'est la mise en lumière, la description, de cette constellation qui constitue le travail de lecture, l'interprétation<sup>14</sup>.

Ainsi, c'est à partir d'un tel travail de repérage que nous sommes en mesure de proposer que la scène de l'enfant en bouclier du *Feu de mon père* fonctionne comme un mythe à l'intérieur de l'œuvre, c'est-à-dire à l'égard des autres textes de Delisle.

---

<sup>12</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, op. cit., p. 15.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *Œuvres complètes, volume VIII : 1906-1908*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 253-256.

<sup>14</sup> Anne Éline Cliche, « Jacques Lacan, poésie, savoir et vérité », op. cit., p. 67.

C'est en relisant le cas de « l'homme aux rats<sup>15</sup> » que Lacan exemplifie la notion de mythe individuel et qu'il donne aux analystes à qui il s'adresse certaines indications quant à la manière de se repérer dans la cure à l'égard de la mythologie individuelle de l'analysant. « Chaque cas, dit-il, doit être étudié dans sa particularité, exactement comme si nous ignorions tout de la théorie<sup>16</sup>. » Lacan invite les analystes à se mettre à l'écoute du mythe individuel de chaque analysant au lieu de se référer au mythe d'Œdipe, qui peut constituer une grille d'analyse rigide. C'est en suivant l'histoire d'un patient telle que le patient la met en mots que se révèlent « les particularités originelles de son cas, d'une façon certainement beaucoup plus rigoureuse et vivante pour le sujet que selon les schèmes traditionnels issus de la *thématisation* triangulaire du complexe d'Œdipe<sup>17</sup> ». Plus déterminante que la triangulation œdipienne est donc la constellation familiale du sujet *telle qu'elle se manifeste dans son discours*. À cet égard, la démarche d'interprétation d'*Hamlet* qui se déploie dans le sixième séminaire de Lacan, tenu cinq ans après la conférence sur le mythe individuel, va dans le sens de repérer dans le texte un « arrangement mythique » plutôt qu'une « psychologie » : « En effet, si l'abord psychologique du cas d'*Hamlet* n'a pas attendu la psychanalyse, je vous l'ai dit, le premier pas analytique consiste à transformer la référence psychologique en une référence, non pas à la psychologie plus profonde, mais à un arrangement mythique, censé avoir le même sens pour tous les humains<sup>18</sup>. » Or, en parcourant l'histoire de l'homme aux rats, Lacan montre bien que la crise dans laquelle le jeune homme est plongé, et qui l'amène à rencontrer Freud, s'est déclenchée lorsque se sont retrouvées jouées dans sa vie un ensemble de situations qui sont reliées — sur le plan des signifiants — à des situations auxquelles son père a lui aussi été confronté, avant sa naissance. Ces « situations » présentent le père dans son rapport aux autres (aux femmes et à l'autorité, notamment), et c'est l'ensemble de ces rapports organisés dans un discours tenu par les parents devant l'enfant que Lacan nomme un « mythe ». Si ces rapports précèdent la naissance du sujet, ils ne sont pas

---

<sup>15</sup> Sigmund Freud : *L'homme aux rats. Journal d'une analyse (1909)*, op. cit.

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, op. cit., p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>18</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VI. 1958-1959. Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013, p. 304-305.

sans avoir des effets sur sa vie ; en fait, ils ont un effet sur sa vie précisément parce qu'ils le précèdent. Nous mentionnions plus tôt que le sujet est parlé avant d'être parlant, c'est de cette donnée qu'il est question ici. « Ça parle de lui<sup>19</sup> », dit Lacan pour formuler cette idée, c'est-à-dire que les parents parlent du sujet avant sa naissance et le déterminent, mais aussi que l'inconscient (le *Ça*) s'élabore en partie sur ce discours qui dépasse le sujet et le fonde. Le mythe individuel de l'homme aux rats concerne principalement l'histoire de son père, une histoire qui, pour lui avoir été racontée, pour avoir fait l'objet de nombreuses taquineries entre ses parents durant son enfance, a constitué le décor imaginaire de décisions et d'événements auxquels l'homme aux rats doit sa naissance. Sans refaire en détail la généalogie du cas et le parcours mené par Lacan, mentionnons que le père de l'homme aux rats a fait « un mariage avantageux<sup>20</sup> » : il a épousé une femme riche, d'un rang social plus élevé que lui, et pour cela il a dû renoncer à son attachement pour une jeune femme « pauvre mais jolie<sup>21</sup> ». C'est le premier trait du mythe. Le second est une dette du père à l'égard d'un ami. Dans sa jeunesse, le père a dépensé les fonds dont il était dépositaire dans sa fonction de sous-officier, à cause de sa passion pour le jeu. Le père a été « sauvé » par un ami qui lui a prêté la somme en question, somme que le père n'aura jamais remboursée. Bref, cet ensemble de traits — l'opposition femme riche/femme pauvre ; la dette impayée du père — constitue ce que Lacan désigne la « constellation originelle » du sujet ou sa « constellation fatidique<sup>22</sup> »,

---

<sup>19</sup> « Le sujet, donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui et c'est là qu'il s'appréhende, et ce d'autant plus forcément qu'avant que du seul fait que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient, il n'était absolument rien. Mais ce rien se soutient de son avènement, maintenant produit par l'appel fait dans l'Autre au deuxième signifiant. » Jacques Lacan, « Position de l'inconscient (1960) », *Écrits, op. cit.*, p. 835.

<sup>20</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose, op. cit.*, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>22</sup> « De même, est-ce en reconnaissant la subjectivation forcée de la dette obsessionnelle dont son patient joue la pression jusqu'au délire, dans le scénario, trop parfait à en exprimer les termes imaginaires pour que le sujet tente même de le réaliser, de la restitution vaine, que Freud arrive à son but : soit à lui faire retrouver dans l'histoire de l'indélicatesse de son père, de son mariage avec sa mère, de la fille "pauvre, mais jolie", de ses amours blessées, de la mémoire ingrate à l'ami salutaire — avec la *constellation fatidique*, qui présida à sa naissance même, la béance impossible à combler de la dette symbolique dont sa névrose est le protêt. » Nous soulignons. Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse (1953) », *Écrits, op. cit.* p. 303.

c'est-à-dire « un certain nombre de traits qui spécifient l'union des parents<sup>23</sup> » qui ne sont pas étrangers au déclenchement de la crise de l'homme aux rats et qui seront notamment rejoués par le transfert, dans le cadre de l'analyse avec Freud<sup>24</sup>. Cette crise est en fait l'apparition d'une obsession, celle d'imaginer son père (mort) et la dame qu'il convoite soumis tous les deux à une torture terrible entendue de la bouche d'un capitaine « cruel » envers lequel l'homme aux rats se croit en dette. Il s'agit d'un supplice oriental qui consiste à asseoir quelqu'un sur un seau rempli de rats affamés. Cette obsession pour le supplice des rats (*Raten*) se déclenche au moment où l'homme doit faire un versement (*Ratten*) pour rembourser une dette. La question du mariage, centrale dans le cas de l'homme aux rats — en tant que sa névrose se déclenche quand son père le pousse à épouser une femme riche —, se rattache aussi à ce signifiant (épouser = *hieraten*<sup>25</sup>). Lacan, à la suite de Freud, montre comment le scénario imaginaire de l'homme aux rats, son « appréhension obsédante », a à voir avec les signifiants de l'histoire du père :

La constellation originelle qui a présidé à la naissance du sujet, à son destin, et je dirais presque à son histoire, à savoir les relations familiales fondamentales qui ont structuré l'union de ses parents, se trouve avoir un rapport très précis, et peut être définissable par une formule de transformation, avec ce qui apparaît le plus contingent, le plus fantasmatique, le plus paradoxalement morbide de son cas, à savoir les derniers états de développement de sa grande appréhension obsédante, le scénario imaginaire auquel il parvient comme à la solution de l'angoisse liée au déclenchement de la crise<sup>26</sup>.

Les symptômes du sujet s'arriment à un récit, à des éléments du discours des parents qui auront fini par constituer un mythe dans lequel le sujet sera pris lui aussi. Il s'agit pour nous de dégager de ce tableau une certaine éthique de la lecture et de l'interprétation qui consiste non pas à appliquer de manière contraignante la « formule de transformation »

---

<sup>23</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, op. cit., p. 21.

<sup>24</sup> Le patient, en plus de fantasmer sur la fille de Freud (une femme riche), nommera d'ailleurs ce dernier « mon capitaine » à l'occasion d'un lapsus. Sigmund Freud : *L'homme aux rats. Journal d'une analyse (1909)*, op. cit., p. 20.

<sup>25</sup> Pour suivre dans son articulation logique les occurrences du signifiant, voir : Michèle Aquien, « La constellation fatidique de l'homme aux rats », *Poétique et psychanalyse. L'autre versant du langage*, op. cit., p. 153-174.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, op. cit., p. 21.

évoquée par Lacan — et qui est la formule canonique du mythe développée par Lévi-Strauss —, mais de nous pencher sur le mythe construit au sein d'une œuvre et les modalités de sa construction. L'agencement des signifiants de la scène de l'enfant en bouclier dans l'œuvre de Delisle se présente justement comme une « constellation fatidique » dont les personnages paient le prix, mourant ou s'évanouissant lorsqu'ils s'y trouvent confrontés. Ainsi peut-on lire le sort de Benoit qui s'évanouit lorsqu'il est placé « entre deux » garçons par une sœur qui arrive derrière lui en lui serrant les ouïes ; celui d'Edmond s'évanouissant sous le soleil brûlant au contact du corps de son frère Maurice ; celui — cet exemple sera approfondi plus loin — de Richard Daudelin qui sombre dans une « transe panique » (RP, 109) au moment de changer un « feu mort » au sommet d'un mât. Qui plus est, il est intéressant de constater que *Le feu de mon père* arrive dans l'œuvre chronologiquement après que Delisle a écrit un roman sur son père et un roman sur sa mère (*Le désarroi du matelot et Dée*). Dès lors, il aura dans l'œuvre placé la mère et le père au sein de la constellation fatidique avant de s'y inscrire comme enfant par le récit de la scène-écran.

## 5.2 Dée : qui tient l'arme ?

*Comment as-tu pu, d'une seule balle, abattre  
trois colombes ?*  
— Mahmoud Darwich<sup>27</sup>

Si nous plaçons côte à côte le récit autobiographique et le roman *Dée*, il est possible de relever certains recoupements qui permettent de concevoir le personnage de Dée comme une mise en fiction de la mère de Delisle lorsqu'elle était enfant. Les parallèles sont nombreux entre le personnage de Dée et la mère telle qu'elle est décrite dans *Le feu de mon père*, et même dans les entretiens accordés par l'auteur<sup>28</sup>. Le sort de l'enfant de Dée rappelle

---

<sup>27</sup> Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique (1992-2005)*, traduit de l'arabe par Elias Sanbar, Paris, Actes Sud, 2009, p. 195.

<sup>28</sup> « Ma mère était acculturée par ses origines anglophones et mon père était rarement présent. » Cette phrase présente le cadrage du roman *Dée*. Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau, *op. cit.* p. 13. Dans un entretien à *Liberté*, il mentionne également : « Avec *Fontainebleau*, je voulais juxtaposer territoire et mère, les mettre dans un même cadre, pour voir ; je dirais même que mon projet

d'ailleurs l'enfance que Delisle met en récit — la sienne — dans *Le feu de mon père*. Le garçon souffre d'une malnutrition ignorée par la mère<sup>29</sup>, par exemple, et il dort avec elle dans une proximité sexuelle qui débouche sur un abus incestueux<sup>30</sup>. Le roman présente un épisode de furie jalouse du père, Sarto, lorsqu'il apprend que sa femme (Dée) le trompe avec le jeune livreur de *La Presse*. Si Dée n'offre pas son fils en sacrifice à cette occasion, comme la mère du *Feu de mon père*, elle exprime tout de même à son endroit un vœu de mort, dans la nuit. D'abord motivée à chanter une berceuse à son garçon, la jeune mère se rend compte qu'elle ne connaît pas les paroles : « [E]lle se met à chuchoter des petits mots secs, comme un tic tac d'horloge dans une maison qui dort. "Meurs... Meurs... Meurs donc..." » (D, 110)

Ceci nous amène à signaler que plusieurs scènes du *Feu de mon père* ont eu une première vie au sein des romans et nouvelles de Delisle. Ainsi l'expérience de l'enfant qui met son nez dans la vulve de son amie Diane C. afin de « respirer pour voir » (FP, 28) a-t-elle une consonance tragique lorsque Dée est l'objet de « l'expérience » ici pratiquée par

---

se réduisait à cette intuition. *Fontainebleau* est une boîte d'objets. Avec *Dée*, j'ai voulu pousser le lien jusqu'à l'osmose. Le corps de la mère raconte l'histoire de la terre et vice versa. » Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau, « Michael Delisle. La mémoire de la Rive-Sud : Entretien avec Michael Delisle », *op. cit.*, p. 11.

<sup>29</sup> Dans *Le feu de mon père*, on peut lire : « À force d'être sous-alimenté, j'étais devenu un enfant pâle. La théorie de ma mère : la thalassémie. Un mot qu'elle avait lu dans le *Marie Claire* de juin. C'était ça ou l'anémie pernicieuse. Ou bien, Dieu nous en garde, la leucémie. La malnutrition ne faisait pas partie de ses théories. » (FP, 47) Dans *Dée*, c'est la gardienne qui soupçonne la malnutrition, et ce soupçon se voit rejeté du revers de la main par la mère ; « Il a toujours été de même » (D, 92). Ce motif est également au cœur d'une courte nouvelle intitulée « Taux de sucre ». Le narrateur, un professeur qui dit avoir perdu le goût d'enseigner, entend à la table voisine du restaurant où il se trouve une jeune femme dire qu'elle compte entamer un jeûne au moment où elle sera enceinte pour « [p]roduire un être pur, sans toxine ». Le narrateur ajoute : « J'ai plongé dans le gâteau. Résolument. Une bouchée pour moi, une pour l'enfant à naître. Le goût d'enseigner m'est revenu. Avec un rien de rage. » Michael Delisle, « Taux de sucre », *XYZ*, n° 116, Hiver 2013, p. 28.

<sup>30</sup> Dans le cas de *Dée*, il s'agit de l'épisode qui clôt le roman et que nous allons analyser au chapitre six, celui où Dée abuse de son enfant au matin alors qu'elle empoigne son pénis en dormant. Dans *Le feu de mon père*, Delisle raconte : « Enfants, mon frère et moi bondissions du lit aux premières lueurs matinales : il filait dehors et moi, affamé et lassé de ne pas faire de bruit pour ne pas la réveiller, j'allais rejoindre ma mère dans son lit pour me rendormir avec elle dans sa chaleur fiévreuse et sa senteur salée rappelant la cigarette et le lait suri. Dormir avec elle jusqu'à midi est devenu une routine, puis une règle. » (FP, 28) Plus loin, il raconte avoir tardé dans sa vie à retrouver un tel contact avec le sexe féminin : « Il s'en passerait des lustres avant que je ne retrouve cette odeur de sexe féminin que m'offrait Diane C., ce poivre excitant qui me rendait grave, qui chatouillait les tréfonds de ma colonne vertébrale et qui me rappelait les doigts de ma mère endormie. » (FP, 31)

Doc, un vieil ami de la famille qui la drogue dans son sommeil<sup>31</sup>. À une autre occasion, ce sont Dée et le père du *Feu de mon père* qui partagent un même trait : « Mon père a toujours aimé chanter [...], et dès qu'il commençait une chanson [...] on lui disait qu'il massacrait la musique et il se taisait. L'empêcher de chanter était un jeu que nous adorions » (FP, 57), écrit Delisle. Dans *Dée*, c'est la petite fille qui est l'objet de ce « jeu » : « Chaque fois qu'elle chante, on rit d'elle, on lui dit qu'elle massacre la musique. C'est une blague qui ne rate jamais. La famille tout entière lui supplie de se taire. Quand il ne se passe rien, Dée chante quelques notes, et attend, espère les implorations. » (D, 28). De telles reprises sont monnaie courante dans l'œuvre de Delisle. Cela dit, il faut analyser à quels enjeux s'arriment les signifiants qui d'une œuvre à l'autre sont repris pour établir le sens de ces concordances. Nous sommes en mesure de signaler, à l'issue de nos analyses menées jusqu'ici, que le chant est précisément ce qui s'inscrit entre le père, la mère et l'enfant dans le mythe : que la mère-enfant *chante* pour susciter chez les autres une réaction n'est pas anodin. Une telle perspective sur le texte offre un regard différent sur l'œuvre de Delisle ; différent de celui qu'ont porté jusqu'ici quelques critiques. Prenons par exemple une lecture de Michel Biron, qui est par ailleurs tout à fait pertinente et qui éclaire plusieurs aspects de l'œuvre. Dans un compte rendu publié dans *Voix et images*, le chercheur compare le roman *Dée* à *La Scouine* d'Albert Laberge, dont la protagoniste est, tout comme Dée, « à la fois pitoyable et repoussante de vulgarité<sup>32</sup> ». Le parallèle est juste — on peut légitimement penser qu'il a été délibérément tracé par Delisle<sup>33</sup> — et sert aussi à désigner une similitude quant à la manière dont les deux romans représentent le territoire. Premier roman naturaliste québécois, *La Scouine* s'inscrit à contre-courant des romans de l'époque qui, pour la plupart, glorifiaient la terre. C'est du moins de cette manière que le roman a été inscrit dans l'histoire littéraire

---

<sup>31</sup> « Doc monte à la chambre et baisse la culotte de Dée. Il cale son nez dans la vulve, la respire, se grise de l'odeur salée. » (D, 19)

<sup>32</sup> Michel Biron, « Il a plu hier », *op. cit.*, p. 147.

<sup>33</sup> Outre la mise en place du roman — le passage de la terre au village dans l'un, du rang à la banlieue dans l'autre —, on peut aussi mentionner la présence du personnage de Charly, frère de Dée, dont le nom s'apparente étrangement à celui de Charlot, frère de Paulina, la Scouine.

québécoise. On y parle d'une « parodie misérabiliste du roman de la terre<sup>34</sup> » : « Laberge montre, en termes crus, la pauvreté de la campagne canadienne-française<sup>35</sup>. » La terre, dans ce roman qui décrit « la brutalité, la crasse et la misère, tant morales qu'économiques, des petites gens de la campagne<sup>36</sup> », est synonyme de mort. Elle « tue plus qu'elle ne nourrit<sup>37</sup> ». *Dée*, qui se situe dans le décor d'une maison de banlieue en construction et en décomposition, se présente comme un antiroman de la modernité :

C'est à une désagrégation de la vie qu'on assistera, alors qu'il est précisément permis en 1955 de croire que le progrès sauvera de la pauvreté et de l'ignorance québécoise de l'époque, alors qu'il est permis de penser que la petite fille qui vit dans une famille où l'inceste et l'abus sont monnaie courante va, à travers son mariage avec un jeune homme d'un milieu bourgeois, pouvoir participer à l'avènement d'un monde meilleur, à la montée des classes sociales, à l'espoir d'un Québec qui commence tout doucement, bien tranquillement, ce qui sera sa révolution<sup>38</sup>.

Comme l'a remarqué Biron, *Dée* révèle les effets d'une modernité « symbolisée par la transformation de la boue en asphalte, [qui] n'aura pas tenu ses promesses<sup>39</sup> ». *Dée* erre dans sa maison, qu'elle choisit de ne pas entretenir, d'abord par paresse, et à la fin parce qu'elle est complètement immobilisée par sa médication. Ainsi, la misère dans laquelle *Dée* baigne semble être le fruit d'une pauvreté autant familiale que sociale et affective (mais pas économique) ; fille-mère sans éducation, sans amis, rejetée par sa famille, *Dée* reproduit le milieu incestueux dans lequel elle a grandi. *Dée*, comme plusieurs personnages delisliens — jusqu'ici : Benoit, Edmond, Mike —, expérimente un passage à l'âge adulte difficile ; elle est violée dans son sommeil, tombe enceinte à 15 ans, est mariée par un prêtre qui la juge<sup>40</sup>. Elle

<sup>34</sup> François Dumont, Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 208.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Marie-Christine Weidmann Koop, *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 201.

<sup>37</sup> François Dumont, Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 208.

<sup>38</sup> Catherine Mavrikakis, « *Dée* de Michael Delisle », op. cit., p. 124.

<sup>39</sup> Michel Biron, « Il a plu hier », op. cit., p. 147.

<sup>40</sup> « Le prêtre, cousin de madame Richer, a chicané *Dée* parce qu'elle était enceinte. » (D, 57)

est abandonnée à son sort dans un motel du boulevard Taschereau et ensuite dans sa maison neuve du domaine Chantilly sur la Rive-Sud. Le sort de l'enfant peut être lu non seulement en regard de la pauvreté culturelle du monde dans lequel Dée évolue et que Delisle cherche effectivement à dépeindre<sup>41</sup>, mais en regard des autres textes de Delisle qui apportent un éclairage sur la souffrance de Dée et son expression, que le roman en lui-même ne livre pas. Voyons ce qu'il en est.

Prenons le coup de feu. Rares sont les textes de Delisle qui ne convoquent pas un coup de feu *avorté* comme celui de la scène mythique. Au tout début de *Dée*, un jeune garçon nommé Charly (le frère de Dée) pointe avec sa carabine à air tout ce qui se trouve devant ses yeux. Bien sûr, l'objet est inoffensif, « *it's just a pop gun* », dit la tante qui le lui offre (D, 29) :

Au dépotoir, [Dée] rencontre Charly qui cherche désespérément quelque chose à tuer avec sa carabine.

Dée trouve une bouteille de porter vide et se demande comment on s'y prend pour savoir si les choses valent cher ou pas.

— Regarde-moi, demande Charly. Dée se tourne vers lui. Il la vise avec son arme.

— Niaisieux !

[...] En rentrant à la maison, Dée voit sa mère et Sarto jaser devant la porte.

[...] Elle se faufile entre les deux pour rentrer. (D, 33-34)

La bouteille d'alcool évoque l'événement du mythe, où la mère serait rentrée tard après avoir pris un verre, et la posture de Dée qui « se faufile entre les deux » n'est pas sans rappeler que c'est « entre les deux » (FP, 116) que se trouve le nourrisson utilisé en bouclier, c'est *sa place* — « J'ai pris ma place et le crime n'a pas eu lieu » (FP, 117). Mais l'élément le plus significatif de cette scène, c'est le « feu », la carabine avec laquelle Charly pointe sa soeur Dée. Comme dans la scène mythique, la mère et l'enfant — qui trouvent ici lieu dans un seul personnage, c'est-à-dire la mère quand elle était enfant — sont visés par une arme... tenue

---

<sup>41</sup> En entretien, Delisle énonce ceci : « Une de mes inquiétudes en écrivant *Dée* était que le lecteur soit tenté d'expliquer la misère par la pauvreté économique. C'est un peu pour ça que j'ai mis de l'argent un peu partout dans le roman ! C'est une histoire de misère culturelle et d'imaginaire pauvre avec, en même temps, plein de cash pour s'acheter ce qu'on veut. » Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau, « Michael Delisle, La mémoire de la Rive-Sud : Entretien avec Michael Delisle », *op. cit.*, p. 12.

par un enfant. Ce renversement n'est pas anodin et participe d'une tendance marquée chez Delisle à situer le personnage enfant en lieu et place du père — comme dans l'exemple de Dée qui « massacre la musique » que nous avons évoqué plus haut. Il rappelle également la manière dont le narrateur du *Feu de mon père* conçoit l'écriture : « Depuis mon clavier, je revisite l'enfance pour retrouver ces zones prégnantes et je joue à les animer. Je suis un bébé qui répond, un bambin qui raisonne, un garçon qui parle en devin. » (FP, 16) Ajoutons : un enfant qui tient l'arme. Cela dit, l'enfant ne passe pas simplement de victime au sein d'une œuvre à bourreau au sein d'une autre ; d'ailleurs, dans la scène qui suit celle où Charly vise Dée avec sa carabine à air, c'est vers lui-même qu'il la pointe, et c'est l'autre enfant à ses côtés, Dée, qui pousse un cri : « Charly s'assoupit, la joue contre le canon de sa carabine. Brusquement, Dée enfouit son visage dans son oreiller et étouffe un râle absurde, un cri pour crier, un jeu pour faire résonner dans sa tête. » (D, 39-40) On retrouve le même enchaînement que dans la scène mythique : l'arme, l'enfant, le cri. Dée crie devant le *feu*, comme Benoît aux cheveux de feu « brillants comme du cuivre » (T, 30) chante devant son futur père, comme l'enfant Delisle crie/chante devant le *feu* de son père.

Un poème de *Fontainebleau* place aussi l'enfant dans une posture de *réponse*, où il ne tient pas un feu, mais un miroir reflétant un jet de lumière au visage de la mère. Alors que la mère contemple une toile de Degas représentant des ballerines, elle fait remarquer à l'enfant la cicatrice qu'il a près de la clavicule et qui date d'une époque dont il ne peut avoir le souvenir :

[T]'avais un an, t'es tombé avec ta bouteille. L'enfant rentre dans la maison chercher un miroir en courant. Ce qu'elle aime chez Degas c'est que c'est tellement — elle cherche le mot — pas aérien mais... pas « léger » non plus... *so delicate and fine*. Un éclair violent l'éblouit. Elle met sa main devant ses yeux et dit : *fais pas ça*. L'enfant rit et s'assoit près d'elle avec son miroir. Il examine sa clavicule. « *C'était-tu une bouteille de bière ?* » La femme éclate de rire et dit : *don't be stupid, c'était une bouteille de lait*. (F, 83. L'auteur souligne)

À cette mère rentrée tard après avoir pris un verre (d'alcool) et qui tient le nourrisson suspendu dans les airs devant un « feu » jusqu'à ce qu'« un éclair déchire tout » (FP, 117) s'oppose ici le garçon qui éblouit sa mère d'un « éclair violent » alors qu'elle lui raconte, tout en contemplant une toile « aérienne », comment il s'est blessé avec une bouteille de lait (de bière). Le nombre de scènes qui présentent un tel agencement des éléments du mythe est

si important que l'on ne peut pas toutes les rapporter ; il s'agit d'un principe qui organise la fiction delislienne dans son ensemble. Ces éléments qui *insistent* dans l'œuvre de Delisle, nous pourrions les nommer « certitudes », à l'image d'un fragment de *Fontainebleau* qui désigne ainsi le vertige et la plaie : « “Oui le vertige, c'est une chose certaine. Il n'y a pas à douter du vertige. [...] Il y a deux choses qui sont certaines, deux certitudes : le vertige et la plaie.” » (F, 125). Le narrateur raconte une chute qui l'a mené à l'hôpital et se demande si le vertige suit ou précède la chute. « “Le vertige était sûrement *avant* puisque tu t'en souviens” » (F, 125), lui propose-t-on. Ce fragment met d'ailleurs de l'avant cette idée d'un événement difficile à circonscrire par le souvenir, car il convoque un état altéré de la conscience.

Revenons à *Dée*. Si Delisle décrit avec précision le désarroi d'une petite fille qui ne comprend pas quel mal l'assaille au moment de ses premières règles, et si ce désarroi est d'autant plus grand que sa parole est en toute situation étouffée (par sa mère ou son mari), nous lisons encore une fois dans la description de sa souffrance les échos de la scène mythique où Delisle écrit ne pas avoir reçu au ventre le feu de son père. Dée, lorsqu'elle a ses premières règles — quelques lignes avant que son frère la pointe avec sa carabine à air, d'ailleurs —, se demande quel est ce mal dans son ventre et ne trouve pas les mots pour le dire :

Après un moment de silence, Dée se met à décrire ses crampes sans y arriver vraiment. Elle cherche les mots pour décrire la sensation dans le ventre qui n'est pas exactement une douleur, ni une crampe, ni un tiraillement... Sa mère lui touche la joue.

— *Go play outside*, lui dit-elle avec un sourire fatigué. (D, 36)

Dée n'arrive pas à nommer sa douleur au ventre, la raison étant que cette douleur la dépasse et rejoint une interrogation plus large dans l'œuvre. Ce qui vise le nourrisson au ventre dans la scène mythique, c'est un feu, un feu que Delisle associe justement à ce qui dans le langage agit sans se dire. Ainsi le feu sert-il au narrateur du *Feu de mon père* d'analogie pour penser la performativité du langage :

Les performatifs me fascinent. À cause de leur référentialité en miroir. Leur magie est unique. Le mot est dit ; la chose existe. C'est avec ces verbes particuliers que la prose s'élève jusqu'à l'autorité de poème. / Je vous prie est une prière. / Je souhaite est un souhait. / Je promets est une promesse. / Que

d'heures j'ai passées au bac à méditer le titre d'Austin *Quand dire, c'est faire* ou à annoter *Les Actes de langage* de Searle. / Quel pouvoir cabalistique se détache réellement des actes de langage ? Sans aller se perdre dans la question du destinataire, quel courant passe dans le murmure d'une prière fervente ? Quelles miettes s'échappent d'un souhait ? Où aboutit cette électricité résiduelle ? / La question qui revient éternellement est celle-ci : *où va le feu ?* (FP, 89)

Le feu dans ce passage clé est ce qui, du langage, *agit* et se rend au-delà du destinataire pour rejoindre *l'Autre*. Le feu est ici quelque chose qui, dans la parole, relève d'un *réel* inaccessible et qui toujours fait question, mais que l'on place sous le signe du feu pour lui donner « corps ». Cette fascination de Delisle pour le pouvoir du langage est l'exact opposé du désarroi de Dée, qui ne possède pas les mots pour dire sa douleur et se l'approprier. Ainsi, son mal la dépasse, la précède, à l'image du cri qu'elle lance « pour crier, pour faire résonner dans sa tête » (D, 40) lorsque Charly se pointe lui-même avec le canon de sa carabine, cri qui semble trouver sa justification non pas dans ce qu'elle vit, mais dans le mythe en creux de l'œuvre. Il en va de même pour le personnage d'Anne dans *Drame privé*, qui éprouve une peur irrationnelle (en regard de l'absence de détails que fournit le texte sur cette peur) de se faire poignarder au ventre : « [Q]uand j'étais petite, je m'endormais toujours avec mon oreiller sur le ventre, comme ça. Je me disais : "Si jamais quelqu'un vient me poignarder pendant que je dors, ça va rentrer moins creux" » (DP, 31), ce qui rappelle la menace d'être « éventré » par « [d]es projectiles brûlants » (FP, 14) dans la nuit. Cette anecdote d'Anne n'est pas laissée au hasard dans le texte, car le narrateur mentionne ce ventre à plusieurs reprises. Le ventre d'Anne est le lieu d'une « immortalité corporelle<sup>42</sup> » (DP, 82) où le narrateur ne cesse d'enfouir son visage lors d'un « [d]imanche lumineux » : « Moi, j'enfouis mon visage dans son ventre et retiens ma respiration le plus longtemps possible » (DP, 29) ; « Je replonge ma tête contre son ventre. Le soleil chauffe » (DP, 30) ; « Je réenfouis ma tête contre son ventre » (DP, 31) ; « Je replonge mon visage contre son ventre. Elle se plaint. Elle dit qu'elle n'aime pas ça. Je ne suis pas rasé, ça pique. Et puis il "faut" respirer » (DP, 31).

---

<sup>42</sup> « Alors, brièvement, Anne, j'ai cru aux choses éternelles. Je ferme les yeux et je tente de rappeler à moi cet instant fabuleux, à Montréal, un midi de grasse matinée, contre ton ventre, où j'ai cru que l'immortalité corporelle était possible. » (DP, 81-82)

## 5.3 « Faire un avec l'univers » ou combler l'écart

*Je m'épuise et m'étirole  
à tracer ces liens qui me châtient  
m'empêchent et me fondent*  
– Laurance Ouellet Tremblay<sup>43</sup>

*Le désarroi du matelot*, qui est une fiction portant sur le père de Delisle, nous fournit l'occasion de prendre la mesure du renversement qui consiste à mettre le fils à la place du père et le père à la place du fils. À l'instar du père tel qu'il est décrit dans *Le feu de mon père*, Richard Daudelin a dans le passé fait passer des Chinois à la frontière américaine pour de l'argent, a la peau couverte de psoriasis et se consacre à la vie religieuse pour se repentir d'une faute. En fait, le roman est une deuxième version du mémoire de maîtrise en création de Delisle déposé à l'UQAM onze années plus tôt, mémoire qui nous intéresse tout autant que l'ouvrage publié. Malgré quelques passages qui se recoupent, le roman apparaît davantage comme une deuxième partie à la fiction présentée dans le mémoire qu'une réécriture<sup>44</sup>. Bref, dans le mémoire, le projet est clair : le père, André Delisle, est le modèle, et plusieurs histoires sont décrites comme « vraies ». La partie « recherche » problématise d'ailleurs le rapport entre la fiction et le réel<sup>45</sup>.

Le roman s'ouvre sur l'évocation d'une mort d'enfant : Daudelin raconte dès la première ligne comment il a « accidentellement » tué un garçon dans un accès de jalousie meurtrier en voulant faire exploser la voiture du nouveau conjoint de son ancienne compagne. « À proprement parler, j'ai fait sauter Jean-François Vézina-Côté, quatorze ans. Décapité par déflagration. Sa tête rousse a volé dans les airs et s'est nichée dans l'immense sapin bleu sur le parterre de ses parents. » (DM, 11) On croirait lire chez Delisle cette scène sans arrêt : un

---

<sup>43</sup> Laurance Ouellet Tremblay, *Salut Loup !*, Saguenay, La Peuplade, 2014, p. 79.

<sup>44</sup> Plusieurs histoires qui fragmentent la fiction du mémoire sont réutilisées dans différentes nouvelles d'*Helen avec un secret* et du *Sort de fille*.

<sup>45</sup> Dans les remerciements de son mémoire, Delisle évoque son père, « André Delisle, chauffeur et homme de pont à la fin des années quarante, à qui la plupart des événements — dont la scène du mât — sont arrivés » (RP, ii). Dans la partie essai, Delisle ajoute : « Pourquoi avoir choisi mon père comme modèle biographique pour ce roman ? Je l'ai fait pour me confronter à mon héritage. Pour faire la paix avec les hommes. C'est comme une responsabilité d'artiste. C'est par ce choix-là que passe ce que j'offre à la patrie. C'est mon service militaire dans un pays sans armée » (RP, 119).

enfant est sauvé de la mort, frôle la mort, ou bien meurt. C'est dans le bruit et dans les flammes — la « déflagration » — que meurt Jean-François Vézina-Côté, dont la tête (rousse, comme celle de Benoit), « décollée avec une netteté miraculeuse<sup>46</sup> » (DM, 28), se niche dans un sapin bleu, comme pour marquer un contraste. De la même manière que le père du *Feu de mon père* découvre la religion et les chants gospels après avoir abandonné le projet de tuer sa femme et ses enfants, Daudelin découvre la Mission de Sister Russel après avoir tué accidentellement Jean-François Vézina-Côté : « Je marchais dans la rue, sans but, bousculé par le tout-venant, et dans la rumeur j'ai entendu des chants. [...] [J]e me suis hissé jusqu'aux psaumes de la Mission au deuxième étage. » (DM, 11-12) Daudelin trouve dans ce lieu, et dans la musique, un véritable exutoire où il se purge de ses souffrances. Dans le chant, qui est ici explicitement un appel au Père, quelque chose en lui se libère : « Rien ne se compare au feu de la première fois [...]. On exultait fort dans le refrain *And I say father, I call you my father*, la gorge libérait toute sa peine avec ces vers-là : *I call you my father*. La magie de ces gens-là au deuxième étage, cette magie-là marchait, elle brisait les entraves comme une ivresse. » (DM, 12) *Appeler le père* libère le feu. Jean-François Vézina-Côté, l'enfant tué qui se tient en son cœur, permet à Daudelin d'engager un dialogue avec Dieu. Il est présenté comme un instrument qui lui permet de s'ouvrir « aux voies impénétrables du Très-Haut » (DM, 25), comme en témoignent les passages suivants : « Jean-François [...] s'est recueilli avec nous, tout descendu en mon centre » (DM, 27) ; « Jean-François, toi qui trônes dans la mousse du Très-Haut, souffle-moi les mots qui toucheront le cœur de mes frères » (DM, 20) ; « Jean-François Vézina-Côté, intercesseur de mes souhaits les plus capricieux, reste muré dans mon for intérieur au fil de ces veillées où l'on se dit tout » (DM, 24) ; « Jean-François Vézina-Côté, bel ange qui ne souffre plus, qui n'a jamais souffert, témoin de ce qui sera la vie éternelle pour nous tous, je te rends grâce à chaque heure » (DM, 43) ; « Allons-y mon ange duveteux, Jean-François de lumière, prends ma main, prends mon cœur, parle et dis tout. "*The cruel truth.*" » (DM, 45).

---

<sup>46</sup> C'est du moins ce qui fait dire à Daudelin : « On a dit que le haut du corps avait volé en morceaux et qu'il n'était resté rien d'identifiable, mais les journaux sont menteurs. Moi, je sais que la tête a été décollée avec une netteté miraculeuse et qu'elle s'est déposée intacte dans le sapin bleu. » (DM, 28)

Après le meurtre de Renaud Harrisson, que nous commenterons plus loin, Daudelin s'assoit sur son torse et entonne *un chant* : « Je me dandinai en fredonnant *l'attaque d'un chant*, revenant toujours à la première note. Je vibraï. Je rendais un son bas, comme un baril rouillé, exposé au vent. » (DM, 129. Nous soulignons) On pourrait dire de même du texte delislien, qui revient toujours à cette première note, à ce meurtre imaginaire avorté — où le chant aurait neutralisé l'attaque — dont le texte traîne le vacillement, comme un fantôme. « Attaque d'un chant » ; le terme « attaque » désigne, dans le vocabulaire musical, la première note d'un morceau, « l'émission des premiers sons de la voix ou de l'instrument à leur départ » (Larousse). Ce mot, ce n'est pas un hasard, est aussi connoté d'une certaine violence, à l'image du premier « chant » de l'enfant Delisle dans *Le feu de mon père* qui a lieu dans le contexte d'une attaque. De tous les termes musicaux que Delisle pourrait convoquer, « l'attaque » est justement le plus privilégié dans son œuvre. À la radio, dans la nouvelle « Le pont », on mentionne « l'attaque traînante » d'un trio de sax (SF, 58) ; dans « Terre en friche », à la demande de son ami imaginaire, le personnage « attaque » une fugue de Bach (H, 24) ; dans *Tiroir n° 24*, « [s]œur Musicale se hisse sur la pointe des pieds pour l'attaque des chansons » (T, 25), tandis que le père de Benoit « gigot[e] » à l'écoute de « l'attaque furieuse de *Waterloo* » (T, 124). À quoi on pourrait ajouter, dans *L'agrandissement*, que des big bands « mitraillent les dancings bondés » : « C'est la seule chose importante. » (AG, 18)

L'œuvre de Delisle met en scène des personnages qui souffrent de l'écart qui les sépare du père. Ce père est changeant ; si c'est toujours du père symbolique qu'il est question, c'est sous les traits du père *de la réalité* dans *Le feu de mon père*, du père adoptif dans *Tiroir n° 24*, du Très-Haut, Dieu, dans *Le désarroi du matelot* et la nouvelle « Des prières pour Edmond », que trouve à s'incarner ce Père. Nous avons abordé cette question dans la première partie de la thèse, mais il faut ici la préciser : le père, structurellement — c'est sa « fonction » —, instaure un écart entre le sujet et la Chose, en séparant le nourrisson d'un corps où il pourrait faire *tout un* avec la mère. Le père divise le sujet et fait de lui un être de désir qui devra recourir au langage pour parvenir à se satisfaire. Ce père auquel le sujet doit son existence de « parlêtre » est toujours déjà mort, en ceci qu'il est injoignable et ne correspond qu'imparfaitement avec le père de la réalité, qui n'est que son représentant. Le sujet n'accepte pas nécessairement cette scission et quelque chose vient toujours à la place

de ce vide laissé ouvert par l'action symbolique du père ; la religion, notamment, propose au sujet d'entretenir un lien « symbolique » avec le Père. Mais un lien *réel* avec le Père est impossible. Rejoindre le Père ou faire « un avec l'univers » (PB, 23), pour le dire avec les mots de Delisle, relèverait d'une mort subjective ; il n'y a de désir et de sujet que dans l'écart qui le sépare de cette perte inaugurale. Cet écart structural, l'œuvre de Delisle le *vis*e ; elle dépeint avec une lucidité remarquable des personnages qui désirent ou qui croient en avoir fini avec lui. C'est le cas de Paul Boies, alcoolique — dont nous avons dit qu'il ne fait qu'un avec son nom — qui, « dans son délire », dit « être son propre père, sa propre mère, son propre fils. Une famille à lui tout seul. Unie dans une boule<sup>47</sup> » (RP, 72). Dans *Le désarroi du matelot*, le personnage principal trouve dans la religion le moyen d'être « intime avec l'univers » (DM, 30). Alors qu'il vient d'abattre Renaud Harrison — l'homme qui veillait sur lui depuis quelques mois —, Daudelin dit : « Moi, Richard Daudelin, dans un motel, tout à coup, vérité crue, j'ai fait un geste fort, et ça m'a contenté. Moi, dont le cœur a connu des extases qui m'ont rendu intime avec l'univers [...], j'ai fait un geste fort, et l'action m'a contenté. » (DM, 129-130) Dans la nouvelle « Relation », le narrateur mentionne d'ailleurs que « [l]a ferveur est un sentiment qu'[il] compren[d] » (SF, 112). On a en effet l'impression que c'est un sentiment qui frappe plusieurs personnages de l'œuvre de Delisle, un état que l'auteur *comprend* et qu'il met en scène en représentant des personnages en état de ferveur, mais aussi en faisant de l'écart entre le sujet et le père symbolique l'objet d'une constante interrogation dans tous les retranchements de l'œuvre. Il convient à cet égard de poser une distinction entre l'expression de cet écart chez les personnages de Delisle et au sein de sa poésie.

En cela, Élise Lepage — même si elle ne se penche aucunement sur la question du père — arrive à montrer dans son article « “Faire avec ce qu'il y a” : L'humilité du poème chez Michael Delisle » que l'œuvre de Delisle trouve « son inspiration et sa matrice textuelle<sup>48</sup> » dans une « inhabileté fatale ». Cette inhabileté, reconnue par le poète, est celle d'atteindre le réel. Lepage pointe les lieux où Delisle constate et met à plat ce qui, dans

<sup>47</sup> On peut d'ailleurs remarquer que le nom de Jean-François Vézina-Côté, qui est proféré à répétition et toujours dans son entièreté, inclut le patronyme et le matronyme.

<sup>48</sup> Élise Lepage, *op. cit.*, p. 32.

l'écriture, relève d'un fantasme jamais atteint d'un langage performatif : « Il y a défaut de formule » (CV, 36), le langage « bute devant les limites du pouvoir dire » (CS, 11), etc. Lepage suggère que cet état constitue « une disposition fondamentale chez lui à l'écriture poétique<sup>49</sup> ». Ce découragement du sujet devant l'insuffisance du langage — dont l'envers est une fascination avouée pour les performatifs linguistiques — est selon nous à lier à la question du père, tant structurellement (sa fonction dans l'ordre symbolique) qu'en regard de la place que l'œuvre de Delisle lui confère. L'expression « inhabileté fatale » est empruntée par Lepage à André Frénaud et désigne chez lui, selon elle, « un décalage indépassable entre le chant pressenti et le poème réalisé<sup>50</sup> ». Quant à Delisle, « [l]'humilité de [s]a posture poétique [...] repose sur un procédé de mise à nu constant du matériau (le langage), des moyens (la syntaxe, mais aussi la forme littéraire) et du sujet dans tous ses états (le découragement, le malaise, le désarroi) qui lui confère un prosaïsme revêtant bien des formes<sup>51</sup> ». L'écriture de Delisle en est une « qui ne cesse de réfléchir à ses disfonctionnements et à ses insatisfactions<sup>52</sup> », écrit-elle. « L'écriture, on dirait, / Ne fait rien » (PB, 45), écrit Delisle dans *Prière à blanc*. Ce qui est ici compris par Lepage comme un doute sur les potentialités de l'écriture apparaît également comme un savoir sur les limites de ce que le sujet peut attendre du langage et atteindre grâce à lui, ainsi qu'un savoir sur les possibilités poétiques qui s'érigent sur la conscience de ces limites. Delisle sait que l'écriture est un « vide serré » (PB, 68), pour citer le titre d'un autre de ses poèmes. Un poème de *Chose vocale* cité par Lepage rend bien compte de ce mouvement : « Fenêtre sur ma faiblesse. / Y mettre fin. / Ou des contours. Ou quelque chose. / L'espace rarement tracé entre les humains. / Confondre drame et danger. / Et la confusion nivelle tout. / Le monde serait plat. / Mais l'arrangement s'effrite. » (CV, 33) L'écriture est conçue comme un contour, un « arrangement », un trait, un moyen de « mettre fin » à « une faiblesse ». « Mais

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31. Lepage cite cet extrait de Frénaud : « Le chant qui m'émeut m'apparaît, quand c'est moi qui l'ai formé, très loin de la fulguration de l'être qui s'est obscurément manifesté au cours du faire poétique. C'est par contraste avec ce qui fut pressenti, par nostalgie, que l'œuvre me déçoit, m'assurant un peu plus de "notre inhabileté fatale." » André Frénaud, *Nul ne s'égare*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986, p. 133.

<sup>51</sup> Élise Lepage, *op. cit.*, p. 45.

<sup>52</sup> *Ibid.*

l'arrangement s'effrite », c'est-à-dire que l'écriture rate toujours à toucher ce quelque chose que nous nommons père symbolique en référence à la théorie lacanienne, mais auquel l'œuvre trouve ses propres noms. La posture du poète est donc inverse à celle des personnages en état de ferveur religieuse. Si Daudelin croit arriver à atteindre le Père, Delisle, lorsqu'il met de côté ses figures et parle du lieu d'un je poétique, n'exprime pas cette croyance. On pourrait dire que l'un se situe dans une verticalité de la parole qui lui permettrait de toucher au « Très-Haut », alors que l'autre se situe dans une complète horizontalité où le langage apparaît dans sa matérialité. Ce mouvement, en ce qui a trait à la parole poétique, est précisément résumé par Lepage : « Toute ascension verticale de la parole est annihilée au profit de l'horizontalité de phrases brèves qui pourtant, à travers les surprises qu'elles ménagent, créent les événements langagiers portant à lire les poèmes comme des textes où l'événement que l'on suit est celui de l'avènement de la parole poétique<sup>53</sup>. » Le titre du recueil de Delisle *L'extase neutre* ne pourrait mieux évoquer de manière antithétique les deux mouvements de la parole convoqués dans l'œuvre de Delisle. L'extase neutre, c'est à la fois l'horizontalité et la verticalité, l'élévation et l'affaissement. Bref, l'écriture de Delisle est « lucide » ; elle s'intéresse à la verticalité de la parole, celle qui permettrait d'être en communion avec le père symbolique. On pense notamment au personnage d'Edmond qui angoisse devant son pouvoir d'invocation de Dieu. La croyance est toujours attribuée au personnage, alors que la narration tente d'aborder avec objectivité cet état. « Il est arrivé qu'Edmond ait des inspirations » (H, 50), mentionne le narrateur de la nouvelle pour marquer une distance d'avec la ferveur du jeune homme. Le poète, quant à lui, ne croit pas au pouvoir de l'incantation. « Incanter. Incanter quoi ? Qui ? Incanter. Et puis après<sup>54</sup> ? » (CS, 37) C'est là une caractéristique majeure de l'écriture de Delisle : ses textes sont préoccupés non seulement par les représentations — ils vont, dans la poésie, jusqu'à les refuser —, mais par la matérialité du langage, par les « choses vocales », pour citer le titre d'un de ses recueils. Delisle, dans sa poésie, « montre du doigt tout ce qui pourrait faire office de source de lyrisme pour mieux annuler toute tentation de faire image. “Empiler des images, c'est poser des caches” (LG, 48), écrit-il dans *Long glissement*. Cette réflexion se

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>54</sup> Cité par Lepage. *Ibid.*, p. 41.

comprend dans le sens littéraire : un excès d'images, de métaphores obscurcit le sens<sup>55</sup>. » Delisle comprend la ferveur et le mouvement vertical de la parole, et son œuvre en témoigne. L'auteur est conscient de cette particularité de son écriture et de ce qu'elle suscite chez certains ; il partage cette intuition d'une manière un brin cavalière dans *Le feu de mon père*, où il la définit comme une « intériorité vaguement schizoïde ». Par le fait même, il se place du côté de ceux qui ne vouent pas de culte à une figure d'autorité (religieuse, politique, intellectuelle) que l'on pourrait dire paternelle :

Je ne suis pas religieux, mais j'ai assez médité pour reconnaître le genre de bulle qui nimbe les sociopathes. Mon sacerdoce d'écrivain a sûrement contribué à creuser cette intériorité vaguement schizoïde à laquelle ils sont sensibles. Je n'ai pas peur des hommes qui citent le Seigneur, Mao ou Lacan. Quant à eux, c'est immanquable, ils me prennent pour un des leurs. (FP, 94-95)

#### 5.4 *Le désarroi du matelot* : du « feu mort » au chérubin rouge

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Helen avec un secret*, il est question d'un enfant absent auquel le personnage d'Helen s'adresse par le moyen de l'écriture. Gary n'est pas mort, mais — c'est là *le secret* d'Helen — il a été donné en adoption à sa naissance. Dès qu'elle a donné Gary à Sister Irène, elle a commencé à tenir un carnet bleu qui compte plus de 600 poèmes<sup>56</sup> ; « Ils commencent tous par *Gary-quelque-chose* sauf un » (H, 125. L'auteur souligne). C'est d'ailleurs la seule chose qu'Helen aura donnée à ce fils, son nom : « Helen explique qu'il y a une force dans le son. Elle veut au moins lui donner ça. Ça va le suivre toute sa vie. Les Gary réussissent tout. » (H, 128) Contrairement à ce père qui n'inscrit nulle part dans son autobiographie le nom de son enfant, dont il est question dans *Le feu de mon père* (FP, 102-105), Helen fait du nom de Gary le matériau d'une « prière perpétuelle » (H, 138). Elle le répète et le déguste : « Helen dit Gary. Elle prononce le nom. Elle étire le *a*. Elle en détache les syllabes. Gary. Pour mastiquer le mot. Pour casser sa

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Quelques-uns de ces poèmes sont inclus dans la nouvelle : « *Gary-aux-anges* : Des chandelles de couleur./ Un gâteau au chocolat./ Les joues rondes comme le Vent./ je souffle avec lui » (H, 124) ; « *Gary-à-la-lettre* : Je le baigne/ dans la mousse./ Je dis son nom/ en étirant les syllabes./ Il tape l'eau » (H, 128), etc. Les barres obliques sont de l'auteur et ne désignent pas ici des sauts de lignes.

rondeur. Elle fait ça en regardant dans le vide. Gary. Comme on griffonne des signes en pensant à autre chose. Pour penser à autre chose. » (H, 119) Cet enfant n'est pas mort dans le feu comme Jean-François Vézina-Côté, il a, cela dit, été donné en adoption aux États-Unis, à Cleveland, une ville dont on insiste pour dire que par grands vents elle emporte les nourrissons dans les airs : « Pour Helen, l'Ohio est le pays des tornades, les alertes à la radio, la rue du nourrisson que le vent enlève et fracasse contre un mur de ciment. À Cleveland, les mères savent que les enfants meurent. D'un coup sec. Un claquement assourdi par des vents déchaînés » (H, 120) ; « Helen pleure et se souvient du carrosse de bébé emporté dans les airs et fracassé contre un mur de béton. Voilà ce qui arrive aux enfants par jour de cyclone. Un landau neuf et brillant décolle et dans le choc de la tôle se plie comme du papier d'aluminium. Le bruit de la mort, c'est affreux. C'est la nature qui veut ça. » (H, 123) Bref, à Cleveland, les enfants meurent suspendus dans les airs et le bruit comme il aurait pu en être pour le nourrisson du *Feu de mon père*. Ils ne meurent pas placés entre la mère et le père, mais à cet endroit exact entre le Diable et Dieu : « Cleveland est une ville correcte. Sauf pour les tornades. Au centre des États, on les appelle "doigt de Dieu" ou "queue du Diable". Qu'est-ce qu'un nom ? » (H, 123) Cet enfant qui n'est pas mort dans le feu est une « icône » pour Helen, qui lui permet, comme Jean-François Vézina-Côté pour Richard Daudelin, de « rejoindre les étoiles » : « Penser à Gary m'inspire encore. Je vois immédiatement l'enfant lumineux de mes carnets. Il est parfait. Intouchable comme des dorures d'icône. [...] C'est avec mes carnets que je parle à l'infini. Ça rejoint les étoiles mon affaire » (H, 137) ; « J'emporterai le vide avec moi. J'y resterai fidèle comme à une prière perpétuelle. Je vais mourir avec cette douleur et je reviendrai avec un désir si grand, si fort qu'il me rendra lumineuse. Ce sera ma gloire. Je me vois. Je suis glorieuse » (H, 138-139).

La fonction de Gary pour Helen est la même que celle de Jean-François Vézina-Côté pour Daudelin. La tâche de Daudelin, chauffeur de nuit sur un cargo<sup>57</sup>, est celle de côtoyer le *feu*, dans une salle des machines « torride » (RP, 27) décrite comme un « tableau

---

<sup>57</sup> Si le roman s'intitule *Le désarroi du matelot*, Daudelin n'est déjà plus un matelot dans le temps diégétique du roman. L'histoire du *feu mort* est l'un des seuls « souvenirs » de sa vie de matelot qui est raconté dans le roman. Cette histoire est donc racontée au présent dans le mémoire de maîtrise et au passé dans le roman publié.

d'apocalypse » (RP, 27) où « chaque mot doit être hurlé » (RP, 27). L'homme doit constamment mouiller son visage pour « l'empêcher de cuire » (RP, 27) et doit avaler du sel pour prévenir les évanouissements : « On croit avaler le feu que le torchon veut éteindre. On brûle dedans dehors. » (RP, 27) Puisque Daudelin est nouveau sur le cargo, il lui incombe « la tâche injuste de monter sur le pont par les temps de haut roulis pour vérifier la tension des câbles d'attache » (RP, 25-26), tâche désignée comme « un rite initiatique » (RP, 26). Inutile d'insister davantage : Daudelin côtoie le feu et les cris dans un versant de son travail ; se trouve suspendu dans les airs, en danger de mort, dans l'autre. Quand tous ces éléments se trouvent réunis au sein d'une même scène, l'homme subit une « transe panique » (RP, 109<sup>58</sup>). Daudelin a la tâche difficile — considérant sa peur des hauteurs — d'aller remplacer une ampoule brûlée tout en haut d'un mât, sur le cargo. À l'instar de l'arme du père qui est désignée comme un « feu » de manière métonymique, ces ampoules brûlées sont des « feux morts » (RP, 94). Paralysé par la panique, suspendu dans les airs devant les feux morts, Daudelin reprend connaissance au moment où un autre membre de l'équipage *crie* suffisamment fort dans ses oreilles :

Quand j'étends le bras pour saisir l'ampoule brûlée, un mouvement soudain me pousse à la renverse et, les bras crispés sur l'échelle, je regarde mes pieds flotter dans le vide. Je ne vois que la mer, plein écran. Rien d'autre que la houle écumante. Le monstre océan a englouti *L'Ermitage* et lentement ses hommes se noient et calent, épuisés dans l'eau verte. J'embrasse le mât de toutes mes forces. Mon emprise est surhumaine. Je suis transi. (DM, 54)

À la suite de cet épisode, Daudelin délire deux jours à l'infirmerie ; il a été confronté à quelque chose de trop grand pour lui, quelque chose que son corps n'est pas arrivé à assimiler. Si le roman en lui-même ne donne pas d'autre clé que la peur des hauteurs de Daudelin pour comprendre cette réaction, cette « transe », force est de constater qu'elle agence les éléments de la « constellation fatidique » delisienne, comme si Delisle avait mis le père à la place de l'enfant (et vice versa) : suspendu dans les airs devant le feu, sous un cri. Rappelons que les remerciements du mémoire identifient précisément cette scène comme celle qui est

---

<sup>58</sup> Le terme est employé par Delisle dans l'essai qui suit la fiction : « Le nom du protagoniste (Richard Daudelin) est donné dans le paragraphe inaugural. Ensuite, il est tu jusqu'à la toute dernière scène où son prénom est crié à tue-tête pour le sortir d'une transe panique. » (RP, 109)

« réellement arrivée » au père de Delisle (RP, ii), ce qui accentue cette idée d'un mythe rejoué dans la vie du père et du fils, un renversement. Dans la version du mémoire de maîtrise, le nom de Daudelin crié par son collègue n'arrive pas à le sortir de sa transe, et la description de la scène nous plonge encore une fois au cœur du mythe : « Je sentais à peine le monde. Mon corps figé dans cette posture désespérée. Irrévocablement. Je ne sentais plus le soleil. Le feu des plaies dans mon dos et sur mes jambes jusqu'à mon sexe, la tension dans mon cou : toutes les douleurs se dissipaient. Toute la présence de ma peau s'éteignait. » (RP, 98) La suspension dans les airs, le feu meurtrier et le cri : autant d'éléments qui caractérisent l'expérience que *Le feu de mon père* présente comme « première » — voire antérieure à l'entrée dans la parole du sujet — et qui sont transfigurés dans cette scène où Daudelin se trouve sur le point de toucher des « feux morts » tout en haut d'un mât sous le cri d'un collègue. Ou peut-être faut-il poser la chose à l'envers : la scène de l'enfant en bouclier du *Feu de mon père* est mise en récit à même les signifiants de la scène des feux morts. Feux morts : l'expression en soi est significative ; elle convoque à la fois le feu et son absence, un feu qui n'a pas lieu, un feu « qui n'a rien donné » (T, 126), pour citer Benoit. C'est pour Daudelin la répétition d'un événement, dont la source n'est pas dans sa vie, mais en creux du texte delislien, qui semble déclencher sa « transe panique » (RP, 109). « Transe » est le terme employé par Delisle pour désigner l'état du père lorsqu'il pointe la mère et l'enfant avec son « feu » dans *Le feu de mon père* — ce sont à notre connaissance les deux seuls endroits dans l'œuvre où ce terme est employé<sup>59</sup>. Ce moment est décrit comme celui d'une « transe meurtrière » (FP, 14). Ce à quoi pense Daudelin sur le mât, alors qu'il se croit sur le point de mourir, c'est d'ailleurs son regret de ne pas avoir insulté son père, lorsqu'il était enfant ; « Les mots ne sortent pas, depuis l'enfance » (RP, 101), « Les mots ne sortent pas, depuis l'enfant » (RP, 102). Ce qui fait écho à un passage précédent où il est dit qu'il a « la gorge chauffée à vif à force de retenir les sons » (RP, 17). L'histoire des « feux morts » révèle au personnage le refoulement d'une parole contenue depuis l'enfance.

---

<sup>59</sup> Dans un poème en prose intitulé « Qu'est-ce qu'un *socius* ? », le terme « transe » est employé pour désigner l'état du père (nommé ici André) et des autres fidèles d'un groupe « bibliste » lors d'une réunion à laquelle il assiste : « La transe est là, en 1972, près de Mont-Laurier [...]. André pleure de béatitude. Une Amérindienne s'effondre sous le poids du saint Esprit ; elle hurle. L'assemblée rugit. André pleure encore, les yeux révoltés ; s'ils pouvaient écumer, ils le feraient. C'est impressionnant. » (E, 15)

C'est dans cette opposition entre les feux morts du *Désarroi du matelot* et le feu du père dans le récit du même nom que l'entreprise de père-mutation rejoint le plus franchement cette spécificité de l'œuvre delislienne que nous avons nommée « l'invention de l'enfant totem » : un travail poétique inédit dans lequel l'histoire du fils, « la nuit de [s]on histoire » (FP, 15), est construite à partir des signifiants du père. Ainsi, les signifiants « cri », « feu » et « suspension » se trouvent dans le mythe du fils et dans l'histoire du père. À un certain point, il est impossible d'en établir l'origine. Il est en effet peu pertinent de postuler dans un événement biographique l'origine de ces signifiants : c'est le mouvement de ceux-ci dans le corps textuel qui importe en tant qu'il porte sur le père et le fils et le renversement constant de leur place. Ce père qui menace l'enfant de mort avant même son entrée dans le langage est transposé dans une fiction où on le présente dans toute sa vulnérabilité, son « désarroi ». Ce père, Richard Daudelin, devient dans *Le désarroi du matelot* lui-même un fils utilisant son vertige comme menace devant son père à lui, dans un souvenir où il raconte la genèse de son désir de devenir matelot, qui est le lieu d'une confrontation père-fils : « Nous en sommes presque venus aux poings. C'est moi qui ai gagné. Je suis monté sur le toit et, les bras en croix, je l'ai menacé de sauter s'il continuait de me harceler avec ses projets d'études. Quand il m'a vu en haut, avec le ciel derrière moi, il a cédé. Ma bravade était sérieuse : il connaissait ma peur morbide des hauteurs. » (DM, 31) En plus d'attribuer au père une peur des hauteurs, peur qui semble être le prolongement logique de la scène de l'enfant en bouclier, la figure du fils « les bras en croix » est réutilisée dans toute l'œuvre de Delisle. Cette image du Christ sur la croix — qui est celle du fils s'apprêtant à rejoindre au ciel le père « symbolique » — est reprise chez tous les personnages de garçon dont le père est absent ou dont le statut est ambigu dans l'œuvre : le narrateur<sup>60</sup> de la nouvelle « Le pont », Edmond<sup>61</sup> dans « Des prières pour Edmond », Eddy<sup>62</sup> dans « Helen avec un secret » et Benoit<sup>63</sup> dans *Tiroir n° 24*. Tenir ses bras en croix est d'ailleurs associé à un désir de « toucher le ciel » dans un poème de Delisle

---

<sup>60</sup> « Je tournoie les bras en croix. Le barbu m'attrape par les cheveux. » (SF, 64)

<sup>61</sup> Edmond « se lève soudainement dans la barque et, les bras en croix, il se met à crier » (H, 48), « Pour conjurer le doute, il s'est levé brusquement et, les bras en croix, il a défié Dieu. » (H, 49)

<sup>62</sup> Eddy « s'abandonne, les bras en croix » (H, 122).

<sup>63</sup> « Une fois seul, je m'étire en passant le manche à balai derrière mon cou, les bras en croix. » (T, 43)

portant sur Venise : « Quand on met les bras en croix on touche sans peine le pas de chaque maison. Et le point de fuite, crevasse bleue, donne le sentiment que le ciel, aussi, est touchable<sup>64</sup>. »

Il faut remarquer que les deux scènes (celle de l'enfant en bouclier et celle des « feux morts ») présentent un renversement significatif : dans l'une, c'est le fils qui est l'objet de la suspension, dans l'autre, c'est le père. Un renversement semblable opère à même la narration des deux versions du *Désarroi du matelot*. La grande majorité de la première version du texte est assumée par une narration qui a tout d'une narration omnisciente, si ce n'est qu'un « je » au début de l'histoire semble l'installer dans un corps<sup>65</sup> : « Je vois une gare montréalaise. La guerre est terminée. » (RP, 5) Ce « je », c'est peut-être celui d'un corps anonyme sur le bateau ; peut-être celui de Delisle, fils écrivant — auquel cas le « je vois » relèverait non pas de la vue, mais de la vision. Dans les toutes dernières pages, Richard Daudelin assume pour un court temps la narration et s'adresse à son père : « Wilfrid Arsène Daudelin, j'ai du sang dans le cœur [...]. Monsieur, j'aurais voulu vos bras pour panser le cœur mais votre charité me fait hurler [...]. » (RP, 99) Finalement, dans les deux dernières pages, le texte se fragmente et de la prose, on passe à la poésie. La voix semble à cet endroit assumée par le fils écrivant s'adressant au père personnage : « Matelot à la cime du mât. Matelot enserrant la matière dense, pivotant sur l'Axe du monde. [...] / À tes côtés, à portée de main, il y a une maison qui rêve à la tienne. Sous la lune de comptine. Une lune plane, en sable de biscuit. / [...] Et ta langue brillante faite pour aimer les autres. Richard. Quand t'y glisseras-tu ? » (RP, 101-102) C'est dire que le texte est alternativement du père adressé au fils et du fils adressé au père. Dans la deuxième version du *Désarroi du matelot*, celle qui a été publiée, Richard Daudelin assume franchement la narration (de deux des trois chapitres) et il ne s'adresse pas au père, mais à Jean-François Vézina-Côté, un enfant mort dont il n'est jamais question dans la première version, si ce n'est que ce texte est dédié, on le devine, à

---

<sup>64</sup> Michael Delisle, « Les mémoires artificielles », *Urgences*, n° 15, Octobre 1986, p. 12.

<sup>65</sup> « Le je-ici-maintenant ne se pose en rien, et c'est bien ainsi. C'est l'histoire de quelqu'un d'autre qui fait des choses que j'ignore (travail sur les cargos) à une époque que je n'ai pas connue (1947-1948). » (RP, 107)

un « Jean-François<sup>66</sup> ». Le statut de cet enfant est crucial, puisqu'il instaure une différence marquée entre les deux textes, non seulement dans l'adresse, mais dans ce que cette adresse rend possible. Cet enfant mort permet au personnage (du moins, c'est ce qu'il croit) d'établir un lien avec Dieu. Dans le premier texte, cette verticalité de la parole n'est pas envisagée pour Daudelin, elle est même radicalement neutralisée dans un rêve dont Daudelin fait le récit. Une voix basse, dans le rêve, prononce ces mots : « Pauvre garçon, pauvre cœur blasonné, si tu savais à quel point tes efforts sont vains. Le très-haut père ne t'écoute pas et son rire fait trembler la terre. Toi, tu espères des foudres qui ne viendront jamais. Oh l'humiliation. » (RP, 50) Ce renversement est d'autant plus important qu'il place le père — sa mise en fiction — dans la position de se dévouer à l'enfant, alors que toute l'œuvre de Delisle affirme avec force que le père de la réalité familiale n'a cure du fils. C'est à peine si l'enfant « existe » dans son discours<sup>67</sup>. À cet égard, dans *Le feu de mon père*, Delisle fait mention d'un document, un album photo dans lequel le père conserve uniquement les photos des enfants du frère de Delisle et ceux de son oncle : « Mon absence semble normale. Je n'ai pas d'enfants, je n'ai donc rien à montrer. L'album pourrait s'intituler *L'Œuvre des pères*. » (FP, 101) L'enfant *en tant qu'enfant* n'intéresse pas ce père. Il en va tout autrement dans *Le désarroi du matelot*, dont la majorité du texte est adressée à l'enfant tué.

Comme un ange, Jean-François Vézina-Côté est une courroie de transmission vers le « Très-Haut ». Le feu qui, dans le reste de l'œuvre, désigne le lieu du Père tout en signifiant du même coup l'impossibilité de le rejoindre est à la fois ce dans quoi l'enfant meurt et le matériau du lien de Daudelin avec Dieu ; un signifiant apposé sur cet écart qui sépare l'homme du divin : « Guéri par mon ange roux, miraculé par mon chérubin aux ailes de feu » (DM, 15). En mourant dans le feu, l'enfant est devenu pour Daudelin un feu qui l'apaise : « [C]ouché sur la bombe, mon chérubin, viré en lumière pour notre bonheur à tous. » (DM, 49) Le feu est constamment convoqué dans ce roman pour désigner l'enfant mort, le « chérubin rouge » (DM, 39) et son pouvoir : « Mona, il n'y a que les flammes de rubis de mon ange pour te sauver » (DM, 20) ; « Depuis la décollation de mon ange, j'ai Jean-

<sup>66</sup> « Pour J.-F. B. / à qui j'ai promis une histoire vraie. » (RP, 2)

<sup>67</sup> Nous référons ici au texte biographique du père que le narrateur du *Feu de mon père* dit avoir consulté, pour finalement se rendre compte que son nom n'y figurait pas. (FP, 102-105)

François pour moi tout seul. Il papillonne dans ma chaleur et mon cœur est léger quand je pense à ses cheveux orange. / Je flotte » (DM, 53). Ce feu qui visait le ventre du nourrisson dans *Le feu de mon père* est dans l'exemple suivant le feu de la foi, une foi qui transcende le corps de l'enfant et celui de Daudelin pour finir dans le ventre d'un autre homme. À propos d'un homme que Daudelin rencontre sur sa route, il annonce : « [J]e l'ai serré dans mes bras et j'ai tout ouvert : mon amour a traversé la tête de Jean-François Vézina-Côté pour jaillir dans le ventre du géant. Un miracle de mon ange roux. » (DM, 16) Ce feu dans le ventre du géant s'ajoute — si on récapitule — au projectile brûlant menaçant d'éventrer le nourrisson, au sperme brûlant sur le ventre de Benoit, à la douleur au ventre de Dée, au poignard dans le ventre d'Anne. Si le feu que Benoit met à son corps dans *Tiroir n° 24* n'a « rien donné », ne lui a pas permis d'approcher le père Cyr, celui qui a consumé Jean-François Vézina-Côté *semble* avoir eu l'effet escompté, c'est-à-dire de permettre au sujet d'établir un lien avec le Père. La fin du roman ne manquera pas — nous allons aborder cet aspect à la section suivante — de révéler brutalement le leurre de ce lien.

### 5.5 De l'autre à l'Autre

Dans la nouvelle « Relation », le narrateur — qui se présente comme étant Delisle — évoque la manière insouciante avec laquelle son père conduisait, s'en sortant systématiquement sans blessure grâce à sa « prière du chauffeur » (SF, 120) :

[M]on père ne pouvait plus tourner la tête et avant de virer aux coins de rue ou de s'engager sur des autoroutes, il avait une petite formule précatrice, une invocation machinale qui commençait toujours par « Seigneur... » Et il s'en tirait toujours. Dans les embranchements, il fonçait dans le tas avec sa grosse voiture et s'en sortait toujours, en marmonnant « Merci, Seigneur », sans plus. (SF, 118)

Dans *Le désarroi du matelot*, c'est d'une manière analogue que Daudelin convoque Jean-François Vézina-Côté pour qu'il lui vienne en aide à tout instant. Chaque événement du quotidien de Richard Daudelin qui échappe à la logique est attribué à l'enfant. « Manque-t-il de savons, un savon apparaît. Jean-François Vézina-Côté veille à tout, accourt dès que je lève les yeux. » (DM, 25) Il est question de « la magie de [son] ange. » (DM, 25) ; « S'il y a quelque raison de s'inquiéter, mon chérubin est là pour sonner l'alarme ou, mieux, me tirer

du danger » (DM, 37). L'homme trouve par hasard l'argent qui lui manque pour payer son loyer et il remercie Jean-François. L'enfant est la réponse à tout ce qui échappe au sens, il abolit le hasard : « mais le hasard, mon ange roux, existe-t-il ? » (DM, 28) ; « il n'y a pas de hasard » (DM, 25). Daudelin s'accommode de cette situation jusqu'au jour où il apprend qu'un homme vivant veillait sur lui en cachette et comblait ses besoins : Renaud Harrisson. Cette découverte provoque chez Daudelin une grande fureur qui le mène à tuer Harrisson, l'homme qui aura leurré Daudelin quant à son lien avec le Très-Haut.

Renaud Harrisson révèle à Daudelin que la distance qu'il croyait comblée entre lui et l'Autre ne l'a jamais été ; c'était bien un *autre* et non *l'Autre* qui répondait à ses appels. De là, la question demeure entière pour Daudelin : qu'en est-il du Père ? Qu'est-ce qui me relie ou me retient à lui, c'est-à-dire : quelle est ma place comme sujet parlant dans le monde ? Le roman, bien sûr, ne répond pas à cette question, mais place à la toute fin Daudelin dans la position de tuer l'autre qui se prenait pour l'Autre, ce qui le « contente » pour un temps. Mais force est de constater que ce sentiment est de courte durée, car Daudelin est à nouveau confronté au manque que cet enfant palliait. Ce manque est symbolisé par la perte de la photo de Jean-François Vézina-Côté qui était depuis plusieurs années placée contre son cœur et qui avait même fini par s'effacer :

La belle photo de l'enfant roux, la photo du jeune mort qui brillait, lavable, elle est restée sur la table de chevet ou bien elle a glissé sous le lit. L'autre image, celle tout usée que j'avais découpée dans le journal il y a de ça combien d'années, celle qui restait toujours chaude, chaque jour caressée *ton joug est facile à porter* sur mon torse, la vraie image, elle me manque. C'est une adresse perdue. Je l'ai oubliée. Ou bien c'est le gros qui me l'aurait prise, à mon insu, pour me punir. (DM, 133. L'auteur souligne)

Après ce meurtre — et c'est sur cette scène que se termine le roman —, Daudelin se trouve dans la forêt et réalise que la vie grouille autour de lui, et qu'il tue du seul fait de marcher dans la forêt. Le décor composé de filasse rousse tombée sur les pins évoque d'ailleurs la première image du roman, celle de la tête rousse du garçon mort posée sur un sapin bleu :

Ici, dans la forêt verte, ça respire et tout tremble au même rythme. *Le soleil perce*<sup>68</sup> les nuées de moucherons, perce les dernières vapeurs du matin sur la filasse rousse tombée des grands pins. Là, dans ce passage barré de lumière, je vois bien que je ne peux pas bouger sans mettre le pied sur une forme de vie. Je pense à ça, dernière vérité crue : sous les fougères du sous-bois, sous le tapis d'anguilles rousses, il y a une société faite de limaces et de vermisseaux. Et moi ? Ma semelle pesante marche sur un des leurs. Je tue. À chaque pas, j'écrase une fourmi nerveuse qui mène son bétail de puceron. Une chenille dansante. Une puce fouisseuse. Le germe blanc d'une fleur. Une pousse jeune et cassante. (DM, 133-134. Nous soulignons)

C'est la place du sujet dans l'ordre symbolique qui est interrogée, comme si durant un instant, dans un passage barré de lumière, Daudelin n'arrivait plus à symboliser « une forêt », comme s'il ne voyait autour de lui que du vivant ; moment de dessaisissement du symbolique désigné à juste titre de « vérité crue ». Cette interrogation de la responsabilité de Daudelin à l'égard de la vie et de la mort fait d'ailleurs l'objet de plusieurs passages du roman. L'homme raconte avoir, à vingt ans, participé à un meurtre « collectif » à la demande de son patron Aimée Robillard : onze hommes devaient en achever un douzième à coup de marteau. Qui est responsable de sa mort ? Daudelin n'est pas en mesure de savoir si le corps était toujours en vie au moment où il a asséné son coup : « Personne ne sait quel coup a effectivement achevé Manseau ; tout le monde était peut-être innocent. Surtout Robillard et moi, vu qu'il était premier et moi onzième. » (DM, 19) Daudelin raconte aussi avoir dû achever un avocat envers lequel son patron avait une dette. Il a tiré sur l'homme, est rentré chez lui à la course et a « vomi comme un chien » (DM, 41). Le surlendemain, il apprend que l'homme était déjà mort lorsqu'il a tiré et que « [l]'arme était chargée à blanc » (DM, 41) : « Il me regardait et pouffait de rire à l'idée de m'avoir fait tuer un mort. » (DM, 41) Il a tiré *rien*. C'était un « feu mort », pour reprendre le terme évoqué plus haut, à l'image du « *pop gun* » (D, 29), du feu qui « n'a rien donné » (T, 122), des foudres « qui ne viendront jamais » (RP, 50), etc. La même ambivalence est rejouée : un coup de feu et un meurtre (n')ont (pas) eu lieu. Cette ambivalence se trouve au cœur d'un verset de Luc recopié dans une lettre du père de Delisle dont il est question dans *Le feu de mon père*. En

---

<sup>68</sup> Ce moment de « réel », de « vérité crue », nous rappelle la vision de feu du narrateur de *Drame Privé*, mais nous rappelle aussi — grâce à ce *soleil* qui *perce* — le feu du père menaçant d'éventrer le nourrisson.

fait, de ces lettres qui font apparemment « des pages et des pages truffées de versets » (FP, 68), Delisle ne relève qu'un passage : « *Luc a raison quand il dit : "Je suis venu jeter un feu sur la terre, et qu'ai-je à désirer, s'il est déjà allumé?"* » (Luc 12:49<sup>69</sup>) » (FP, 68. L'auteur souligne) Si le narrateur écrit à cette occasion « Je ne comprends rien. Je ne vois rien. Je n'entends rien » (FP, 68), il n'en demeure pas moins que l'œuvre, elle, n'est pas étrangère à cette idée d'un feu allumé « pour rien », d'un feu éteint qui n'a jamais été allumé, à l'image de Jean-François Vézina-Côté, dont le pouvoir n'a jamais été effectif puisque c'est Harrisson qui agissait dans l'ombre, à l'image de Benoit qui s'enflamme pour atteindre son père, en vain. L'ambiguïté au cœur du verset de Luc se trouve également dans le titre du recueil *Prière à blanc*, dont nous avons relevé plusieurs poèmes. La prière, forme privilégiée d'adresse au Père, est ici une arme chargée à *blanc*, qui le vise mais ne peut l'atteindre. *Prière à blanc* : le titre de ce recueil pourrait désigner toute l'œuvre de Delisle, entièrement préoccupée par ce projet, celui de *viser* le père du lieu de la parole, une arme chargée à blanc.

---

<sup>69</sup> La traduction TOB mentionne plutôt : « C'est un feu que je suis venu apporter sur la terre, et comme je voudrais qu'il soit déjà allumé ! » Il semble pertinent de convoquer le passage suivant qui porte sur une certaine distance entre le père et le fils : « Pensez-vous que ce soit la paix que je suis venu mettre sur la terre ? Non, je vous le dis, mais plutôt la division. Car désormais, s'il y a cinq personnes dans une maison, elles seront divisées : trois contre deux et deux contre trois. On se divisera père contre fils et fils contre père. » (Luc, 12:51-53)

## CHAPITRE 6

### À CORPS DÉFENDANT

#### 6.1 La peau : un contour

*gratter des X gras dans le temps pour désigner son carré sa borne sa carte, ça et vandaliser pour assouvir des pulsions de signature sur la pierre ou la brique, imprimer nos mains boueuses, nous avons possédé un signe, convaincus, maintenant nous resterons*

– Michael Delisle (F, 37)

De l'œuvre de Bouchard, nous avons proposé dans la première partie qu'elle procède à une totémisation de l'écriture, en ceci qu'elle refuse de refouler le nom, qui côtoie constamment le corps. Cette négociation poétique qui interroge la coïncidence entre le nom et le corps engendre une écriture bien particulière — rythme, syntaxe, prosodie — différente de celle de Delisle, laquelle met pourtant en question ce même motif. Pourquoi ? L'œuvre narrative de Delisle se situe dans le registre de la vraisemblance, contrairement à celle de Bouchard, dont les personnages sont parfois hors de leur corps ou dans l'incertitude du lieu ou du temps depuis lequel s'énonce leur parole. « Je suis un artisan. Au vrai qui va de soi, je préfère le vraisemblable qui naît d'une cuisine » (FP, 46), écrit Delisle. Le réalisme privilégié par l'auteur, sa « cuisine », a l'effet de poser autrement la question de la coïncidence entre le nom et le corps. Dans un entretien, il confie ceci :

Le souvenir de mon père, bizarrement, a toujours inspiré une voix du côté de la poésie, ou du discours psychopathologique, comme dans *Le désarroi du matelot*,

qui est très proche de son histoire. Je pense que son absence fondamentale me mène naturellement du côté de la poésie. Avec ma mère, au contraire, je suis davantage du côté du *storytelling*, peut-être à cause de son côté anglais. Ma grand-mère maternelle était une bonne conteuse. Bref, si je parle de ma mère, c'est un roman qui s'impose. Avec mon père, c'est de la poésie, ou un discours narratif poétique, c'est-à-dire schizophrénique. C'est peut-être le thème, d'une part, et la forme, d'autre part, d'une même sociopathie<sup>1</sup>.

Il y a en effet sur le plan poétique quelques différences entre l'écriture des romans *Dée* et *Le désarroi du matelot*, le premier étant narré par un narrateur omniscient généralement neutre, le second par un personnage fervent qui ponctue son récit de prières. La différence est encore plus marquée dans la première version du *Désarroi du matelot*, où une voix poétique surgit à la fin du texte, que l'on ne saurait attribuer à un personnage du roman. Cela dit, cette « schizophrénie » — si l'on comprend la schizophrénie dans son sens commun de « discordance de la pensée, de la vie émotionnelle et du rapport au monde extérieur » (Larousse) — est assez modérée chez Delisle et n'altère jamais radicalement la compréhension du texte, de son cadrage, de l'attribution des voix narratives, à l'exception de ce texte qui n'est d'ailleurs pas publié. Force est d'admettre que si les personnages expérimentent une certaine « schizophrénie », le texte n'est pas tout à fait « schizophrénique », en ceci que la distinction entre le monde intérieur et le monde extérieur est toujours établie *dans le texte*, même si elle ne l'est pas toujours *pour les personnages*. Dès lors, comment le texte pose-t-il la question du rapport entre le sujet, son corps, et le réel ? Il semble que repérer la manière dont se déploie le motif du problème de peau, dont nous avons vu jusqu'à maintenant qu'il atteignait plusieurs personnages — le psoriasis de Daudelin, celui de Renaud Harrisson, la picote volante de Benoit, sa gonorrhée, sa peau brûlée —, constitue un premier élément de réponse. Delisle n'écrit-il pas dans *Le feu de mon père* que le psoriasis est « l'image même » d'un écart entre le père et lui ? Dans le reste de l'œuvre, et à commencer par *Le désarroi du matelot*, ce psoriasis figure comme « l'image même » de l'écart entre le sujet et *le Père*, avec un grand P, le père symbolique, Dieu. Ce problème de peau met en question la place du sujet dans l'ordre symbolique d'une manière qu'il convient de présenter.

---

<sup>1</sup> Propos de Delisle dans : Michel Nareau et Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 16.

Le psoriasis, qui figure comme un feu sur la peau de différents personnages, constitue un des divers sens que l'on peut attribuer au titre du récit *Le feu de mon père*. Autrement dit, le psoriasis, tout comme l'arme, est *aussi* un feu de son père. Si l'analogie peut à première vue paraître forcée, mentionnons que c'est bien en ces termes que Daudelin, le personnage inspiré du père, parle de son psoriasis, le décrivant comme : « [l]e feu de [s]es plaies » (DM, 45). Ce psoriasis est central dans *Le désarroi du matelot* : ce feu sur la peau de Daudelin ne cesse de le brûler et de l'entraver, de faire l'objet de ses prières. Il est d'ailleurs le point commun entre Richard Daudelin et Renaud Harrison. « Nos peaux souffraient toutes deux la même tare » (DM, 123), pense Daudelin. Sans doute n'est-ce pas anodin, Daudelin travaille dans une tannerie, un endroit où l'on *brûle* chimiquement des peaux animales pour en faire du cuir. Le psoriasis est ce qui rappelle constamment à Daudelin le poids de son corps et l'empêche de s'abandonner dans la Parole. « Le psoriasis n'a jamais été si aigu » que lorsque Daudelin s'avance devant les gens de la Mission de Sister Russel pour confesser ses péchés : « C'est insoutenable » (DM, 45). Dans la première version du roman, c'est plutôt au moment de se confier à ses parents — ne trouvant pas les mots — que son psoriasis l'accable : « Aucune formule ne sonne juste. Aucun mot qui fasse le poids. Les plaies du dos commencent à picoter. L'agacement grandit [...]. Dormir. Endormir la douleur. » (RP, 49) Lorsque Sister Russel attend de Daudelin une parole — pas n'importe laquelle ; une parole de confession où il avouerait sa responsabilité dans la mort de l'enfant —, le feu fait rage sur sa peau : « Sister a des attentes et ça me pèse. [...] Ma peau chauffe et pique dans le dos, au centre où c'est ingratable. Chérubin, que n'as-tu des ongles ? Que n'as-tu des ongles ! » (DM, 28) ; « Et si tu peux seulement calmer l'acide de mes plaies, je t'en remercie » (DM, 34). Daudelin attend de son ange qu'il l'aide à se débarrasser de ses plaies pour enfin « flotter ». Cet apaisement, il dit l'avoir ressenti au moment d'abandonner le cargo après l'épisode du « feu mort » : « Je me suis laissé aller. Le soleil hâlait ma peau, pâlisait mon psoriasis. Le rhum aidant, j'ai flotté. » (DM, 55) Si le psoriasis est « l'image même » de l'écart entre le père et l'enfant dans *Le feu de mon père*, dans *Le désarroi du matelot*, c'est l'enfant mort qui, de « sa pureté rose » (DM, 23), « pureté bleue » (DM, 46), « pureté infatigable » (DM, 57), contribue à éteindre ce « feu » sur la peau

de Daudelin. Autrement dit, en convoquant l'enfant mort, Daudelin désire supprimer l'écart, « raye[r] la barre sur le grand Autre<sup>2</sup> » : « [À] force de placer l'esprit au-dessus de la matière, mon psoriasis s'est presque *éteint*. » (DM, 23. Nous soulignons) À l'instar de la veuve Manchée, qui depuis la mort de son mari est prise dans la matière, sans espace pour manœuvrer, Daudelin, à cause de son psoriasis, est toujours ramené à la concrétude de son corps qui l'entrave. C'est par un appel au père symbolique — avec l'enfant comme intermédiaire — que Daudelin voit le feu sur son corps s'éteindre (un moment).

Harrisson connaît l'histoire de Daudelin; le meurtre accidentel du garçon. Il est engagé pour le retracer et donner à son client les informations recueillies. Mais Harrisson devient fasciné par Daudelin et continue, de son gré, à l'observer; il devient pour lui une sorte d'ange gardien. Il achète le vieil immeuble dans lequel vit Daudelin pour pouvoir l'épier en secret et veiller sur lui, laissant de l'argent à sa disposition, lui fournissant « des pommades et du shampoing à l'huile de goudron » (DM, 109) pour calmer ses plaies. Harrisson — en cela, il nous rappelle Benoit de *Tiroir n° 24* — attend un contact avec Daudelin; un contact qui réglerait une fois pour toutes son rapport aux hommes. Malheureusement, Daudelin l'ignore. Le contact, encore une fois, ne se produit pas :

Renaud restait là à attendre qu'il le regarde, sûr que le contact serait relancé. Mais Daudelin n'en fit rien et Renaud s'est senti le cœur gros. Sur le point de pleurer. Pourquoi, a pensé Renaud, pourquoi font-ils toujours ça ? C'était toujours le même scénario. Ça le suivait depuis l'enfance comme un mauvais destin. Un homme, mettons, lui demandait l'heure et Renaud répondait, heureux qu'on ait pensé à lui. L'homme, quand il lui demandait l'heure, allait jusqu'à lui sourire et le regarder dans les yeux<sup>3</sup>. Le contact était clair : c'était amical. Et c'est pour ça que Renaud n'avait jamais eu d'amis : il attendait cet homme-là. Déjà son cœur se gonflait de projets. Mais l'homme partait sans un mot, sans se retourner, laissant Renaud là, oublié, plus seul qu'avant. Pourquoi, s'est répété Renaud, font-ils toujours ça ? (DM, 90)

Lorsque Harrisson côtoie Daudelin, le frôle, la narration désigne sa présence comme un feu : « [P]ris d'une envie puérule de frôler le feu, Renaud a décidé de passer à côté de lui. »

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire XIII. L'objet de la psychanalyse (1965-1966)*, op. cit., 332.

<sup>3</sup> Ce désir de Renaud peut être lu en parallèle avec une phrase prononcée par Marilyn Monroe placée en exergue de la nouvelle « Le palais de la fatigue » : « *Quelqu'un qui me regarde et qui dit mon nom : pour moi, c'est ça, maintenant, l'amour.* » (PF, 35)

(DM, 90). Après avoir pris possession de l'immeuble où vit Daudelin, il s'installe dans l'appartement adjacent pour s'y asseoir et savoir l'homme près de lui, pour « se laisser aller à l'entrain de son cœur, ou à la chaleur lénifiante qui courait sur les rougeurs de sa peau » (DM, 95). Quand Harrisson prend la main de Daudelin en se présentant à lui au port où il distribue des tracts pour la Mission de Sister Russel, la réaction est incomparable : « C'était anormal. La main brûlait et la chaleur, comme une injection de camphre, montait jusqu'au coude. Il était inquiet. Il s'est mis à trembler » (DM, 91). La réaction se poursuit dans la nuit : « la peau se transformait à vue d'œil » (DM, 92), ce qui plonge Harrisson dans le « sommeil des morts » (DM, 92). Malgré tout, Daudelin ignore Harrisson et ce dernier continue de rêver d'un contact, se sachant uni avec lui par une seule chose : le savoir sur la mort de Jean-François Vézina-Côté. « Nous sommes, a pensé monsieur Harrisson, unis par ça. » (DM, 98) Par conséquent, l'enfant devient pour Renaud Harrisson un moyen d'atteindre Daudelin comme il est pour Daudelin un moyen d'atteindre le Très-Haut. Harrisson s'enquiert d'une photo couleur de l'enfant et la « fait laminer [...] sur un bois mince » (DM, 104), s'imaginant l'offrir à Daudelin pour vivre avec lui le contact tant désiré :

Renaud avait quelque chose pour lui, quelque chose qui pourrait l'impressionner, le laisser bouche bée. Il imaginait son étonnement. *Oh merci Harrisson, merci Renaud*, répéterait Daudelin, une main sur l'épaule, une main chaleureuse dans le dos. Renaud lui aurait raconté comment il avait fait pour obtenir la photo, lui aurait relaté son scénario. Ils auraient parlé devant une bière. En riant. Ensemble. Et la peau de Renaud aurait grésillé d'élancements. La guérison, Renaud le savait, ça élance. (DM, 105. L'auteur souligne)

Ainsi, Harrisson croit que l'enfant réduit à cette petite icône de bois pourrait permettre un contact avec Daudelin, et par le fait même le guérir de son problème cutané. Évidemment, ce contact n'aura jamais lieu. La rencontre entre Harrisson et Daudelin est décrite deux fois dans le roman, du point de vue du narrateur omniscient dans la deuxième partie, et du point de vue de Daudelin dans la dernière. Dans le premier cas, on nous livre la pensée de Harrisson : « Je vais lui parler, a pensé Renaud, et quand il va me répondre, il sera tout entier tourné vers moi, face à face, sa voix toute à moi, pour moi. » (DM, 118), et son geste : « “Monsieur ? a demandé Renaud avec une jovialité soutenue, une bonne humeur forcée, est-ce que je peux vous aider ?” Richard Daudelin lui a souri. » (DM, 118) Sans autre explication, le texte nous donne immédiatement la conséquence de ce contact : la mort, et

une sorte de régression dans l'animalité : « Quelques heures plus tard, monsieur Harrison arrivait à la fin de sa vie, bête perdue, expirant dans un grand craquement de bâtons comme une baleine dont la charpente s'aplatit brusquement après des heures d'échouement, les poumons affaissés sous les tonnes de son huile. » (DM, 118) Il y a donc une ellipse qui élude le meurtre de Renaud Harrison, lequel est plutôt raconté en détail dans la narration de Daudelin à la troisième partie. Daudelin perçoit la ferveur de Renaud lorsque celui-ci lui remet la photo neuve de l'enfant mort : « [L]e gros était là qui se tortillait sur lui-même, tout fier, attendant un mot de moi, attendant *depuis si longtemps* un mot de moi. » (DM, 127. L'auteur souligne) Nous connaissons la suite, Daudelin lui défonce le crâne avec un appareil photo : « J'ai fait, je crois, du travail honnête. » (DM, 129)

Bref, les deux personnages sont confrontés à un insoutenable manque qui se fait sentir sur leur peau ; Renaud voudrait que ce manque soit comblé par Daudelin, Daudelin voudrait qu'il soit comblé par Jean-François Vézina-Côté. En exposant cette circulation du ratage à atteindre le Père, Delisle confère à l'enfant une fonction bien précise, qui se repère également dans le recueil *Le sort de Fille*. Trois nouvelles de ce recueil décrivent ce ratage, aussi associé au problème cutané. Le narrateur de la première nouvelle se prépare à aller cueillir des pommes avec son ami Gaétan Roy pour amasser de l'argent. Ce dernier l'avise de refuser de se laisser assigner à la cueillette des céleris pour ne pas se « ramass[er] avec une sorte d'eczéma sur les avant-bras » (SF, 11), comme l'ami du frère de Gaétan qui « s'est gratté au sang » : « Les rougeurs ne sont pas parties avant une semaine. » (SF, 11) Cette anecdote somme toute banale dans la nouvelle lui donne tout de même son titre : « La maladie du céleri ». Dans la dernière nouvelle, « Relation », le narrateur (Mike) raconte un épisode de sa vie où il s'est cru sur le point de mourir à la suite d'un mauvais diagnostic médical concernant son foie : « Au lieu de m'effondrer en larmes et d'écrire des lettres d'adieu, je m'étais jeté sur les suppléments alimentaires. » (SF, 112) Ces suppléments naturels de vitamine A donnent au narrateur une peau orange qui constitue le signe de sa mort à venir. C'est en montrant ses mains orange à son père et en lui annonçant l'imminence de sa mort qu'il cherche à provoquer chez lui une réaction. Cette réaction ne vient pas ; le père ne lui offre qu'un décevant « Ah, que veux-tu [...], il faut tous passer par là » (SF, 113). Cette scène apparaît d'ailleurs comme une réécriture d'une scène de la nouvelle « Helen avec un secret » écrite onze ans plus tôt : le fils d'Helen, Eddy, est malade du foie : « S'il me dit

qu'il va mourir, je vais lui répondre que ça va tous nous arriver un jour ; ça l'encouragera » (H, 136), confie Helen.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Le sort de Fille*, le personnage de Jérôme, un enfant présenté comme schizophrène, « a la pommette droite couverte de petites plaies cruentées et rutilantes comme s'il s'était arraché la peau à petites pincées » (SF, 71) : « Il n'a pas l'air de souffrir. Il a l'air de s'être automutilé avant de passer à autre chose avec la plus grande banalité<sup>4</sup> » (SF, 71-72), avance le narrateur, qui convoque ce problème de peau à quelques reprises. Sans que ce lien soit explicitement tracé par le narrateur, on devine que cette mutilation concerne le lien du garçon avec Dieu. « Jérôme est religieux » (SF, 81), annonce-t-on. Il demande à Dieu, en faisant des signes de croix dans le vide : « Seigneur, pénétrez-moi de vos péchés malgré vos sentiments, car je ne suis pas digne de vous recevoir. » (SF, 85) Une voisine (la mère de Jérôme) tire le narrateur aux cartes et lui annonce que quelqu'un dans son entourage mourra bientôt. Le narrateur, superstitieux, voit dans l'un des chiens dont il a la garde (le plus faible) l'objet de la prémonition et s'apprête à l'enterrer. Quand le chien, Fille, retrouve ses forces, le narrateur angoisse à l'idée que la mort — qui, suivant la prémonition, doit nécessairement se poser quelque part —, lui tombe dessus ou contamine les autres chiens. Il voit des traces de la mort partout sur son chemin, crapauds, couleuvres, animaux à fourrure. On croit d'abord qu'il sacrifie Fille pour se débarrasser du mauvais sort — « Je frappe en donnant tout ce qu'il me reste de force » (SF, 84) —, mais on apprend quelques pages plus loin qu'il lui a laissé la vie sauve, sans que ne soit mentionnée la raison — comme le père à l'endroit du nourrisson, dirait-on, qui s'est ravisé à la dernière seconde<sup>5</sup>. On ne manque pas de dire que Fille a chanté devant lui pour

---

<sup>4</sup> Mentionnons au passage — afin d'insister sur la prégnance dans le texte delislien de la scène de fusillade avortée — qu'au moment d'apercevoir cet enfant, le narrateur se retrouve dans la mire d'un fusil de chasse : « En tournant le coin dans la cour des Cardinal, je freine sec devant un homme dans la cinquantaine qui me vise avec un fusil de chasse. Je fige une seconde avant de comprendre qu'il nettoie son arme en mirant l'intérieur du canon. » (SF, 71) Le nom de l'homme qui le pointe n'est pas anodin, en ceci que « Cardinal » est à la fois le nom d'un père de l'église et un oiseau couleur de feu. C'est d'ailleurs devant le cardinal Léger que Benoit doit chanter dans *Tiroir n° 24*.

<sup>5</sup> Cette scène rappelle également l'épisode biblique où Abraham est interrompu au moment de sacrifier son fils Isaac, auquel est substitué un bélier. En donnant le nom « Fille » à l'animal en question, Delisle inscrit dans la scène les deux versants du sacrifice.

rester en vie : « [S]a mâchoire sautille comme si elle trillait une plainte » (SF, 84). Au moment de (ne pas) recevoir le coup de pelle du narrateur, Fille est d'ailleurs à la même place que le nourrisson du mythe ; dans un entre-deux, suspendue dans les airs : « Elle glissait entre mes jambes, sautait dans les airs. C'est tout un sport que de l'attacher maintenant » (H, 87). L'identification du sujet à ce chien est explicitée lorsque le narrateur se décrit, lui, comme « un chien attaché<sup>6</sup> ». Enfin, l'impulsion meurtrière du narrateur semble être de la même nature que celle de Richard Daudelin lorsqu'il achève Renaud Harrison, c'est-à-dire une impulsion de supprimer ce qui dérègle un lien supposé avec Dieu. « Je n'ai rien contre Fille, mais c'est son tour. Pas le mien » (SF, 82). « Je n'irai pas à la viande ! Dis à ta mère que je n'irai pas à la viande ! » (SF, 81), s'exclame le narrateur, reprenant une expression de l'enfant schizophrène qui, alors qu'on lui demande « qu'est-ce que la mort ? », répond : « C'est comme la vache. Quand elle meurt, elle tombe. Bong ! Le camion de monsieur Bernard vient la chercher et son âme s'en va à la viande avec Notre-Seigneur Jésus-Christ... » (SF, 81) Voilà un autre texte qui se termine sur le constat de l'impossibilité de trouver satisfaction dans un lien au Père ; le narrateur, comme Paul Boies, s'en remet à l'alcool : « La vie est simple. Je bois et ne redoute rien d'autre que la fin de mon ivresse quand je me lèverai pour tituber jusqu'au bol de toilettes. Vomir un peu. » (SF, 87) Il trouve en Jérôme un certain réconfort — « Je sens que je peux me laisser aller avec lui » (SF, 81) — et l'enfant devient son *dernier lien* avec Dieu, à l'instar de Jean-François Vézina-Côté pour Daudelin : « D'ailleurs je ne ris plus beaucoup. Oh, bien sûr, quelquefois un mot inspiré de Jérôme me fait sourire. Dis quelque chose de drôle, Jérôme, avant de partir. Amuse-moi, mon fou. Ma tête de canard. Mon dernier lien avec Dieu. » (SF, 88)

## 6.2 Éprouver son corps

*la peau est un espace logique*

Michael Delisle<sup>7</sup>

<sup>6</sup> « [L]a vie a fait que je suis devenu autre chose. Quelque chose comme un chien attaché. » (SF, 87)

<sup>7</sup> Michael Delisle, « Perditions inexactes », *La Nouvelle Barre du jour*, n<sup>os</sup> 100-101, 1981, p. 65.

« Toute la présence de ma peau s'éteignait » (RP, 98) : c'est ce que mentionne Daudelin pour désigner le moment où dans une transe — suspendu au sommet du mât — il s'est absenté de son corps. Les personnages delisliens vacillent entre leur désir de s'échapper de leur corps et celui d'y revenir. En fait, ils désirent atteindre le Père, mais rester dans leur corps, c'est-à-dire vivants et conscients comme Moïse devant le buisson ardent. Ce désir, irréalisable, est voué à l'échec. Il n'est pas étonnant que la main puissante sur l'épaule ou la poignée de main ferme s'inscrive dans l'œuvre comme un symbole particulièrement insistant du désir, toujours au contact de quelqu'un de plus grand que soi qui « contente » le sujet, comme s'il donnait une consistance à son corps, comme si c'était le plus loin que le sujet pouvait aller pour approcher le Père en demeurant les pieds sur terre. Les personnages sont apaisés par les corps imposants d'hommes en position d'autorité à leur égard, « devenant le peu qui se donne entier » (PB, 22), pour citer le poème éponyme du recueil *Prière à blanc*. Ce geste représente « la force du maître » : « une pression terrible du chef, là sur la tête, entre les tempes, juste là, et bien fort sur les épaules, qui montre la force du maître, qui montre la force des épaules » (PB, 48). Avoir « une main sur l'épaule, une main chaleureuse [de Daudelin] dans le dos » (DM, 105) est le fantasme le plus fou de Renaud Harrison. Quand le narrateur du « Sort de Fille » touche l'épaule de Jérôme, celui-ci se « dandine de contentement » (SF, 80), au même titre qu'Edmond « se souvient de la poigne forte de son ami [Pit Côté] » (H, 40). C'est aussi par une empoignade que se manifeste l'ami imaginaire du narrateur de « Terre en friche » : « Je sens sa main me saisir le bras [...]. [J]e sens la force de sa poigne sur mon bras<sup>8</sup>. » (H, 28-29) « C'est une main forte, c'est une main qui somme » (DP, 13) : c'est ainsi que le narrateur de *Drame privé* raconte la sensation de la main d'une sœur sur son épaule, en rêve, qui, « c'est étrange, [...] a la voix de [s]on père » (DP, 13). Le motif se présente pratiquement dans chaque texte. Par trois fois, Benoit, dans *Tiroir n° 24*, remarque un tel geste de Jean-Pierre : « [J]'aime la chaleur de sa main qui me prend le cou » (T, 59), « L'homme pose sa main solidement sur mon épaule » (T, 53), « Jean-Pierre pose sa

---

<sup>8</sup> Cet ami imaginaire, son « oncle Richard », semble avoir la même fonction pour le narrateur de la nouvelle que Jean-François Vézina-Côté pour Daudelin. « Pour la famille, mon oncle est devenu peu à peu une sorte de tabou, et pour moi, graduellement, Richard est devenu un secret que j'ai là dans le cœur. » (H, 10) Remarquons d'ailleurs que Richard est le prénom de Daudelin, c'est-à-dire le prénom que Delisle donne au père au moment de le mettre en fiction.

main puissante sur mon épaule » (T, 56). Benoit se remémore avec nostalgie le même geste posé par son père : « Je rêve au temps [...] où mon père travaillait, mettait la main sur mon épaule en passant derrière moi, l'air de dire "Je suis là". » (T, 45)

Ce qui étonne le plus, c'est que ce motif est utilisé pour fictionnaliser le père lorsqu'il devient, dans *Le désarroi du matelot*, un fils. Richard Daudelin trouve en effet un véritable réconfort dans la personne de son patron : « Sauf pour ses jambes élancées et ses mains effilées, Aimé Robillard est un obèse. [...] Dans son habit lustré, il semblait calme comme un arbre centenaire. Il dégainait une liasse de gros billets pour un oui ou pour un non, et on l'appelait chef. / Je l'ai trouvé reposant. / Ça a cliqué entre nous. » (DM, 39-40) Ce patron trouve dans le récit autobiographique à s'incarner sous le nom de « l'oncle Léo » auquel se soumet le père. Cette soumission du père est étroitement associée à la proximité corporelle dont il est question ici. C'est en effet immédiatement à la suite de cette confession du fils — « On ne le touchait pas » (FP, 44) — que le narrateur évoque l'oncle Léo qui, au contraire des fils, peut, lui, toucher le père : « On ne le touchait pas. Il nous adressait rarement la parole. Il venait récupérer ses forces à la maison avant d'aller retrouver son chef, "mon oncle" Léo. Personne d'autre ne l'intéressait. » (FP, 44) Une seconde occurrence de cet oncle dans le récit est associée à cette proximité ; Léo est un homme que le père *colle* : « Le plus clair de son temps, il le passait à le coller. [...] Il pouvait se passer des semaines avant qu'on ne le voie. Il avait même déjà eu sa chambre chez "mon oncle". » (FP, 56) C'est pourtant de ressentir sur son épaule la main de l'enfant qui comble vraiment Richard Daudelin, en tant que cet enfant constitue pour lui un lien avec Dieu, le Très-Haut père. Au moment de raser la moustache qu'il porte depuis vingt-cinq ans, comme un morceau de lui-même qu'il offre à Dieu<sup>9</sup>, Daudelin sent une pression sur ses épaules provenant de son « ange » Jean-François Vézina-Côté. Cette pression constitue même son premier lien supposé avec l'enfant mort : « En passant les ciseaux sous mon nez, j'ai eu une révélation, pour la première fois avec intensité, de la présence de Jean-François Vézina-Côté. Le cher ange réchauffait mes épaules ; il bénissait mon geste. » (DM, 21) De même, « Daudelin se laisse aller à la solidité

---

<sup>9</sup> « Sister Russel dit qu'on ressent le besoin d'offrir quelque chose au Très-Haut quand il nous sauve [...]. Moi, je portais la moustache depuis vingt-cinq ans ; au Très-Haut, j'ai offert mon ancien visage. » (DM, 24)

de Grégoire, à son mouvement réconfortant » (RP, 85) lorsque ce dernier, « [d]’une poignée solide, [...] lui prend l’épaule ». (RP, 85)

À l’inverse, il arrive que certains personnages souffrent de ne pas recevoir cette main sur l’épaule, cette pression qui les « repose » en les soumettant à une autorité qui suspend pour un temps leur questionnement sur leur être. Cette main donnerait à leur corps un contour. « Qu’on me prenne / qu’on me touche / une gifle / un geste » (PB, 21), lit-on dans *Prière à blanc*, alors que le sujet évoque le désir naissant au côté de son frère dans la nuit. « Mon frère [...] me frappait dès que j’approchais de lui. Je retournais me coller, comme pour en redemander. J’aimais ses coups de poing sur mon épaule » (FP, 60), confie le narrateur du *Feu de mon père*, toujours à propos du frère. On croirait d’ailleurs que c’est d’avoir à peine un nom et d’être du côté de l’inceste qui mène Dée à devoir se faire violence pour sentir sa présence au monde. Pour aucune raison apparente, si ce n’est celle de sentir son corps, il arrive à Dée de « tir[er] solidement sur sa petite natte » (D, 39), de « crier pour crier, un jeu pour faire résonner dans sa tête » (D, 40), ou bien de se « mâchonne[r] l’intérieur des joues » (D, 81). Tragiquement, le seul moment où Dée ressent une « paix intérieure » survient lorsqu’elle est violemment battue par son mari jaloux : « Le menton barbouillé de sang qui sèche, Dée flotte dans sa paix intérieure, reste là par terre jusqu’au soir. » (D, 114) Dans cette espèce de confusion entre l’intérieur et l’extérieur de son corps, Dée, même adulte, a ce réflexe infantile : « Dée baisse les yeux, puis les ferme, comme pour ne plus entendre » (D, 50) ; Dée « ferme les yeux, essaie de ne plus entendre les hommes au salon » (D, 111). Si Daudelin essaie avec la religion et la prière de régler cette condition et si le narrateur du *Feu de mon père* opte plutôt pour la consommation d’alcool<sup>10</sup>, c’est dans les narcotiques que Dée s’abrutit, qu’elle abandonne son corps et se laisse aller à l’inceste ; peut-être trouve-t-elle là le moyen de combler cette béance qui concerne pratiquement tous les personnages de Delisle, qu’ils soient pères, fils, mères ou enfants.

---

<sup>10</sup> « J’aime le vouvray, le brouilly, le beaujolais et le chianti en quantité industrielle. Je bois pour devenir cette poussière qui rendra Dieu le Père content. Je titube, ouvert à tout ce qui peut m’engloutir, puis je m’abandonne furieusement au premier qui me touche. » (FP, 69)

### 6.3 Dée : inceste et animalité

Alors que le narrateur du *Feu de mon père* est au chevet de son père, contemplant cet homme entre la vie et la mort, il mentionne : « Cet animal m'a donné la vie. » (FP, 90) On croirait d'abord qu'il s'agit avec cette acception de désigner la force d'un homme intuable, mais l'animalité sert à la ligne suivante à désigner à la fois sa vulgarité et son impuissance<sup>11</sup> : « Sur ma conception, ma mère m'a tout dit quand j'étais enfant : c'était lors d'un voyage à New York et il s'est endormi sur la job. Elle aurait hurlé : "Maudit cochon, j'vas tomber enceinte !" » (FP, 90) Quoi qu'il en soit, le narrateur se présente comme le fruit de cet « animal » : « Ce *reste* d'homme ressemble à ce qui m'attend. Je serai un jour à ce point exposé, vulnérable comme un oiselet tombé du nid. » (FP, 92. L'auteur souligne) L'accès des personnages à l'ordre symbolique trouve aussi à s'exprimer par le registre de l'animalité ; l'animal se situe justement hors de la parole, il est vivant mais ne connaît pas la paternité symbolique. Lorsque les personnages peinent à entrer dans le langage ou à s'inscrire dans un nom, l'animalité n'est jamais bien loin. C'est avec l'exemple du numéro 24 peint en couleur *sang de bœuf*, le premier *nom* de Benoit, que nous avons ouvert cette partie de la thèse. Toutefois, l'animalité se manifeste sous bien d'autres formes dans l'œuvre. Plusieurs personnages delisliens semblent coincés aux premiers temps de la symbolisation, c'est-à-dire qu'ils expérimentent une certaine difficulté à s'approprier le langage verbal. Son œuvre présente des portraits humains de personnages *vraisemblables*. Du coup, la difficulté de maîtriser le langage est pour les personnages une souffrance finement décrite qui n'a rien du comique bouchardien. Ces descriptions, toujours précises, confèrent à l'œuvre de Delisle son tranchant. Le personnage de Dée est peut-être celui qui régresse le plus franchement dans l'animalité. Nous avons évoqué plus tôt les douleurs menstruelles que Dée n'arrive pas à nommer et ses cris sans objets ; ces deux exemples ne représentent que la pointe de sa difficulté à vivre.

---

<sup>11</sup> Faible, ou petit, mais puissant : le père est dans toute l'œuvre marqué de cette ambivalence. Le narrateur mentionnera aussi : « Il est petit, tassé. Difficile de croire que ce corps m'a longtemps terrorisé. » (FP, 92)

L'ouverture du roman place de façon assez schématique un passage (raté) de l'inceste à la civilisation ; de l'animalité à la communauté. On a dit que l'œuvre de Delisle est une œuvre de la banlieue, ce qui est vrai, mais il semble pertinent de voir *comment* s'effectue ce « passage » à la banlieue. Les Provost résistent d'abord à débâter leur soue à cochons pour que la ville puisse faire passer les égouts (D, 15) ; ils se débarrassent finalement de leurs cochons sous la pression de voisins qui tuent trois d'entre eux dans la nuit. Ils rénovent ensuite leur maison pour la vendre et déménager à la campagne, à Handfield, pour « avoir des chevaux » (D, 48) et ainsi retrouver la compagnie d'animaux. La transformation de son rang en rue de banlieue enchante Dée — « on va devenir une vraie rue, annonce Dée, tout contente » (D, 16) —, mais pas sa mère, qui trouve que son espace rétrécit : « On dirait que les voisins se sont rapprochés depuis qu'ils ont fini la rue. "It's like..., dit-elle en cherchant une image pour dire l'étrangeté, *it's like we're all connected.*" » (D, 49) La transformation de leur rang force le lien social et oblige la famille de Dée à sortir du repli incestueux dans lequel elle vit et qui se manifeste clairement dans un épisode où la tante Esther abuse du petit frère de Dée dans une insouciance généralisée<sup>12</sup>. Dée, quant à elle, est abandonnée à Sarto et se retrouve dans une banlieue où elle échoue à établir des liens avec ses voisins, n'ayant de « conversations » qu'avec son petit chien Puppy.

Dans son article « *Dée* de Michael Delisle », Catherine Mavrikakis analyse la condition de Dée, entre deux langages, entre deux territoires, qui n'arrive pas à s'en approprier un seul :

Coincée entre un imaginaire américain des magazines *National Geographic*, *American Home*, *Popular Mechanics* ou encore des néons des motels sur le boulevard Taschereau et les noms français de châteaux ou de villes de débarquement, Dée n'a pas de langue qui lui appartienne, d'images qui lui permettent d'être elle-même ou tout simplement quelqu'un<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> « À son retour de Handfield, pendant que Doc allait porter des œufs à la mère Provost qui sommeillait ivre morte au salon, Dée est entrée dans sa chambre et a surpris Charly et tante Esther dans le lit. Charly s'est mis à rire fort en tirant un drap sur son petit sexe dur et tante Esther est tombée du lit en riant grassement elle aussi. Elle s'est relevée en s'essuyant la bouche, et elle est sortie de la chambre, en ricanant, en se tenant contre le mur pour marcher. "M'ma pis ma tante sont paquetées, résume Charly en riant". » (D, 26-27)

<sup>13</sup> Catherine Mavrikakis, « *Dée* de Michael Delisle », *op. cit.*, p. 126.

Dée a un demi-nom, un nom indécidable « qui souffre d'écholalie déformante<sup>14</sup> ». Dans le roman, elle est appelée autant Dée qu'Andrée ou Audrey. Le récit de *Dée* se situe entre les 15 ans et les 19 ans de la jeune fille. Mise enceinte trop jeune, elle se marie avant ses 16 ans. Elle est à la fois fille et mère et, dirons-nous, animale. En effet, l'animalité de Dée — déjà pointée par Catherine Mavrikakis — est déterminante et va de pair avec son accès défaillant au langage. Dès le début du roman, on dit de Dée qu'elle est « [h]eureuse comme une jeune chienne » (D, 16), qu'elle « miaule » (D, 17), qu'elle boit dans le même seau qu'un chien (D, 18). Seule, elle dort « comme une ourse » (D, 123) et avec son frère, « comme des chats en boule » (D, 22). Elle est prêtée à un ami de la famille (Doc) qui la viole en échange de deux poules. Elle a pour « bible » un livre sur les chevaux<sup>15</sup> et comme ami (voire comme objet d'amour et comme protecteur) un chien, Pinceau, avec qui elle court dans un champ dès le début du roman comme si elle était son égal :

Elle pense ensuite à Pinceau, à sa joie quand elle l'aperçoit. Elle imagine son abattement si Pinceau se retrouvait lui aussi étendu sur la pile calcinée du dépotoir, tout mou, la langue sortie, l'œil terne. Et soudainement Pinceau se réveillerait et bondirait sur Marie-Paule Désourdy pour la mordre au sang, lui déchirer sa robe, lui arracher sa couette. (D, 30)

Dée ne ressent visiblement d'amour et d'attirance que pour les animaux et pour son frère. Si elle se marie et recherche indéniablement l'attention de son mari Sarto, qu'elle s'ennuie en son absence<sup>16</sup>, elle n'exprime à son endroit aucun enthousiasme particulier. À la première apparition de Sarto dans le texte, Dée dit à son frère « sans se hâter » (D, 38) : « C'est juste l'homme à moustache [...] » (D, 38) Lorsqu'ils font l'amour, elle « cherch[e] son plaisir toute seule » (D, 84). Il en va de même de ses responsabilités à l'endroit de son enfant, qu'elle exerce non seulement sans enthousiasme, mais avec une négligence marquée, jamais palliée par son mari — quant à lui absent. Alors que l'enfant crie dans une pièce voisine, il est mentionné que « Dée pose devant le miroir. La tête renversée par un éclat de rire muet à

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>15</sup> « Aux pieds de Dée, il y a l'espace pour un portuna de cuir craquelé, un petit coffret de chêne rempli de fioles et un livre lourd comme une bible, illustré d'étalons écorchés, de planches colorées de rose qui montrent les douze maladies du sabot, différentes formes de tumeurs, des squelettes avec le nom de chaque os. » (D, 16)

<sup>16</sup> « Je suis toujours toute seule, Sarto..., s'est-elle plainte d'une toute petite voix. » (D, 85)

la Marilyn Monroe. Une moue sérieuse à la Kim Novak » (D, 82). Le texte présente systématiquement une opposition entre un devoir maternel qui répugne Dée et le désir d'atteindre une certaine féminité qui lui échappe et qu'elle ne peut de toute manière montrer à personne, sinon à son miroir, son chien, son enfant et ses voisins immédiats. En cela, la couverture de *Fontainebleau*<sup>17</sup>, qui présente une photographie de la mère prenant une pose de star hollywoodienne, alors qu'entre ses jambes se trouve coincé un bambin à l'air affaissé, illustre parfaitement cette opposition : « [C]'est un geste de séduction qui exige [...] qu'on oublie l'enfant un instant<sup>18</sup> », dit Delisle. Loin de condamner cette posture de Dée, la narration — pourtant neutre en toute autre circonstance — est la seule instance à réagir avec enthousiasme à ses tentatives de séduire : « L'effet est spectaculaire » (D, 88) ; « Elle est resplendissante » (D, 90), peut-on lire à différentes occasions. Dée n'arrive pas à nourrir son enfant, elle le gave avec une poche de purée et quand il régurgite, elle s'exclame : « Fais-tu exprès ! » (D, 86) Elle parle à son fils comme à un égal : « Ça pue. C'est-tu toé ? » (D, 86) Quand la gardienne suspecte la malnutrition du garçon, la mère l'ignore et se contente plutôt de demander à son garçon qui dort : « Est-tu belle ta maman ? » (D, 92) Dée ne comprend pas la signification des cris de son enfant : « Tu pleures pour rien ! grommelle-t-elle en serrant les poings. » (D, 82) Elle le nourrit en laissant une poignée de biscuits au fond de son berceau (D, 103). L'enfant constitue même un empêcheur du désir. Alors que Dée entreprend une relation sexuelle avec Sarto, l'enfant se manifeste et elle soupire : « Au toucher des poils sur la fesse de Sarto, elle sentit son désir la reprendre quand ses yeux croisèrent ceux, froids, de Beaulieu. Le bébé se mit à chigner. Dée, maussade, exhala un soupir bruyant. » (D, 85) On connaît déjà la fin de l'histoire : Dée dort avec son garçon,

---

<sup>17</sup> Voir l'annexe.

<sup>18</sup> « Sur cette photo, il y a ma mère et mon frère. La photo montre l'enfant entre les jambes de la femme, qui est manifestement coupée de la conscience de sa présence. Ce n'est pas la Vierge à l'enfant, c'est un geste de séduction qui exige au contraire qu'on oublie l'enfant un instant. Yolande Villemaire, devant l'étalage des photos sur ma table de travail, m'avait dit d'utiliser celle-là pour la couverture. C'est vrai qu'il y a quelque chose d'un peu star sur cette photo, et Yolande y a sûrement été sensible. J'ai suivi son intuition et, avec le travail, la photo est devenue l'emblème du livre. C'est donc après coup que la prégnance de cette photo m'est apparue. » Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau et Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 15.

« abruti par les narcotiques<sup>19</sup> », et empoigne son prépuce, non pas tant pour en jouir sexuellement, mais comme s'il s'agissait d'un objet lui appartenant. La narration donne même à penser que Dée n'est pas consciente de ce qu'elle fait ; elle agit alors même qu'elle est plongée dans un rêve « radieux » (D, 128). Endormie, Dée effectue ce mouvement qui du rêve à la réalité transporte sa main de l'orge blond jusqu'au ciel bleu (bleu ciel) de la chemise du garçon, pour se terminer dans son caleçon, empoignant son pénis comme si c'était le sien — ce qui nous ramène à la couverture de *Fontainebleau*, où l'enfant figure comme un organe phallique entre les jambes de la mère :

Elle a douze ou treize ans. [...] Elle enjambe une clôture de perches vétuste et dévale une côte dans la campagne de Handfield, précédée d'un collie au poitrail brossé qui gambade fidèlement devant elle, plongeant bientôt dans un champ d'orge blond et soyeux. Sa main remonte la chemise bleu ciel de l'enfant et se pose sur son petit ventre glabre et moite. Puis sa main descend sous le caleçon et saisit son prépuce, le frotte mollement entre ses doigts, pour enfin garder dans son poing un peu lâche, le pénis du petit. (D, 128)

La campagne de Handfield, c'est celle où Doc amène Dée au début du roman et la viole dans son sommeil, c'est aussi l'endroit où vit sans elle sa famille au moment où elle fait ce rêve ; c'est à cet endroit précis que se termine le roman *Dée*, par l'intermédiaire du rêve. La boucle est bouclée : Dée, c'est son rêve, son désir, retourne à la campagne de son enfance rejoindre sa famille et un chien collie alors qu'elle répète avec son garçon, dans la réalité, l'abus qu'elle a subi. Elle n'aura pas réussi à s'extraire du cycle de l'inceste. Elle est d'ailleurs à ce moment précis « animale » : « Dée montrera son agacement par un claquement de langue, un grognement. » (D, 128) Inceste, animalité et dessaisissement du symbolique ne pourraient mieux s'enchevêtrer que dans ce tableau où Dée, grognant, abuse de son enfant, alors qu'elle rêve et que sa bouche se trouve même hors de son corps — on décrit longuement le dentier placé dans un verre d'eau sur la table de chevet. Il y a pourtant un certain espoir pour l'enfant de Dée auquel Delisle s'identifie par le truchement du *Feu de mon père*, enfant qui s'évade dans ses pensées romanesques au moment où sa mère abuse de lui, fantasmant

---

<sup>19</sup> Cette expression qui convient à Dée est toutefois tirée du portrait que Delisle brosse de sa mère dans *Le feu de mon père* : « [J]e me sentais obligé de garder le fort où croupissaient les traîneries sous les meubles, où fermentaient les tas de linge sale et où dormait ma mère, abruti par les narcotiques. » (FP, 17)

qu'une figure paternelle, un soldat, le trouve pour, peut-être, l'extirper de cette posture mortifère : « Il joue à ne plus bouger le plus longtemps possible, à être mort à la suite d'un duel élégant, d'une attaque iroquoise, d'une guerre en costume de camouflage. Il joue à retenir son souffle, les yeux grand ouverts, jusqu'à ce qu'un détachement de soldats kaki le trouve. » (D, 128)

Ne possédant pas elle-même un nom complet, Dée n'est apparemment pas en mesure de nommer son propre garçon — c'est du moins ce que suppose la voix narrative. Quand un homme demande à Dée le nom qu'elle donnera à son enfant, elle répond « “Je sais pas. *I mean I don't know. My husband'll think of something*” » (D, 66). Non seulement elle ne se charge pas de le nommer, mais ce nom, c'est pour elle seulement *quelque chose*, « *something* ». La narration ne révélera jamais le nom de cet enfant, on le désignera comme « l'enfant », « le bébé », « un petit garçon ». « Il restera sans nom, comme si lui aussi devait connaître la dépossession de l'identité. [...] Il ne peut être que montré ou pointé du doigt, sans qu'il ne soit jamais l'objet d'une affection inscrite dans ses nominations<sup>20</sup>. » Si Dée ne nomme pas son enfant, elle nomme toutefois à deux reprises des chiens : Foxy, un chien mort trouvé au dépotoir, et Puppy, le petit chien qu'elle possède plus tard dans sa maison du domaine Chantilly. Il en va comme d'un réflexe : « Je vas l'appeler Puppy. » (D, 84<sup>21</sup>) Son rapport à l'animal a quelque chose d'érotique, comme en témoigne la scène suivante :

Elle happe le chien d'une main et l'embrasse, rit de plaisir quand elle sent la langue rose de Puppy passer sur ses joues, sur le coin de sa bouche, sur le nez. Il fourre sa truffe fraîche dans son oreille et y rentre sa langue.

— Arrête ! glousse-t-elle.

Elle le maintient par les flancs pour qu'il continue.

— On s'aime, han, Puppy ? On s'aime, han...

<sup>20</sup> Catherine Mavrikakis, « Dée de Michael Delisle », *op. cit.*, p. 128.

<sup>21</sup> Remarquons que ces noms propres sont d'ailleurs pratiquement des noms communs, d'autant plus pour Dée, qui est à moitié anglophone. Nommer son chien Puppy revient à nommer son bébé « bébé ». De plus, le chien Puppy avait d'abord été nommé Rémi par Sarto. Rémi est le prénom du personnage principal d'un dessin animé populaire des années 70-80 : *Rémi sans famille*. C'est aussi le nom d'un garçon dans la nouvelle « Terre en friche » et le prénom de l'homme qui est blessé (et visé) par Daudelin dans l'explosion du petit Jean-François Vézina-Côté. Bref, en creux de ce personnage de petit chien se trouve une série d'enfants.

Elle va s'asseoir dans le fauteuil en pressant le jeune chien contre son sein, en l'écrasant jusqu'à ce qu'il geigne. Ensuite, elle joue à le consoler, lui bécote le museau et, par accident, le bout de sa langue rencontre celle, chaude, du chien. Elle rit. Elle renverse la tête en riant et maintient proche de sa gorge la tête du chien qui lape tout. Puis, elle le place sur son ventre et le calme en lui caressant l'oreille, en passant ses doigts dans le pelage de ses côtes. La patte de Puppy, en cherchant un appui, griffe l'entrejambe de Dée. Elle le relâche, mais il reste sur elle à jouer sur ses cuisses, à mordiller le nœud du ceinturon de sa robe et, tout à coup, à renifler le pubis sous le coton de sa robe.

— Petit cochon..., murmure-t-elle. (D, 93-94)

Ainsi faut-il remarquer que la figure de l'animal circule entre les personnages, elle concerne aussi le sujet de l'écriture, en ceci qu'il se met à la place de l'animal ou met l'animal à sa place : dans *Le feu de mon père*, Delisle raconte avoir reniflé le pubis de son amie Diane C. quand il était enfant (FP, 28), comme Puppy à l'endroit de Dée. La mère, les ayant surpris, aurait raconté l'anecdote à la famille paternelle : « Elle me cédait sa place. Ma sexualité et non la sienne est devenue l'anecdote dans la famille de l'Honorable. J'étais marqué ; j'étais un enfant *cochon*. » (FP, 31. L'auteur souligne) Le fait que l'auteur souligne lui-même le terme « cochon » accentue cette idée qu'il s'agit d'un signifiant qui a pour lui une importance particulière, qui fait le pont entre la mère (qui lui « cède sa place ») et l'enfant. Ainsi, le *chien* Puppy, « cochon », est autant le chien de la mère que l'enfant, et même le père, si on se réfère à la scène citée plus haut où le père est désigné de « maudit cochon » (FP, 90). D'ailleurs, la scène érotique entre Dée et Puppy survient après que la narration a fait remarquer que Dée ne nourrissait pas convenablement son enfant ; son chien, lui, elle le berce et le presse contre son sein (D, 93), « joue à le consoler » (D, 93). Elle adopte donc un comportement maternel avec le chien et avec le livreur de *La Presse* qui lui suçote le sein (D, 104), ou avec son frère qu'elle berce au tout début du roman<sup>22</sup>, mais pas avec son fils. Dée ne jouit que du chien ou par l'intermédiaire de l'image de son frère<sup>23</sup>, elle se situe dans le registre de l'animal et celui de l'inceste. Quand Dée fait l'amour avec Sarto au début du roman, elle ne jouit pas tant de lui que d'imaginer que son frère Charly regarde la scène : « Elle jouit de penser que Charly voit le pantalon de Sarto qui tombe un peu plus à chaque

<sup>22</sup> « Elle passe la main dans les cheveux noirs de Charly, le flatte jusqu'au velours de sa nuque rase. Elle murmure une berceuse. Tout bas. Comme Sally faisait pour elle quand elle était enfant. » (D, 30)

<sup>23</sup> Le livreur, « de dos, surtout des épaules, [...] ressemble à Charly [son frère] » (D, 97).

coup de hanche, dévoilant pouce par pouce des fesses poilues et crispées entre ses cuisses rasées et blanches. » (D, 47)

Cette condition de Dée va de pair avec son accès difficile au langage et son insertion dans le lien social. Dée « babille » (D, 67). On la dit excitée d'apprendre des nouveaux mots, mais ces mots ne renvoient littéralement qu'à des objets limités à son espace et à son territoire familial, celui de la banlieue. Dée est « excitée par les nouveaux mots qu'elle a entendus aujourd'hui : Chantilly, Fragonard, limite nord, domaine... » (D, 75-76). Dée achète le journal, mais pas pour le lire ; elle l'utilise pour que son chien urine dessus. Dée apprend des mots reliés à sa banlieue, mais tout porte à croire qu'elle ne connaît pas leur véritable signification. Elle connaît le nom de la rue Fragonard, mais pas le peintre qui a porté ce nom, par exemple. Elle aime le nom de son livreur de journaux parce qu'il comporte une assonance : Fernand Faffard : « Dée répète son nom et rit de bon cœur » (D, 97). Elle jouit du langage d'une manière infantile. De même, Dée semble surprise que la serveuse du motel qui ressemble à sa tante Esther n'ait pas le même nom qu'elle : « Son nom, Denise, est brodé sur le rabat de sa pochette. "Vous ressemblez tellement à ma tante Esther." "Ah oui ? fait-elle." Voyant que la familiarité énerve Sarto, la serveuse sourit et n'insiste pas<sup>24</sup>. » (D, 61)

#### 6.4 Le mot-chose : du drame au savoir

L'œuvre de Delisle dépeint la souffrance vécue de personnages abandonnés à leur sort, sans langage pour exprimer ou comprendre leur souffrance. Delisle arrive, grâce à une maîtrise de la langue, à rendre compte d'une déprise de la langue. Le drame de Dée, qui est celui de ne concevoir du langage que sa surface et de n'être pas en mesure de l'utiliser pour entrer en contact avec le monde, est l'exact envers du travail de l'œuvre. Le désarroi de l'une est le savoir de l'autre.

Ce désarroi touche également le narrateur de la nouvelle « Le pont », que l'on pourrait associer à la figure de l'autodidacte dont Michel Biron remarque la prégnance dans la

---

<sup>24</sup> À titre d'anecdote, Delisle parle bien d'une tante du nom de Denise dans *Le feu de mon père* ; ce nom n'est pas familier à Dée, mais il l'est à l'œuvre.

littérature québécoise<sup>25</sup>. Le garçon se retrouve dans plusieurs situations où il ne comprend pas ce qu'on lui dit et où il ne sait pas comment exprimer son incompréhension, notamment lors d'une entrevue au bureau de poste où on le prend pour un autre. Même si son activité favorite consiste à lire des pages du dictionnaire, les mots se présentent à lui d'abord dans leur matérialité ; il jouit du langage, des assonances *pour ne pas penser*, comme Helen lorsqu'elle se répète « pour penser à autre chose » (H, 119) le nom de son enfant donné : « Je descends tout le boulevard jusqu'à l'ouest en me concentrant sur mes pas, en inventant des assonances *pour ne pas penser*. » (SF, 52. Nous soulignons) La nouvelle oppose ce narrateur à un chercheur qui, lui, réussirait à maîtriser le langage dans le sens de faire signifier la chose dite. « J'aime la voix du barbu, la façon qu'il a de faire exister ce qu'il dit, et je me mets à souhaiter qu'il dise certains mots, juste pour voir. Je connais tous les mots, mais pas leur magie. Lui, il dit bibelot et je n'en reviens pas, je n'en reviens tout simplement pas : je vois la chose. » (SF, 63) Ce n'est pas un hasard, le « barbu » est un chercheur spécialiste de Mallarmé, poète qui représente avec son « aboli bibelot d'inanité sonore » un moment dans l'histoire littéraire où s'est affirmée la valeur esthétique du signifiant ; un moment où l'on a pour la première fois proposé de « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit<sup>26</sup> ». Le narrateur oppose ici son savoir sur les mots à celui de cet homme, qui arrive à *les faire représenter*, comme s'il s'agissait d'un pouvoir auquel lui n'avait pas accès.

Nous avons rapporté plus tôt un passage de *Fontainebleau* où la mère cherche ses mots devant une toile de Degas — « pas aérien mais... pas "léger" non plus... *so delicate and fine* » (F, 83). Un autre poème en prose de ce recueil met l'accent sur la recherche par la mère du mot juste pour exprimer son émoi. Il s'agit dans celui-là de trouver le mot qui désigne le sentiment qu'elle éprouve à la vue du sang de son fils. L'enfant se fend le crâne et quand la mère le soigne, elle ressent une émotion dont l'explication est l'objet du poème « Chair de ma chair » : « ne pas trop savoir comment le dire pour que ça sonne juste ce n'est

---

<sup>25</sup> Biron relève notamment l'exemple d'Iode dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme, « qui se charge d'elle-même d'éduquer son frère en lui lisant des pages du dictionnaire ». « Portrait de l'écrivain en autodidacte », @analyses. *Revue de critique et de théorie littéraire*, automne 2007, p. 75.

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 137.

pas le sentiment du devoir [...] c'est très flou [...] j'ai pensé sang de mon sang, ça se rapproche, oui, et c'est peut-être au fond la seule façon de le dire âme de mon âme, on dirait souvent que ça en perd quand c'est exprimé » (F, 81). La mère s'émeut devant son enfant ensanglanté ; elle essaie de décrire son émotion. Sur ce moment, il n'y a *pas de mot*, mais sur ce pas-de-mot : un poème. Delisle fonde une part de sa poésie et de ses textes sur l'incapacité de nommer. Si certains de ses personnages ne perçoivent des mots que leur enveloppe, c'est-à-dire leur valeur de signifiant, il semble que ce soit aussi la condition du poème. C'est un rapport équivalent au mot-chose que Delisle met au service d'une écriture poétique. « Quand j'ai assez bu les lettres deviennent peinture. C'est une joie de rester en équilibre sur la lettre [...]. Le mot est icône et je trace des séries pour le plaisir. » (PB, 25) Toutes les potentialités poétiques s'inscrivent dans ce rapport au signifiant, celui qui est le drame de Dée, de Benoit, mais pas du poète, qui, lui, arrive à créer avec ce symptôme. Dans *Les mémoires artificielles*, on lit que le poète a l'impression de se placer derrière les touches du clavier, autant dire de l'autre côté du langage : « Un temps, caresser les touches avec l'illusion de se placer naturellement sous elles, usé d'explications » (MA, 10. L'auteur souligne) ; « C'est par la voix que je marche » (LG, 76). Dans *Chose vocale*, on peut lire : « Pour moi, le poème était une façon d'entendre les choses. Et ça se termine ici. » (CV, 24) On pourrait d'ailleurs remarquer que l'œuvre de Delisle s'éloigne graduellement de cette conception de l'écriture, si l'on oppose le narrateur du mémoire de maîtrise et celui du *Palais de la fatigue*, son plus récent ouvrage publié. Le premier mentionne que l'écriture arrive à modifier la réalité :

Je dirai cinq choses. En premier, une image de matelot ; il embrasse de toutes ses forces le mât d'un cargo qui sombre. Ensuite il y a une jeune fille très blonde, belle et vivante, sa peau est pâle, attirante ; ensuite l'histoire de son naufrage à elle. [...] Quand j'aurai dit ces cinq choses, ma vie aura changé. Je le crois. C'est pour ça que je le dis. (RP, 4)

Ce passage qui ouvre la fiction se présente comme un programme d'écriture qui déborde le projet du mémoire, comme s'il en allait d'un projet de carrière d'écrivain. En effet, de ces cinq choses, la première est la seule que l'on aura lue à la fin du texte. Le narrateur du *Palais de la fatigue*, quant à lui, « écrit pour voir à quoi sa vie ressemble, une fois écrite » ; « [il] travaille avec une ambition de plus en plus élémentaire » (PF, 138). L'écriture n'a plus la prétention de modifier la réalité, mais de puiser à sa source. La nouvelle éponyme de ce

recueil raconte l'intégration de Delisle dans le milieu littéraire, décrite comme une accession à un langage nouveau. Le narrateur gravite dans ce milieu et adopte l'écriture formaliste malgré tout, sans trop la comprendre ou l'apprécier, parce qu'elle lui permet une distance par rapport à sa propre intériorité qui ne le compromet pas : « Les recueils d'avant-garde du prof me choquaient. Je les trouvais tantôt risibles, tantôt hermétiques. D'une façon ou d'une autre, mon inaptitude à accéder à ce langage montrait l'étendue de mon ignorance<sup>27</sup>. » (PF, 37)

Le narrateur de la nouvelle « Terre en friche » est sorti de sa rêverie par sa professeur de chimie Hélène Dacier qui recopie des notes au tableau, mais que personne ne confronte jamais ; « elle pourrait être spécialiste du badminton (n'importe quoi sauf la chimie) qu'on ne serait pas surpris » (H, 16). Après s'être réveillé, il demande à sa professeur la signification du mot « ductile » qu'elle a recopié au tableau, mais incapable de lui répondre, elle est confrontée à son ignorance et se trouve à « fouiller nerveusement » (H, 16) dans ses notes pour le camoufler. Notons l'audace dans la nomination de ce personnage — Hélène Dacier, à entendre Hélène d'acier, voire « Et, laine d'acier » — qui porte comme patronyme le nom d'un matériau potentiellement « ductile », justement. Le désarroi de M<sup>me</sup> Dacier devant ce qui n'arrive pas à signifier nous renvoie à un ensemble de passages où la narration interroge le sens des mots. L'un d'eux a déjà été cité, il s'agit du moment où Helen évoque les tornades qui à Cleveland tuent les enfants, « doigts de Dieu » ou « Queue du Diable » (H, 125), et qui débouche sur cette question fondamentale dans l'œuvre de Delisle : « Qu'est-ce qu'un nom ? » (H, 123) Quel est le nom de cette catastrophe naturelle capable de tuer un enfant ? Qu'est-ce que *ce* nom : c'est la question que le narrateur de la nouvelle « Le palais de la fatigue » n'aura pas posée à la « deleuzienne finie » (PF, 53) qui gravitait autour de son cercle et qui employait le mot « schize » à répétition ; c'est du coup une figure mythologique « brandissant une foudre » (PF, 53) qui vient recouvrir ce trou, « sorte de

---

<sup>27</sup> Une correspondance entre Delisle et Francis Catalano publiée dans la revue *Mœbius* rend compte de ce même désarroi, ici exprimé par l'auteur lui-même : « Il me reste tant de choses à apprendre. Je me sentais tellement petit, ignare et petitement ignare dans le séminaire de Carpentier en écoutant les étudiants virtuoses jouer de la psychanalyse, ou faire des phrases impayables avec le mot "ça". » Michael Delisle et Francis Catalano, « Correspondance Francis Catalano / Michael Delisle », *Mœbius*, n° 95, 2002, p. 87.

Gorgone [...] permettant aux mortels de traverser le miroir des apparences » (PF, 53) et qui rappelle la première parole de l'enfant donné en sacrifice, « la violence de [s]on cri » comparé à « un éclair [qui] déchire tout » (FP, 117). « Foudre impossible. Ville poudreuse. Neige. Mousse. Qui sait d'où viennent certains mots. Certaines phrases. Elles émergent devant les tableaux. Il arrive que leur lien aux choses soit obscur. On croit la tournure insensée. Déraisonnable comme un attachement aux objets » (DP, 11) : ce sont les premiers mots du premier roman de Delisle qui placent aussi l'interrogation du rapport entre signifiant et signifié au centre de la *catastrophe*, de la foudre, de cette première « foudre impossible » que le texte ne cesse de rappeler. D'ailleurs faut-il préciser que la rêverie dont M<sup>me</sup> Dacier sort le narrateur de la nouvelle « Terre en friche » présente une figure de femme monstrueuse, ici la mère du narrateur menaçant de tuer son fils : « Je revois Nancy Dubreuil-Bourque armée de sa clef de Cutlass, bien dentée, prête à me défigurer dans un mouvement de vengeance cruelle. Alors qu'elle s'avance vers moi d'une cadence lourdaude qui rappelle Godzilla, je m'agenouille pour lui demander pardon, mais rien n'y fait, l'hystérie s'empare d'elle. » (H, 16)

### 6.5 Un enfant perdu dans la forêt des voyelles

Dans *Le feu de mon père*, Delisle raconte son premier geste de fiction, lorsqu'il était à l'école primaire (« L'histoire du mot introuvable ») et qui a pour motif la quête d'un nom manquant. C'est une histoire dans laquelle l'enfant lit dans un livre *le nom* d'une tribu africaine. Le nom de la tribu ne figure pas au dictionnaire, alors l'enfant se rend avec son père jusqu'en Afrique pour vérifier l'existence de la tribu en question (ils reviendront peut-être à temps pour souper<sup>28</sup>). Il s'agit en somme de partir avec le père à l'origine du langage

---

<sup>28</sup> « L'histoire était rocambolesque. Un garçon lit un livre qui mentionne le nom d'une tribu africaine. Il demande à son père s'il connaît ce nom. Le père, qui était en train de fumer une pipe dans sa bergère en lisant son journal, répond qu'il ne sait pas. On regarde dans le dictionnaire et on ne trouve rien. Le père se lève et annonce : "Allons vérifier !" Ils partent en expédition en lançant à la mère qu'ils comptent rentrer à temps pour le souper. Ils prennent l'avion et arrivent au cœur de l'Afrique chez les sauvages de la tribu en question. Ils sont capturés, ligotés et mis en marmite. Les danses païennes commencent alors que le feu monte. » (FP, 42-43) Dans une conversation avec Lise Tremblay publiée dans la revue *Zinc* —, Delisle mentionne qu'une sœur l'a interrompu dans l'écriture de ce texte

pour finir soudé à lui dans le feu, « ligotés et mis en marmite » (FP, 43). Quant à Benoit, on lui apprend que la signification des mots a peu d'importance, c'est la maîtrise qui importe. On demande à Benoit de chanter *Ave Maria gratia plena*. Il demande « Qu'est-ce que ça veut dire ? »; on lui répond que « [c]'est pas important. L'important c'est de ne pas se tromper » (T, 22). À l'image de Dée qui jouit des assonances, du narrateur de la nouvelle « Le pont » et de son dictionnaire, Benoit fait des mots croisés : « Mon père ne m'a rien appris. Je n'ai appris que des mots inutiles, tout seul dans mon coin, avec des mots croisés. De mon père, il me semble que je n'ai eu que du silence. Je lui en veux. » (T, 79) À propos des mots croisés, il dit : « C'est comme du ménage. C'est pas compliqué pour la tête. C'est juste des petites cases à remplir avec des mots rares qui servent à rien. Et puis c'est toujours les mêmes qui reviennent. Plus il y a de *e* dans un mot, plus t'as de chances de le trouver. » (T, 105-106) C'est d'ailleurs en faisant de son livre de mots croisés une torche que Benoit veut d'abord mettre le feu à son corps, se ravisant à la dernière seconde : « J'échappe mon cahier, inutile, et j'allume le briquet. » (T, 115)

Sans doute n'est-ce pas anodin, le premier apprentissage de Benoit à l'orphelinat est la voyelle *e* : « Je regarde les autres et n'ai aucune idée de ce qui se passe. Tout le monde sait quoi faire sauf moi. On m'a assis dans un décor de forêt à côté d'un géant blond. La maîtresse trace des *e*, comme des petits cercles, en racontant que *é* a perdu sa sœur *è* dans la forêt des voyelles. *Forêt* semble être la clé de ce qu'il faut comprendre. » (T, 14) D'une certaine manière, la suite du roman nous montre ce que Benoit est arrivé à faire de cet apprentissage de la langue : classer des mots dans des cases, n'utiliser que leur propriété mathématique (à l'image de son nom-chiffre, 24, sur un tiroir, une case). Comme s'il était lui-même un de ces « *e* » devant ce décor, Benoit se demande pourquoi son père l'a choisi, parmi les autres enfants : « Pourquoi moi, de tous les enfants en rang dans un décor de forêt ? » (T, 126)

---

précisément au moment où il s'agissait pour lui d'imaginer l'issue de cette union père-fils dans le feu : « Le père et le garçon se retrouvent ficelés dans la marmite. La sœur m'a arrêté là, j'avais déjà trop de pages. » Michael Delisle, « Commencer à écrire » [avec Lise Tremblay], *Zinc. Revue de la relève*, n° 10, 2007, p. 43.

L'importance que Delisle accorde au nom propre est théorisée dans son mémoire de maîtrise. Il annonce que la première loi qu'il a imposée à son texte est « liponomique », c'est-à-dire qu'elle vise à ne pas nommer le personnage du père dans le texte (à deux exceptions près, au début et à la fin du texte). Le texte s'écrit en tournant autour de cette absence (du père) : « L'innommé est au centre. » (RP, 108) Cette règle est dédoublée au moment où Daudelin se fait tatouer un cœur saignant sur le bras ; il insiste pour qu'aucun nom ne l'accompagne : « Avec pas de mot dessus. Juste le cœur pis le bandage » ; « C'est pas un bandage, c'est un bandeau, corrige Roméo. » (RP, 24) Il en va de l'absence de nom comme d'une blessure à assumer sur le corps. Ce sort récurrent des personnages, celui de devoir assumer la fragilité de leur inscription signifiante, de se situer dans un rapport totémique au langage, donne à l'œuvre *son nom*.

Si le discours philosophique a déjà pensé jusqu'à un certain point la division qui fonde le sujet, il revient toutefois à la psychanalyse de l'avoir élaborée depuis une logique qui trouve dans le désir son point d'ancrage. Pour le sujet du désir, l'identité ne relève pas en effet d'une ontologie de la substance, mais d'une logique de l'identification et de la nomination. Le nom propre est en effet une manière de saisir le sujet selon les deux temps constitutifs de cette opposition du même et de l'autre, puisque le nom est à la fois gardien d'une inscription légale qui fait que le sujet traverse le temps et assume son histoire (donc, il est du même), et une question qui amène le sujet, en tant que sujet du désir, à changer, à s'altérer. C'est pourquoi le sujet de la littérature peut mettre en scène tout autant un processus de dissémination du nom et de l'identité qu'un processus de symbolisation par où un « je » parvient, malgré tout, à se nommer ou à se situer, disons, à l'égard du manque et de l'innommable<sup>29</sup>.

Dès lors, il est intéressant d'observer que ces « pérégrinations » sur le nom, comme Delisle les désigne lui-même, c'est-à-dire les noms-chiffres, demi-noms, noms communs des personnages, prennent racine à même le nom de l'auteur. En entrevue, Delisle parle de ses différents noms à lui. À la question « Est-ce que votre prénom se prononce "Michaël" ou "Michael" [à l'anglaise] ? », il répond :

Jamais *Michael*, même si c'est mon vrai nom. L'officiel, c'est *Michael*, mais on m'a toujours appelé Mike. Donc je n'ai jamais entendu *Michael* en tant que tel.

<sup>29</sup> Jacques Cardinal, « Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire », *Protée*, vol. 26, n° 2, automne 1998, p. 136.

Quand je suis entré à l'école catholique, on m'a appelé Michel. J'étais Michel Délisle (avec un « é » qui me faisait horreur). Quand j'ai commencé à écrire, les gens ont prononcé Mi-ka-el Delisle et j'ai laissé faire. C'est resté. Je pense même que c'est Beusoleil qui a commencé ça. Il m'a donné mon nom. Mais si tu dis Mi-ka-el Delisle à mon père, il ne saura pas qui c'est. Pour lui, je suis Mike. Ces pérégrinations sont à l'image des identités bousculées qui sont fréquentes dans mes romans. Ça m'a toujours intéressé, le nom propre, l'onomastique. Michael (Mi-ka-el), c'est ce que j'ai construit au fil des ans pour rapailler mes avatars (Mike, Michel, *Michael*). C'est une réparation. Comme le sont souvent les noms de plume<sup>30</sup>.

Ces trois noms nous rappellent d'abord les trois noms de Dée : elle est appelée Dée par le narrateur, Andrée par son père et Audrey par sa mère. Remarquons que le son « Dé » correspond précisément à ce qui fait « horreur » à Delisle, lorsqu'on prononce son nom de famille *Délisle*. Notons aussi que c'est le « e » qui d'un nom à l'autre change la prononciation de Michael (Michaël) ou Delisle (Délisle), c'est aussi ce « e » qui est au cœur du changement de nom des personnages lorsque ceux-ci prennent une signification : Benoit Cyr au visage de cire, Paul Boies qui *boit*. Il en va de même pour Dée qui est à une lettre (en trop) de signifier un objet<sup>31</sup>. Un objet à six faces, précisons, qui rappelle la manière dont Dée se fait ramener à un chiffre lorsqu'elle essaie d'accéder au patronyme de son mari : pour payer à l'hôtel où elle se retrouve seule, elle doit toujours inscrire le numéro de sa chambre, le 6, sur sa facture. Une fois, elle s'essaie à écrire « Mme Sarto Richer », mais la serveuse « trac[e] un gros 6 par-dessus » (D, 63). On lui rappelle qu'elle n'a pas véritablement accédé à ce nom, ou bien que ce nom ne lui sert à rien. Ce « e » en trop ou en moins rappelle aussi que c'est d'avoir crié « des voyelles » au père qui aura valu au nourrisson d'avoir la vie sauve dans *Le feu de mon père*, et, ultimement, d'avoir un nom : « [M]û par une pulsion bien archaïque, j'ai imité ses hurlements. Elle hurlait : "Tire ! Enwouèye, tire !" et moi je criais des voyelles. » (FP, 13) Enfin, ce détail nous renvoie à la première scène de *Tiroir n° 24* que nous avons citée plus haut. Alors qu'il s'interroge sur son lien au père, Benoit se demande :

---

<sup>30</sup> Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau et Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>31</sup> Mentionnons que Delisle a publié dans un numéro de *La Nouvelle Barre du jour* une suite de poèmes intitulée « Dé » qui s'étend sur six pages. Dans le haut de chacune des pages trône un dessin minimaliste représentant la face d'un dé, allant de un à six. Michael Delisle, « Dé (récit) », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 96, 1980, p. 15-21.

Et comme si ça venait de nulle part, j'aimerais qu'il me raconte la première fois qu'il m'a vu. Pourquoi m'a-t-il choisi ? Pourquoi moi, de tous les enfants en rang dans un décor de forêt ? Parce que j'étais la vedette du spectacle ? Une sorte de premier choix ? Parce que j'ai chanté comme il avait déjà chanté, enfant ? Est-ce lui-même qu'il a choisi en disant : « Prenons le garçon roux » ? Ou est-ce sœur Dionne qui a manœuvré, qui a fait ça pour moi, qui m'a aimé assez pour m'assurer un avenir chez des marchands de mokas ? Je ne le saurai jamais. (T, 125-126)

Benoit est un enfant perdu dans la forêt des voyelles.

## CONCLUSION

*Point d'accès plein et entier à la vérité, mais le constat renouvelé de ma finitude. Du savoir comme de la jouissance, je suis condamné à ne recueillir que des bribes dont il faut bien me débrouiller pour ne pas mourir sous l'effet de ce qui me déborde. La sublimation n'est de toute manière qu'un bricolage<sup>1</sup>.*

– Baldine Saint-Girons

Étudier des textes littéraires avec la référence au totémisme a consisté à aborder l'enjeu de la paternité, absolument central dans les œuvres de Delisle et Bouchard, en l'analysant à la lumière de la théorie psychanalytique. Les œuvres de notre corpus pensent la paternité non comme un point à atteindre, mais comme un pôle, parfois un trou, à partir duquel les sujets se définissent et écrivent. Père-mutation, c'est là le nom que nous avons attribué à ce mouvement particulier du sujet qui se dévoile et se déplace dans l'écriture par son désir d'atteindre le père ou par celui de révéler le leurre supposé de la loi symbolique. Dans ces œuvres, on ne regrette pas le pouvoir du père, on ne rejette pas non plus son autorité ; on *fait avec* ce qui a fait trace. Il s'agissait non seulement d'étudier le père comme figure littéraire ou comme personnage représenté dans les textes, mais de mettre au jour la manière dont les œuvres de Bouchard et Delisle révèlent la fonction paternelle symbolique en élaborant des poétiques qui — du lieu de l'enfance comme posture énonciative chez Bouchard et par l'intermédiaire de l'enfant personnage chez Delisle — la montrent, la subvertissent, la déploient.

---

<sup>1</sup> Baldine Saint-Girons, « À quoi sert la sublimation ? », *Figures de la psychanalyse*, 2002, n° 7, p. 59.

Afin de prendre la pleine mesure de la figure du père *de la réalité* — celui de l'histoire familiale, qui est transposé sur la scène de la fiction —, il nous a fallu analyser les différents versants du père auxquels se rattache cette figure, et pour cela nous avons convoqué les registres réel, imaginaire et symbolique de Lacan. Le père *symbolique*, ce père *hors de la réalité* qui transmet la loi du langage et qui trouve à s'exprimer dans les religions monothéistes dans l'instance d'un Dieu<sup>2</sup> ; le père *imaginaire*, celui que la clinique psychanalytique rencontre dans les symptômes, mais qui peut aussi trouver dans l'écriture le lieu d'une construction fantasmatique. Ces versants du père sont convoqués dans les œuvres, parfois sous la figure du père-personnage, parfois non. C'est par l'analyse minutieuse des signifiants du père et du fils que nous avons pu montrer comment le sujet de l'écriture se construit dans un rapport particulier à ces versants du père. La soumission incontournable du sujet à la loi du symbolique n'est pas chez Bouchard et Delisle dépeinte comme une fatalité, elle n'engendre ni le rejet brutal ni la nostalgie d'un père qui en serait le représentant déprécié ou magnifié. À partir de la figure du père (mort ou autoritaire chez Bouchard ; absent ou distant chez Delisle) s'élaborent des poétiques qui interrogent la paternité *avec* et *au-delà* de ces pères-là. Ainsi faut-il maintenant ajouter que la référence à l'élaboration théorique freudienne autour du totémisme permet également de penser l'ordre patriarcal et la place que le sujet fils occupe dans cette structure symbolique. Dans *Totem et tabou*, Freud postule la mort d'un premier père « réel », à la suite de laquelle s'est instaurée une loi symbolique qui soumet les individus à une instance hors de la réalité : il s'agit du mythe du père de la horde. Freud tente d'expliquer avec ce mythe l'ambivalence des sentiments ressentis par les fils à l'endroit de leur père. C'est en effet une hypothèse sur la naissance du patriarcat qu'il élabore dans ce texte, avec laquelle il cherche à comprendre la nature des religions monothéistes où un père mort depuis toujours exerce son pouvoir sur les individus.

Qu'en est-il de cette structure symbolique dans la tradition littéraire québécoise ? C'est là une question que nous avons volontairement laissée de côté dans la thèse afin de nous

---

<sup>2</sup> L'ouverture du prologue de l'évangile selon Jean témoigne particulièrement de ce rapport entre Dieu et « le Verbe » : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. » (Jean, 1:1)

concentrer sur l'étude approfondie et exclusive des œuvres de Delisle et de Bouchard, mais qui a déjà préoccupé avant nous un ensemble de chercheurs<sup>3</sup>. Dans son essai *Écrire dans la maison du père* (1988), en privilégiant une lecture s'appuyant sur la différence sexuelle des écrivains étudiés, Patricia Smart analyse l'émergence du féminin dans la littérature québécoise ; féminin conçu comme un refoulé prenant désormais place dans la « Maison », c'est-à-dire une partie intégrante de la structure symbolique patriarcale qui subit un sort différent dans les textes d'hommes ou de femmes et qui tend à « envahir » l'édifice culturel au courant du XX<sup>e</sup> siècle. Le féminin, d'abord maîtrisé ou réduit au silence dans le roman du terroir, se déchaîne dans l'écriture de la modernité, chez des écrivains comme Hubert Aquin, « conscient[t] des origines culturelles du mal » et qui « a flairé la présence d'un cadavre sous les fondations de l'édifice culturel occidental. » « Que ce cadavre était féminin, il n'en doutait pas<sup>4</sup> », écrit Patricia Smart. Nous croyons que l'œuvre de Bouchard s'inscrit dans une telle filiation, c'est-à-dire que le sort qui est réservé au féminin dans son œuvre offre un éclairage inédit dans la littérature québécoise sur la paternité du point de vue du fils écrivain. C'est en étayant cette hypothèse — en tant qu'elle nous permet de ressaisir le travail de pèremutations de l'œuvre de Bouchard — que nous aimerions conclure.

Hervé Bouchard : l'architecture du trou

*Sacrons pour légender l'hurlurlement de nous qui sommes orphelins depuis le trou qu'a fait en mourant notre père Beaumont.*

— Hervé Bouchard (P, 32)

D'œuvre en œuvre, le féminin est chez Bouchard davantage pris au piège d'une loi dont le texte travaille à montrer les ressorts. À cet égard, le fait que soient publiés

---

<sup>3</sup> À ce sujet, voir : Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », [1988] 2003 ; Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010 ; Victor-Laurent Tremblay, *Être ou ne pas être un homme. La masculinité dans le roman québécois*, Montréal, Les éditions David, coll. « Voix savantes », 2011 ; François Ouellet, *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Nota bene, 2014 [2002].

<sup>4</sup> Patricia Smart, *op. cit.*, p. 267.

simultanément *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* et le court conte *Le père Sauvage* est tout à fait significatif. Le premier présente le « rôle » réservé à une actrice — « L'actrice est une femme et cette femme doit être actrice<sup>5</sup> » (FA, 23) — qui doit se tenir debout dans la posture inconfortable d'une femme captive dans une robe ; le second est l'histoire d'un « père » ridicule dans sa quête de vouloir maintenir les limites de son territoire, de sa « maison ». *Le père Sauvage* peut en effet être lu comme la métaphore d'un dessaisissement de la puissance des pères autoritaires que toute l'œuvre bouchardienne aborde déjà en filigrane. « Mon père Sauvage est propriétaire d'un beau grand terrain » (PS, 9), dit le narrateur. « Je dis mon père, ce n'est pas le mien pour vrai » (PS, 9), ajoute-t-il, induisant l'idée que ce père-là fait office de représentant d'une catégorie. Le père Sauvage — père avec un petit p, mais sauvage avec un grand S — est irrité par les passants qui traversent sa propriété sans permission, « [l]es tabarnac d'ostie de sans-gêne de câlce, disait-il à sa femme » (PS, 13). Redoublant la discussion du *Faux pas* où l'appariteur expose au directeur des esquisses de la « robe-machine » qu'il leur faut construire pour enfermer la femme actrice dans son rôle, le père Sauvage montre à son voisin l'Anglais les esquisses d'une machine qui permettrait d'éloigner les passants de sa demeure :

Tu vas me permettre, lui demanda-t-il un jour, tu vas me permettre d'installer dans ces arbres qui séparent nos deux propriétés les pièces d'une machine que j'ai conçue pour effrayer les passants du sentier. / Il lui montra ce qu'il avait dessiné. / [...] La plateforme était percée d'un trou rond et supportait un tonneau en plastique rempli de boulets explosifs. La gouttière camouflée par les feuilles et les branches et le savant travail de peinture [...] serpentait de branche en branche [...] en obéissant à un calcul de l'accélération qui conduisait le projecteur à se fracasser contre l'ergot de l'embouchure de la gouttière et à éclater en une pluie de poussière sur les passants. (PS, 15-16)

C'est bien une folie qui est dépeinte, celle d'un homme avec ses croquis, « agité devant un désordre de traits au plomb » (PS, 16). Le père Sauvage tombe des nues devant

---

<sup>5</sup> Le « Chant premier des indications » comporte d'ailleurs une étonnante précision concernant l'actrice, le seul personnage dont le genre et le sexe doivent *obligatoirement* coïncider : « Refuser les hommes se considérant comme parfaits pour le rôle et qui consentiront à tout pour prendre les traits de l'actrice. / Ne pas fléchir. / Il n'est certes pas important que les personnages soient interprétés par des acteurs dont le sexe correspond au genre du rôle ; le personnage du directeur peut ainsi être joué par une femme. De même pour les personnages de l'appariteur et du neveu, qui peuvent être joués par des femmes. / Toutefois, ce n'est pas le cas de l'actrice. » (FA, 23)

l'impossibilité de faire respecter sa loi : « Ça n'a même pas de bon sens » (PS, 16) ; « On me viole » (PS, 23), dit celui qui rêve de rendre son territoire inaccessible aux intrus en y érigeant une clôture invisible qui électrocuterait ceux qui s'y aventurent. On indique au père Sauvage que c'est impossible : « Comment, pas le droit ? De quoi j'ai pas le droit ? Et j'ai le droit de quoi moi ? Oui, j'ai le droit de quoi si je peux pas faire ce que je veux faire ? » (PS, 21). Le père Sauvage entraîne sa femme avec lui dans sa haine, elle qui jouit de la violence projetée par son mari sur ceux qui tenteraient de faire effraction sur le territoire de leur maison :

Veux-tu de l'huile bouillante à leur jeter dessus ? demanda-t-elle une fois bien décidée à l'accompagner dans sa haine des passants. / Il faut s'imaginer les nuits du père Sauvage dans sa nouvelle demeure, il ne dort pas, il est étendu comme un bâton de céleri sur une planche et il commente le moindre bruit dans le sentier d'une branche qu'on fouette ou d'un pas qu'on fait dans la boue, et il maintient éveillée dans son commentaire rempli de menaces sa femme qui finit par embrasser sa cause et par y voir l'expression dans son homme d'un chien qu'elle aime et c'est bien ça qu'elle aime dans l'homme et elle hésite à le pousser dans la cruauté mais ça l'excite, l'idée qu'il va peut-être y avoir des morts ou en tout cas de la marde. (PS, 13)

Dans une perspective résolument féministe, Smart mettait de l'avant la souffrance inévitable qu'hommes et femmes en viennent à ressentir du lieu qu'ils occupent dans la structure symbolique du patriarcat, souffrance dont la littérature témoigne. Mais on ne fait pas que souffrir dans la Maison du Père : on *jouit*, et c'est peut-être cet aspect que l'œuvre de Bouchard cherche à mettre en évidence, notamment dans l'extrait précédent. Du point de vue de la psychanalyse, le sujet naît au langage parce qu'un tiers subjectivant — un père — a *décomplété* la mère de son enfant. Ce manque inaugural inscrit homme et femme dans la dimension du désir, « marge qui sépare, du fait du langage, le sujet et l'objet supposé perdu<sup>6</sup> ». Le patriarcat s'érige sur cette structure et se spécifie de vouloir contrôler ou de ne pas reconnaître la jouissance sexuelle des femmes qui est pourtant une partie prenante de l'engrenage. La théorie psychanalytique permet de penser l'adéquation qui est ici posée entre la jouissance et la tentative de contrôler le féminin. D'abord, il faut mentionner que la

---

<sup>6</sup> Pierre-Christophe Cathelineau, « Désir », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 148.

jouissance « sexuelle » se rapporte toujours à des objets partiels : « C'est d'un regard, d'une voix, d'une peau, de bouts de corps plus ou moins fétichisés que l'homme jouit<sup>7</sup> », écrit Serge André. Cette jouissance-là — que Lacan désigne comme « phallique » — ne permet pas au sujet d'accéder à l'autre dans son entièreté, car il jouit d'une *partie* du corps de l'autre. Or, la psychanalyse postule aussi l'existence d'une jouissance qui échappe aux signifiants :

N'est-il pas essentiel à cette jouissance qu'on ne puisse rien en dire, sinon simplement la situer comme telle ? Cela aiderait à concevoir qu'elle ait un rapport privilégié avec le manque fondamental qui suscite le désir. Et le point à quoi on pourrait alors aboutir, c'est que cette jouissance pourrait donner aux hommes eux-mêmes l'idée d'une satisfaction qui serait moins obstruée par les objets ordinaires de leur satisfaction, qui ont si souvent pour eux une dimension plus matérialisée (« positivée » par opposition à la dimension du manque), une dimension en quelque sorte fétichisée<sup>8</sup>.

Si hommes et femmes expérimentent une telle jouissance dite « féminine », la différence anatomique des sexes engage une asymétrie dans la possibilité pour le sujet de percevoir et de reconnaître cette jouissance-là dans le corps de l'autre. « On ne s'étonnera guère que la satisfaction qu[e l'homme] en tire se mélange toujours d'une anxiété : quand bien même a-t-il joui et fait jouir sa partenaire, il n'est jamais assuré de l'avoir possédée, c'est-à-dire d'avoir participé à sa jouissance à elle<sup>9</sup>. » En résulte, dans la logique patriarcale, affolement et dépit ressentis par certains sujets devant l'impossibilité d'atteindre le féminin dans le corps de l'autre, c'est-à-dire d'atteindre ce qui, de la jouissance de l'autre, échappe à l'emprise. Il y a bien un versant de la jouissance qui se situe hors du visible, et c'est celui-là que le sujet peut chercher désespérément à maîtriser. Serge André emprunte à Lacan la référence d'Achille et la tortue pour illustrer ce non-rapport : « Achille et la tortue, tel est le système du jouir d'un côté de l'être sexué. Quand Achille a fait son pas, tiré son coup auprès de Briséis, celle-ci, la tortue, a avancé d'un peu, parce qu'elle n'est *pas toute*, pas toute à lui. Il en reste. Et il faut

---

<sup>7</sup> Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, 1995, p. 233.

<sup>8</sup> Roland Chemama, « Féminité », dans : Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 201.

<sup>9</sup> *Ibid.*

qu'Achille fasse le second pas, et ainsi de suite<sup>10</sup>. » André suggère que la misogynie est en partie engendrée par cette discordance :

Cette éternisation du rapport de l'homme à la femme, en tant que toute, a pour commune conséquence une certaine misogynie. Si l'homme a tendance à concevoir la féminité comme un secret, et qu'il la voit se dérober à son attente, il n'a plus qu'à mettre ce secret au compte du mensonge : la féminité, dans son esprit, n'est plus mi-dire de la vérité mais mensonge, elle n'est plus double mais duplice<sup>11</sup>.

Ainsi peut-on proposer qu'il y a dans le discours de la veuve un aspect que « parents et amis » n'arrivent pas à entendre et à voir et qui concerne sa jouissance. « Ça nous apeure, ce trou qui s'ouvre et qu'on voit et qui masque tout » (P, 115), écrivent les orphelins de père à leur mère. « On se suicidera pour voir et on ne verra rien » (P, 227), dit quant à elle Fionalinée, la quatrième sœur, à propos du discours de la veuve. Si certains *personnages* bouchardiens vont jusqu'à fantasmer des machines qui maîtriseraient la femme (son corps, son nom, sa jouissance), c'est surtout pour montrer la stérilité de l'entreprise. C'est d'ailleurs le personnage le plus lucide de l'œuvre, Laurent Sauvé — celui qui connaît et révèle à tous les personnages leur statut d'êtres de papier « poussé[s] par le crayon qui chante<sup>12</sup> » (P, 226) —, qui en appelle à reconnaître la vérité du désir de la veuve au lieu de le *décrire* : « Telle que vous la voyez là, cette trouée qu'on visite, elle nous fend par ses fentes d'où nous sommes issus et où nous nous perdons en tentant d'en faire la description. » (P, 226) L'œuvre de Bouchard assume l'ambivalence du désir de la mère, à tout le moins dans la perspective du fils qui l'aperçoit « répond[re] à l'ivresse de son corps scié » (P, 225) et jouir malgré tout de

---

<sup>10</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, *op. cit.*, p. 56. Cité dans Serge André, *op. cit.*, p. 233.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 233-234.

<sup>12</sup> « Ce n'est pas soi qu'on révèle en contant sa propre histoire, c'est le temps qu'on perce, c'est la disposition du conte qui laisse place à l'autre devant qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit, c'est l'occasion qu'on lui donne de voir pendant le conte qu'on lui fait que n'être pas là ni ailleurs c'est être pour vrai. L'effet du conte est le conte. Quand la lumière se fera dans le théâtre et que ceux qui auront vu et entendu viendront vous parler, ce sera pour vous dire qu'ils sont et vous donner les contes qu'ils ont, non pas pour vous féliciter d'avoir joué comme vous êtes. » (P, 226)

son mari, ce « chien qu'elle aime<sup>13</sup> ». Les mots de la veuve Manchée sont à cet égard limpides :

Si on me regarde bien et qu'on entend la fente que j'ai et qui m'ouvre l'œil, et la fente encore par où me sortent les paroles et la fente par où ne me sont sortis que des malheurs de fils, on voit l'amour que j'ai et qui sort et qui nappe comme un regard d'or les choses qu'il désigne comme miennes, mais seulement pour moi, toutes les choses miennes et qui font ma folie et m'isolent, malheureuse et seule et veuve. C'est beau. On me veut triste, et c'est à pleurer, oui, la joie et l'amour que j'ai dans tout ça. (P, 224)

Cette souffrance mêlée de joie, aucun membre de la famille de la veuve ne veut l'entendre — « On en revient de l'entendre raconter ses laideurs » (P, 225), répond immédiatement la sœur Madelinée — et c'est Laurent Sauvé qui demande aux fils de regarder ce discours en face : « Elle ne raconte pas ses laideurs. Elle répond à l'ivresse de son corps scié. Elle s'acoquine au bois pour nous faire son chant d'enrobée. Elle se répand et prend l'espace. Choisissez les époques où jeter votre regard à bilan puis racontez vous-mêmes pour voir, on saura quand vous êtes et si vous avez affaire ici pour continuer. » (P, 225) Le discours de la veuve est celui d'une vérité que les fils doivent affronter, l'œuvre trouve sa forme à vouloir le raconter : « Ce n'est pas comprendre qu'il faut, c'est raconter. [...] Partez ailleurs ailleurs si vous préférez les précipices et le mensonge aux pierres et à la boue qui vous aboliront<sup>14</sup>. » (P, 225)

L'œuvre de Bouchard révèle la violence particulière qui frappe les sujets, et la mère en premier lieu, quand le père n'est plus là pour assumer le rôle qui lui est attribué. L'écriture n'en appelle pas au remplacement de ce père et elle ne fantasme pas non plus sa restitution ; elle prend forme sur le désir de présenter l'architecture du trou que le père a laissé en mourant. Depuis la mort de son mari, la veuve Manchée est effectivement exposée au danger de devenir « toute mère », dévorée par ses fils « prêts à la manger » (P, 47). Les fils

---

<sup>13</sup> C'est aussi en tant que « chien » qu'elle désigne le père Beaumont, son mari mort, lorsqu'elle exprime l'ambivalence de son désir à son endroit : « Ça m'agaçait chaque fois, je lui faisais chaque fois sentir mon agacement de ses mains entre mes fesses par-dessous mes sous-vêtements qu'il replaçait toujours mal par exprès pour m'agacer, de ses mains sur mon ventre pour en souligner le mou, ou poignant mes seins en se collant à mes fesses son enflure de bite après trois petites bières, de sa langue écœurante de tabac et d'alcool, trempée, dont il me salissait lourdement baveux une joue puis le nez, comme un chien. Ce serait bon qu'il m'agace à nouveau, de temps en temps je me le dis. » (P, 50)

<sup>14</sup> La répétition du terme « ailleurs » est dans le texte.

pourraient disparaître à leur tour dans ce corps, et c'est un danger que le directeur énonce avec force à la toute fin du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, lui qui dirige l'actrice mais dont on laisse entendre de manière ambiguë qu'il est aussi son fils<sup>15</sup> : « Comment se fait-il que nous soyons toujours là ? / Tu devrais être disparue depuis un temps déjà. / Comment se fait-il qu'il y ait toujours ici des gens pour t'entendre alors que tu es dans ma face l'empêchement majeur de toute vie ? / Parle en décâliçant. / C'est toi ou eux. » (FA, 203) La robe en bois figure comme un rempart entre le corps de cette mère et ses fils — rempart fragile en ceci que les orphelins de père se nourrissent justement de bois<sup>16</sup> —, en immobilisant la veuve et en lui rendant d'ailleurs impossible la tâche d'élever le petit dernier qui est confié à la horde des sœurs numérotées. C'est lui qui paie le prix de l'existence de cette robe, lui qui est encore trop jeune pour être « coupé » de ce corps et qui se retrouvera peut-être avec le corps coupé : « Le plateau de la chaise haute parfois j'avais envie de le pousser jusqu'à couper en deux l'petiot assis dedans. / Pousser à mort l'petiot à grands coups de robe en bois avec tout ce qui pousse de l'intérieur. Qu'il se tasse » (FA, 90), dit l'actrice. La menace est bien celle que cette robe tombe ou se fende et qu'elle ne puisse pas protéger la mère qui « s'échappe[ra] d'elle-même comme une qui perd sa viande crue et son jus » (P, 51). Autrement dit, la robe en bois assure l'interdit de l'inceste par l'intermédiaire d'un objet qui prend place au-dehors, une image, un « totem ». « [I]ls ont chigné et ils ont rechigné et ils ont menacé de manger de mon rond les parois et qu'ils iraient même jusqu'à faire de même avec ma robe en bois. C'est des craintifs du bain, mes veaux, ils cherchaient compensation pour le plaisir que j'allais me donner. » (P, 58) La veuve n'en peut plus de cette posture<sup>17</sup>, elle dont le désir se tourne vers son amant Laurent Sauvé : « Je le veux me manger tout ce que j'ai dans la robe et qui n'est pas en bois » (P, 59), répète-t-elle à trois reprises, l'une à la suite de

---

<sup>15</sup> « Le neveu est le neveu de l'actrice. / C'est aussi le cousin du directeur. » (FA, 14)

<sup>16</sup> Rogère, la sœur de la veuve, énonce justement : « Sont pas là, les garçons. Sont allés manger des arbres. Il y a personne d'autre ici qui demeure. Ils mâchent les feuilles des saules de Babylone et parfois des sureaux puis ils crachent dans le ruisseau. Ils sont pas loin, au bout du champ collé au cimetière. Le vicaire est avec eux. Les jeunes pousses de saule sont juteuses, ils en ont pour la journée. » (P, 51) Le petiot, il faut « [l']attire[r] avec un morceau de bois » (P, 52) ; « il va manger les barreaux » (P, 52).

<sup>17</sup> « Qu'ils s'enlèvent du chemin, qu'on passe. / Puis les autres les pousser à leur tour de tout l'élan de ma rage d'alors en bois dans ma robe, pour être juste. » (FA, 90)

l'autre. La veuve Manchée, prise « [d]ans son corps en bois, avec sa tête de mère » (FA, 49), doit se faire père et mère à la fois — sans pouvoir se laisser aller au désir de son amant : « Le désir est toujours une affaire d'empêchement. » (FA, 50)

Cette place que la veuve Manchée est forcée d'occuper dans ce triangle œdipien où le père est soustrait, Bouchard écrit *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* pour en dire le caractère insoutenable au-delà de la petite histoire de la famille Beaumont<sup>18</sup>. L'histoire de l'actrice qui doit jouer la veuve n'est pas une histoire singulière, c'est l'histoire de toutes celles qui souffrent dans ce rôle, celui d'une « rongée qui grogne et qui souffre » : « Une telle personne n'est pas difficile à trouver » (FA, 24), est-il mentionné dans le « Chant premier des indications ». Et ce rôle n'est pas seulement une « fiction » : « Le problème avec ce rôle, c'est de trouver quelqu'un qui saura le tenir sans tomber dans le panneau de le considérer comme un personnage. » (FA, 21-22) Bouchard présente ce lieu comme un piège : « La robe est un piège. / Son désir d'y entrer, elle ne le sait pas encore, c'est une avidité d'animal. / Elle aura tôt fait d'en éprouver la honte. / Dès ce moment, on peut croire qu'on la tient. / Personne n'aura envie d'être à sa place. / La robe est la forme dont on ne peut se défaire par l'exercice. » (FA, 24) Ce piège est d'autant plus puissant et efficace que l'appât *est le désir même* de celle qui y est piégée. C'est là un aspect spécifique à l'œuvre de Bouchard que de montrer que l'on souffre et que l'on jouit dans ce rôle, et que c'est au fond l'affaire de tout le monde qui porte en soi une robe en bois, c'est-à-dire les lecteurs et les spectateurs imaginés de la pièce ; « Tout un chacun tout seul venu entendre portant en soi une robe en bois. » (FA, 25)

---

<sup>18</sup> Déjà dans *Parents et amis* on peut percevoir une certaine critique de l'ordre patriarcal et de l'institution catholique lorsque le prêtre fait pression sur les parents Beaumont afin qu'ils se débarrassent de leur premier fils, car il en a présagé l'homosexualité à venir. Ce présage peut d'ailleurs rappeler le sort d'Œdipe abandonné par Laïos et Jocaste à la suite de l'oracle de Delphes : « [J]e revois le geste hésitant du prêtre saisi par la vision qu'il eut dans le silence qui surgit au-dessus du petit qu'il mouillait, et je l'entends proférer d'une voix de coq, dans la sacristie vide, qu'on allait lui percer ses oreilles de pauvre petit et qu'il allait passer sa vie derrière sa queue en lavette, le pauvre petit, et qu'il en ferait ce qu'il veut de sa queue, c'est-à-dire nettoyer des culs, ma tête alors s'emplit de sacres, je m'en souviens, et votre père Beaumont et moi nous nous sentîmes contraints de le jeter en syndrome de mort né jeune afin d'échapper à ce mal si mal dit par le prêtre et sa diction de Polonais sans bout de langue, ça va bien, et aujourd'hui on sait que ça ne marcha pas, qu'on ne s'en débarrassa pas, vous avez un frère assassiné, pauvre enfant qui dut vivre en mort. » (P, 97-98)

On croirait d'ailleurs que Bouchard répond avec *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* au souhait de la veuve Manchée, qui dans *Parents et amis* demandait à ce qu'une comédienne la remplace dans ce rôle : « Trouvez-moi une comique et enfermez-la dans c'te robe en bois, j'ai dit, et je lui parlerai par le trou. Fallait une comédienne assez cave au centre pour dire, une cylindrée à travers qui souffler, une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère. On en a pas trouvé et je suis sortie de ma vie. » (P, 47) Voilà donc une « cylindrée » d'actrice qui, dix ans plus tard, prend le relai de la veuve, elle qui disait que « ça ne finira pas », et que « [s]es spectres reviendront » (P, 230). Enfermée à son tour dans la robe en bois, l'actrice prononce les mêmes mots que la veuve — « Trouvez-moi une comique et enfermez-la dans c'te robe en bois [...] » (FA, 118) — dans un effet miroir qui multiplie cette parole pour en dire l'enfermement.

Une femme enfermée dans une robe (en bois) : voilà un archétype du patriarcat à partir duquel Bouchard construit son œuvre. C'est d'ailleurs avec la figure de Donalda enfermée dans son cercueil en bois trop petit à la fin d'*Un homme et son péché*<sup>19</sup> que Patricia Smart illustre le sort, dans le roman du terroir, réservé aux femmes « emprisonnées dans le carcan de leur rôle toujours plus étriqué<sup>20</sup> ». Par le recours à la mise en abyme notamment, *Le faux pas de l'actrice* présente dans toute sa cruauté la tentative d'enfermer le corps féminin dans un piège, dans une « [r]obe-endroit, robe-cabane, robe-sarcophage, robe-cloche, robe-machine, robe-statue, etc. » (FA, 26) L'auteure postule une équivalence entre le désir de maîtriser le corps féminin et celui de maîtriser la réalité par l'écriture, deux désirs inextricablement liés dans le roman traditionnel et qui sont selon nous problématisés d'une façon inédite chez Bouchard. Repérer les effets et les manifestations du patriarcat dans la littérature — Smart le montre bien — ne se réduit pas à faire l'inventaire de personnages de pères exerçant leur domination sur des personnages de femmes. Autrement dit, la Maison du Père, c'est aussi le langage :

---

<sup>19</sup> « Comme les genoux du cadavre dépassaient un peu la bière, Séraphin pesa dessus et un craquement d'os se fit entendre. "Il va faire correct, dit-il." Et il vissa lui-même le cercueil. » Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », [1933] 1977, p. 135. Cité dans Patricia Smart, *op. cit.*, p. 139.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Ce que notre culture a toujours nommé le « roman traditionnel » (le réalisme) est en fait une manifestation littéraire de la Maison du Père : une solide construction de langage grâce à laquelle, nous a-t-on toujours dit, l'écrivain « capte » le réel et « transcende » le temporel par les formes éternelles de l'art. Là-dedans, l'écrivain s'assure de son emprise sur l'altérité en se revêtant de l'autorité d'un narrateur omniscient, doté de par le pouvoir de son regard de la capacité de réduire la multiplicité du réel à la cohérence d'une vision unie<sup>21</sup>.

Il va sans dire que les œuvres de Bouchard n'épousent pas le genre du roman traditionnel et que le réalisme fait l'objet chez lui d'un rejet, sinon de suspicion. La référence au texte théâtral, dont l'auteur subvertit les codes, engendre des œuvres où la possibilité pour les lecteurs de se faire une représentation est toujours entravée<sup>22</sup>. Les propos de Smart sont d'autant plus intéressants qu'ils mettent en lumière dans le roman québécois (et au-delà) un rapport d'équivalence entre la construction de l'identité masculine (celle du fils), le sort du féminin et l'écriture en tant qu'acte :

[O]n ne peut s'empêcher de se demander pourquoi, malgré la douleur et le désespoir éprouvés par ces « fils » dans la Maison du Père, il y a une telle impuissance à imaginer d'autres façons de voir (de connaître, de représenter le réel) que celle de la relation pornographique du sujet à l'objet par laquelle la culture occidentale a établi son équivalence millénaire entre l'identité et la domination. Car il est clair à partir de ces écrits masculins que la réification de la femme est non seulement l'autre face, mais la condition essentielle, de la construction de l'identité masculine. Et c'est cela la vérité que le fils refuse d'affronter, malgré le fait qu'il meurt d'étouffement dans la Maison, et l'illusion à laquelle il refuse de renoncer : celle de son pouvoir de réduire la femme et le monde en « objets<sup>23</sup> ».

La littérature québécoise contemporaine, trente ans après l'étude de Smart, présente-t-elle cette même dichotomie ? Il est permis d'en douter. Il semble d'ailleurs que ce soit précisément une vérité de cet ordre qu'affrontent les personnages masculins dans l'œuvre de Bouchard, et particulièrement dans la fameuse scène de l'audition du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* où le directeur perd son identité et son nom à même les didascalies alors qu'au

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> Les premiers mots du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* sont à cet égard déroutants : « Le théâtre représente un endroit où nous avons l'air de nous trouver. / Les acteurs ne sont pas tellement. / Il faut tout leur dire. / C'est la condition même de leur apparition. » (FA, 11)

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 353

même moment l'appariteur se débat avec l'impossibilité de concevoir une robe qui saurait contraindre le corps de l'actrice et qui aurait à la fois le nom de sa faute<sup>24</sup>. Ce désir de réduire le sujet à l'objet, le mot à la chose (désir qu'il n'y ait plus de loi symbolique) est précisément montré *dans son statut de désir* condamné à ne jamais trouver satisfaction ; il apparaît même comme un danger : « Je suppose que tu saisis dans l'aventure qu'elle n'est pas seule à courir le danger. / Le piège qu'on lui tend, c'est bien aussi une épreuve que tu dois traverser » (FA, 49), dit l'appariteur pour mettre en garde le directeur. « Il n'y a rien à voir. / Tu vas y perdre ton nom » (FA, 55), ajoute-t-il.

\*\*\*

Ainsi, nous avons montré comment l'œuvre de Bouchard s'intéresse à l'entrée du sujet dans le langage : comment cette entrée est mise en scène, mais surtout, comment l'écriture la met en question dans le texte, sans toujours la représenter. L'entrée du sujet dans le langage — l'ordre symbolique — est ce temps de l'enfance où le sujet s'aliène à un ordre qui le précède, en assumant un nom et en parlant du lieu d'un « je ». L'écriture de Bouchard révèle ce qu'implique ce passage, car elle montre de quoi il est fait et ce qui le précède pour chaque sujet. L'analyse du motif de la merde, omniprésent dans les textes de Bouchard, a notamment servi à déterminer de quelle manière l'œuvre révèle ce qui a précédé et engendré la parole : la merde est en effet pour tout sujet une réponse à une première demande parentale, avant le langage. Ramener la merde dans la parole constitue un moyen proprement bouchardien de situer son œuvre *au premier temps de la symbolisation*, temps que nous avons qualifié de totémique. Ce premier temps, c'est celui où les mots ont été des choses qui frappaient le corps, avant de servir à communiquer. C'est là une dimension de la parole que l'œuvre de Bouchard ne cesse d'affirmer. Au détour, la théorie lacanienne de la névrose obsessionnelle nous aura permis de montrer que l'œuvre de Bouchard présente un rapport obsessionnel aux signifiants, c'est-à-dire qu'elle refuse l'aliénation au langage en cherchant à ramener constamment dans le langage ce qu'il refoule : le patronyme. Ramener dans

---

<sup>24</sup> Nous renvoyons ici plus précisément au croquis de la cape de l'ivrogne : « Le nom est une figure. / Enfin la faute est claire. / Faudra la faire boire. » (FA, 42)

l'écriture le nom du père ; restituer au nom son caractère imaginaire, cette père-mutation constitue un versant de ce que nous avons nommé chez lui la totémisation de l'écriture.

L'usage bouchardien du nom propre témoigne d'un rapport particulier au symbolique. Porter un nom propre, c'est bien accepter d'entrer dans un ordre qui nous dépasse, instauré par le don d'un premier signifiant qui marque l'aliénation du sujet au langage. En entrant dans le langage, le sujet accepte d'entrer dans un rapport de métonymie où il se voit désigné par un signifiant, un nom, qui ne pourra jamais coïncider parfaitement avec son être. La poétique bouchardienne manifeste un rapport angoissé à ce *raccord* du je, du corps et du Nom, tentant à certains égards de le déjouer, à d'autres moments de s'assurer de son efficacité. Ainsi, Bouchard tente de ressaisir, par l'écriture, une position infantile qui n'est pas tant racontée dans sa chronologie et son espace qu'éprouvée dans une poétique qui donne forme à l'entrée dans la parole. La voix narrative bouchardienne raccroche constamment le nom propre au corps, comme si le sujet de l'écriture était en voie de se défaire, comme s'il n'était pas dupe du fait que la consubstantialité de l'image du corps et de la parole ne tenait que par le nom... du père.

Michael Delisle : l'enfant totem

*Mon père est cet enfant, [...] il sera l'enfant  
l'homme il sera il, il se mélangera aux morts  
par moments, à refaire le lien, il sera à refaire,  
naturellement ça se fera<sup>25</sup>.*

– Anne-Renée Caillé

Dans une entrevue accordée à *Voix et images* déjà citée, Delisle associe son écriture romanesque et le *storytelling* qui traverse ses romans à une tradition maternelle, alors que l'écriture poétique et le registre narratif poétique (qu'il désigne de « schizophrénique ») proviennent selon lui de son rapport au père. D'un autre côté, le geste artistique qui consiste à maîtriser la réalité par la représentation, et dont il a été question plus haut, est conçu par lui comme un geste « viril » :

---

<sup>25</sup> Anne-Renée Caillé, *L'embaumeur*, Montréal, HélioTropé, coll. « Série K », 2017, p. 12.

Je me demande si les portraits de femmes sont plus nombreux que les portraits d'hommes parce que photographier est un geste viril : on vise, on case. Ça repose sur une pulsion de chasse. J'ai toujours trouvé naturel que les photos de mon père n'apparaissent pas dans la boîte familiale. Par ailleurs, la figure maternelle est peut-être surprésente dans mes textes parce qu'il y a beaucoup à redire à son propos. C'est une figure féconde<sup>26</sup>.

« Photographier » le père, cet absent : voilà un des principaux motifs de l'œuvre de Delisle. Dès lors, la figure paternelle est moins « absente » de l'œuvre que « disséminée » au sein de l'ensemble des représentations. Cette dissémination agit dans l'œuvre selon un mouvement particulier que nous avons également désigné de père-mutation pour en dégager la spécificité. Dans ce mouvement, Delisle ne totémise pas *l'écriture* comme Bouchard ; il totémise *l'enfant*.

Rappelons d'abord que différents pères parsèment l'œuvre de Delisle. Il y a d'abord les personnages de père que sont par exemple M. Cyr, le père adoptif de Benoit dans *Tiroir n° 24*, et Sarto, le mari de Dée. Il y a aussi le père du récit autobiographique et ceux des nouvelles ; pères de narrateurs auxquels Delisle s'identifie dans une large mesure. Il y a Richard Daudelin, personnage principal du *Désarroi du matelot* qui se présente comme une fiction portant sur le père de Delisle, mais qui dans le texte est présenté en tant que fils. Une analyse sommaire des titres des trois romans que nous venons de convoquer et qui sont consacrés à un pôle de la triangulation familiale — la mère dans *Dée*, le fils dans *Tiroir n° 24*, le père dans *Le désarroi du matelot* — fournit d'emblée un aperçu de la place du père dans l'œuvre : « L'inconnue est au centre » (RP, 108). Le roman portant sur le père est le seul à ne pas placer le nom ou le surnom du protagoniste dans le titre, mais le nom du père désigné comme réel (André) est toutefois utilisé pour nommer la mère (Dée, Andrée). Le roman portant sur le fils fait quant à lui abstraction du patronyme ; il met de l'avant le chiffre que Benoit porte comme nom durant quelques semaines, à l'orphelinat, avant de se trouver un père adoptif et de finir le visage brûlé par le feu en incarnant avec sa peau de cire le nom du père (Cyr).

Tour à tour, les personnages de père sont construits sur la base de traits associés par ailleurs au fils, tout comme nous pourrions dire que les personnages de fils sont construits sur la base de traits associés au père. Cartographier le réseau de ces père-mutations aura constitué

---

<sup>26</sup> Propos de Michael Delisle dans : Michel Nareau et Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 15-16.

l'essentiel du travail de notre section consacrée à l'œuvre de Delisle. Ces signifiants (feu, cri, suspension) trouvent en effet à s'incarner au cœur de deux scènes clés, celle où le fils suspendu dans les airs entre les mains de sa mère crie devant le feu du père pointé sur lui ; celle où le père suspendu tout en haut d'un mat est réveillé de sa torpeur par le cri d'un collègue alors qu'il s'apprête à changer des « feux morts ». Le repérage de ces trois signifiants aura permis d'apercevoir les père-mutations dans leur mouvement, qui n'est pas celui d'une simple transposition fictionnelle du matériau biographique. En effet, c'est le rapport à la loi symbolique, celle qui inscrit le sujet dans le langage, qui est en question dans ce constant renversement. Qu'est-ce qui me lie au Père ? C'est la question que se pose Benoit lorsqu'il se jette dans le feu pour tenter de supprimer l'écart insupportable qui le sépare de lui. Or, le feu est aussi le signifiant dont est marqué Jean-François Vézina-Côté, l'enfant auquel Daudelin (le père fictif) adresse ses prières pour atteindre Dieu le père. Aucun personnage delislien n'arrive à cette fin. Ce projet est constamment mis en échec : le père de Benoit est inconscient lorsque le fils s'adresse à lui, et Daudelin apprend que la magie de Jean-François Vézina-Côté est un leurre. Le prix à payer pour atteindre le Père, il semble que ce soit la mort : de cette place, le sujet — qui n'est plus sujet à cette place, hélas — pourra peut-être *communier* avec lui. C'est le prix que choisit de payer le personnage d'Edmond lorsqu'il se noie dans le lac, par exemple. Ce ratage à atteindre le Père donne lieu chez Delisle à l'invention d'un enfant totem. L'écriture de Delisle s'élabore sur ce ratage, ce qui ne revient pas à dire que le sujet reste prostré dans l'espace de l'enfance ou qu'il n'arrive pas à accéder à la paternité. Par un ensemble de père-mutations, l'écriture de Delisle fait passer le père au rang de fils. C'est ainsi qu'arrivent dans son œuvre « à s'équivaloir le désir et la lettre<sup>27</sup> », manière de dire que le texte littéraire est le produit d'un travail de sublimation et que l'œuvre est « la forme dans laquelle se coule le désir<sup>28</sup> ». Ce travail a chez Delisle pour effet non pas de restituer un père fort ou de se montrer écrasé par un père impuissant, mais plutôt celui de

---

<sup>27</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 571.

<sup>28</sup> Lacan reprend ici la conception freudienne de la sublimation comme « activité sexuelle en tant qu'elle est déssexualisée », ce qui signifie que « la pulsion peut se réduire au pur jeu des signifiants ». Il ajoute : « La sublimation se place comme telle au niveau du sujet logique, là où s'instaure et se déroule tout ce qui est à proprement parler le travail créateur dans l'ordre du logos. » *Ibid.*, p. 570-571.

« trouver un chemin là où [le père] n'en a pas trouvé<sup>29</sup> », pour citer Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de Kafka. Kafka transporte en effet le nom du père dans l'espace de son propre symptôme : est kafkaïen ce qui soumet le sujet à une loi arbitraire et absurde, sans issue, loi que le fils dépeint en détail dans sa *Lettre au père*<sup>30</sup> en tant que c'est celle que le père lui impose :

On dirait qu'en projetant la photo du père sur la carte du monde on a débloqué l'impasse propre à la photo, on a inventé une issue pour cette impasse, on l'a mise en connexion avec tout un terrier souterrain, et avec toutes les issues de ce terrier. Comme le dit Kafka, le problème n'est pas celui de la liberté, mais celui d'une issue. La question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé<sup>31</sup>.

Dans un chapitre du *Feu de mon père* intitulé « Pères » (au pluriel), Delisle mentionne avoir été « [t]rois fois dans [s]a vie [...] traversé par la passation d'un enseignement » (FP, 70). « Toujours avec des femmes » (FP, 70) précise-t-il. Ce n'est pas le père qui est identifié comme passeur d'un savoir, d'une culture, d'un héritage. Cette absence de transmission paternelle, le narrateur avance qu'elle l'a mené à s'accrocher à un « père de remplacement » (FP, 73), professeur de poésie qui l'a pour ainsi dire initié à la sexualité en même temps qu'à l'institution littéraire. « Mon manque de père était une absence de phare. Mon professeur de poésie a été un récif : j'ai échoué sur lui pour ne pas sombrer. » (FP, 73) Le narrateur s'identifie comme un *second* à l'endroit de cet homme, place — aussi infime soit-elle — qu'il ne pouvait occuper qu'à condition de maintenir cet homme au rang de mentor, d'idéal... de totem. « Cet homme m'a gardé en vie, m'a sorti, m'a montré aux autres, à condition de prendre la place de l'idéal littéraire. Il était devenu mon chef et je serais, jusqu'à ma mort, le *second*. » (FP, 73. L'auteur souligne) Remarquons que cette description a aussi pour effet de placer le père et le fils sur une même ligne de fiction : « Au plus fort de sa gloire, [mon père] était le *second* de "mon oncle" Léo. » (FP, 114. L'auteur souligne) ; « Il vivait pour son *boss*, son chef. Le vrai travail de mon père c'était *second*. » (FP, 56. L'auteur

<sup>29</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 19.

<sup>30</sup> Franz Kafka, *Lettre au père*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 19.

souligne) Or, pour rester à cette place de second à l'égard du professeur en question, il fallait aussi demeurer pour lui *un enfant*<sup>32</sup> : c'est un aspect que la nouvelle « Le palais de la fatigue » aborde de front en faisant le récit de cette relation avec le professeur et de son regard sur le corps vieillissant de son amant :

— Tu changes.

Il regardait ma calvitie naissante. D'une voix qui trahissait mon épuisement, j'ai dit :

— Je n'aurai pas l'air d'un enfant toute ma vie. Tu devais bien t'en douter.

Il ne voulait pas en parler. Il s'est enfermé dans la chambre. (PF, 77)

Le narrateur signale ainsi qu'il ne peut être « un homme » avec le professeur ou à ses côtés, mais qu'il peut grandir grâce à lui et vivre un abandon une fois en haut de l'échelle : « Le prof n'était pas un requin. Le prof n'était pas un serpent, il était une échelle. Un sherpa tenant une lampe à la sortie de ma caverne. » (PF, 45) La particularité du *Palais de la fatigue* est celle de laisser entendre de plusieurs manières que le sujet ne s'énonce plus du bas de cette échelle ou du fond de cette caverne. « J'attrape mon reflet dans la vitrine d'un commerce de la rue Beaubien et je suis content de voir qu'il n'y a plus de trace d'éphèbe dans mon visage. Je suis un homme dans la quarantaine » (PF, 95) : cette confession ouvre la nouvelle « Portage ». À tous les personnages de fils qui meurent ou restent coincés dans l'espace de l'enfance — Jean-François Vézina-Côté, Edmond, Benoit, Richard Daudelin, Gary, etc. — s'oppose le narrateur de cette nouvelle qui, dès l'ouverture, évoque son désir d'« avoir l'air de [s]on âge » (PF, 95) sur sa nouvelle photo de presse. Ce motif est filé tout au long de la nouvelle. Le frère du narrateur demande à ce dernier d'être pour son fils Eddy<sup>33</sup> un père de remplacement dans l'éventualité où il quitterait sa femme pour refaire sa vie aux États-Unis. « Je réponds immédiatement non. Mon refus est calme et ferme » (PF, 120), mentionne-t-il. Or, la fin de la nouvelle laisse présager un changement d'avis qui, malgré l'équivoque, situe

---

<sup>32</sup> À ce passage s'ajoute une anecdote racontée quelques pages plus tôt à propos d'une chienne (un bébé husky) euthanasiée par la mère lorsqu'elle a atteint « l'âge ingrat » : « [M]a mère l'a trouvée laide. » (PF, 67) Ainsi la nouvelle met-elle de l'avant cette idée que l'on peut mourir de vieillir dans les yeux des autres.

<sup>33</sup> Remarquons d'ailleurs la proximité onomastique d'Edmond et d'Eddy, le premier étant cet enfant qui meurt dans le lac pour atteindre le père symbolique, le second étant celui à l'égard duquel le narrateur se présente comme un potentiel père de remplacement.

pour une première fois dans toute l'œuvre de Delisle la paternité dans le champ des possibles :

Seul avec mon frère, pendant qu'Eddy est parti se laver le menton, je lui dis :  
 — Ne t'inquiète pas pour le petit.  
 Il a l'air de ne pas comprendre, puis il allume.  
 — Ah, Eddy. Je ne m'inquiète pas. Il va faire son chemin. Il est beau garçon. (PF, 125)

Ce renversement est prolongé dans la dernière nouvelle intitulée « Ne bouge plus », où le narrateur exprime une certaine angoisse à l'idée d'être arrivé à la fin de son œuvre : « *Vieux* est le mot que j'évite. Je me sens trop âgé pour les ivresses de l'inspiration. Je n'ai plus le métabolisme qu'il faut pour carburer à ça. [...] Et oui, Jogues, j'ai peur d'être rendu, moi aussi, au terme de mon œuvre. Si seulement je pouvais mettre le doigt sur ce qui m'a amené là. » (PF, 134. L'auteur souligne) Il importe d'interroger dans l'économie de l'œuvre de Delisle la nature de ce point culminant. En présentant le sujet moins comme un enfant que comme un homme, le recueil semble le laisser « fatigué », à l'image du titre. Ce n'est pas la solide Maison du Père, c'est *Le palais de la fatigue*. Ce recueil apparaît en effet comme l'ouvrage de Delisle où la voix narrative rejette le plus franchement et explicitement la posture de l'enfant, et cela, dirions-nous, sans l'arrimer au travail d'élaboration poétique de l'enfant totem qui caractérise le reste de l'œuvre. Le père est d'ailleurs véritablement absent de cet ouvrage, et cette absence n'est pas l'objet d'un discours. Dans ce même mouvement, le narrateur se présente comme arrivé à la fin de son œuvre : « Voir un homme abandonner son œuvre me fait de la peine. C'est mon côté hystérique. / C'est pour ça que je persiste même si le terme se dessine. Mon ami Jogues a achevé sa carrière pour ne pas se taper son agonie. Cette superbe m'est étrangère. » (PF, 137-138) Tout se passe comme si Delisle avait effectivement atteint un point de non-retour avec *Le feu de mon père*, ouvrage dans lequel il a livré dans un récit organisé et assumé comme sien le mythe de son œuvre, celui de l'enfant en bouclier : l'enfant totem de son œuvre. Le travail d'élaboration poétique qui s'effectue dans la circulation des signifiants du père et du fils trouve dans ce récit le lieu d'un aboutissement et d'une cristallisation sous la forme du mythe. On conçoit bien qu'accéder au statut « de père » ne marque pas le début de l'œuvre, un point qu'il faudrait atteindre pour commencer à créer. À l'inverse, l'accession à ce statut, s'il existe, marque-t-elle la fin de l'œuvre ? Delisle ne se résout pas à une telle conclusion, mais on peut à tout le moins s'attendre à un

changement de paradigme dans son écriture, que la conclusion du *Palais de la fatigue* laisse d'ailleurs présager : « Je travaille avec une ambition de plus en plus élémentaire. J'écris pour voir à quoi la vie ressemble, une fois écrite. » (PF, 138) Voilà qui prolonge le geste avec lequel s'ouvrait la fiction du mémoire de maîtrise de Delisle, lequel exprimait une véritable croyance en la performativité de l'écriture : « Je dirai cinq choses. [...] Quand j'aurai dit ces cinq choses, ma vie aura changé. Je le crois. C'est pour ça que je le dis. » (RP, 4)

\*\*\*

Ainsi, *Le feu de mon père* présente un mythe familial dont les réverbérations dans l'ensemble de l'œuvre vont dans le sens d'interroger ce qui lie le sujet au père symbolique, interrogation qui se repère dans un désir d'*atteindre le père* autour duquel toute l'œuvre de Delisle se construit et qui renvoie constamment à un manque dont nous avons montré qu'il était structural. L'œuvre de Delisle cherche moins à pallier syntaxiquement ce manque qu'à le *montrer* en mettant en scène une suite de personnages qui y sont confrontés. En exposant la quête de ces personnages (d'enfants et de fils, pour la plupart), nous avons mis en lumière qu'il y a systématiquement en creux du texte delislien *un enfant* ; cet enfant en bouclier suspendu devant le feu, proférant un cri. Un enfant totem *pour le texte*, puisque c'est lui qui offre un contour à l'écart entre le Père et le sujet. Si le totem est le père symbolique érigé en image, le nourrisson en bouclier devant le feu du père est cette image qui sous-tend toute l'œuvre de Delisle ; un totem pour le texte, une réponse du texte à la question de la distance entre le sujet et le Père.

Après avoir effectué, à l'aide du roman *Tiroir n° 24*, un premier repérage des termes de ce mythe — repérage qui a montré comment la quête delislienne d'atteindre le Père est intimement liée à une quête de jouissance —, nous avons été en mesure d'aborder la question du mythe individuel en elle-même, telle que l'a pensée Lacan à la suite de Claude Lévi-Strauss. Le mythe individuel constitue une réponse du sujet qui tente, à même le corps textuel, d'approcher une vérité qui concerne son inscription signifiante même. Nous avons vu comment Delisle joue de son mythe, dont on retrouve les signifiants agencés différemment au sein des romans qui sont les mises en fiction de la mère et du père, respectivement *Dée* et *Le désarroi du matelot*. Le cinquième chapitre aborde ce ratage à atteindre le Père qui se repère dans le rôle conféré à certains personnages enfants qui figurent à leur tout comme des totems

pour différents protagonistes ; de là, nous avons pu analyser la souffrance ressentie par les enfants des textes, laquelle prend une nouvelle signification lorsqu'elle est lue à la lumière du mythe delislien.

Finalement, le dernier chapitre de la thèse met au jour ce qu'implique pour les personnages delisliens, personnages *vraisemblables*, de ne pas réussir à s'inscrire dans leur nom. Dans ce chapitre, nous avons pris la mesure d'un autre versant du totémisme de son œuvre ; il s'agissait de montrer ce qu'il en coûte pour les personnages de se trouver aux premiers temps de la symbolisation. Noms-chiffres, demi-noms, noms absents, noms changeants ; les personnages de Delisle peinent à s'inscrire dans un nom : cette donnée, plus qu'un thème de son œuvre, est l'élément central de sa poétique et a demandé à être lu à partir du nom de l'auteur lui-même et de ses échos dans l'œuvre.

\*\*\*

« La théorie ne peut être issue que d'une pratique<sup>34</sup>. » C'est sur ces mots qu'Henri Meschonnic ouvre sa série d'essais *Pour la poétique*, c'est-à-dire que chaque texte impose sa méthode de lecture et qu'une méthode de lecture ne peut être élaborée indépendamment d'un objet. C'est du moins la proposition du théoricien : « [I]l serait souhaitable pour tous que chaque méthode fût explicitement liée à la philosophie, à l'idéologie qu'elle implique. On ne peut séparer l'étude d'un objet de l'étude de la méthodologie à la découverte de cet objet<sup>35</sup>. » Ainsi notre thèse est-elle informée par cette conception de la poétique ; théorie et analyse textuelle s'y sont déployées dans un même mouvement. En analysant le rapport qui lie le sujet au langage dans les œuvres de Bouchard et Delisle, nous avons été en mesure de mettre au jour une fonction de l'écriture littéraire dont nous croyons qu'elle passe inaperçue dans une grande part des discours critiques. « Il s'agit d'entrer dans l'œuvre, de reconnaître ce qui la fait, et qui est son langage, un langage qui n'est ni une confession ni, comme le posaient dans leurs débuts les formalistes russes, une convention<sup>36</sup> », écrit encore Meschonnic. Nos

---

<sup>34</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

analyses auront montré la nécessité de ne pas isoler dans les textes les personnages enfants et les figures paternelles qui subissent ou perpétuent une violence : nous avons privilégié une lecture qui imposait de lire cette violence dans un réseau de signifiants qui ne renvoient pas *hors* de l'œuvre à une mythologie collective ou nationale, mais qui renvoient *dans* l'œuvre à une mythologie individuelle qui s'y construit. Ce parcours aura permis de dégager pour chaque auteur un ressort poétique dominant l'écriture où le sujet est en constantes permutations. Les pères s'y trouvent disséminés par l'écriture et chaque fragment fait l'objet d'un travail d'élaboration poétique hors de la plainte ou du désespoir. La psychanalyse aura permis de recueillir ces éclats au-delà d'un certain principe d'interprétation, en offrant le cadrage pour penser le totémisme comme un processus de subjectivation.

ANNEXE

**MICHAEL DELISLE**  
**FONTAINEBLEAU**  
**LES HERBES ROUGES** **FICTION**



## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS ÉTUDIÉ (HERVÉ BOUCHARD)

#### Corpus primaire

BOUCHARD, Hervé. *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mailloux*, Montréal, Le Quartanier, 2006 [2002].

\_\_\_\_\_. « Abrasifs », *Liberté*, vol. 49, n°3, 2007, p. 89-100.

\_\_\_\_\_. *Numéro 6*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

\_\_\_\_\_. *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Montréal, Le Quartanier, 2016.

#### Corpus secondaire

BOUCHARD, Hervé. « Autour de Laparresse : roman », mémoire de maîtrise. Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, Département d'études littéraires, 1992.

\_\_\_\_\_ et NADEAU, Janice. *Harvey. Comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque, 2009.

BOUCHARD, Hervé. « MacClean joue le rôle du peintre et parle », *Transport MTL*, Évènement organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. (La Passe, Montréal, 19 mars 2016). Vidéo. En ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/transport-mtl>>. (Consulté le 31 mai 2017).

### CORPUS ÉTUDIÉ (MICHAEL DELISLE)

#### Corpus primaire

DELISLE, Michael. *Fontainebleau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.

\_\_\_\_\_. *Drame privé*, Montréal, Les Herbes rouges, 1989.

\_\_\_\_\_. « Le désarroi du matelot. Passages de la représentation à la présence », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 1992.

\_\_\_\_\_. *Helen avec un secret et autres nouvelles*, Montréal, Leméac, 1995.

\_\_\_\_\_. *Le désarroi du matelot*, Montréal, Leméac, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002].

\_\_\_\_\_. *Le sort de Fille*, Montréal, Leméac, 2005.

\_\_\_\_\_. *Prières à blanc*, Montréal, Noroît, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tiroir n°24*, Montréal, Boréal, 2010.

\_\_\_\_\_. *Le feu de mon père*, Montréal, Boréal, 2014.

#### Corpus secondaire

DELISLE, Michael. « Dé (récit) », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 96, 1980, p. 15-21.

\_\_\_\_\_. *L'agrandissement*, Paris, Le Castor astral, 1980.

\_\_\_\_\_. « Perditions inexactes », *La Nouvelle Barre du jour*, n°s 100-101, 1981, p. 61-66.

\_\_\_\_\_. *L'extase neutre*, Montréal, Éditions de La Nouvelle Barre du jour, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mélancolie*, Montréal, Éditions de La Nouvelle Barre du jour, coll. « On voit plus de prodiges merveilleux et de belles choses », 1985.

\_\_\_\_\_. « Les mémoires artificielles », *Urgences*, n° 15, Octobre 1986, p. 12.

\_\_\_\_\_. *Les changeurs de signes*, Montréal, Éditions de La Nouvelle Barre du jour, 1987.

\_\_\_\_\_. *Chose vocale*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990.

\_\_\_\_\_. « Mil neuf cent quatre-vingt-dix-neuf », *Estuaire*, n° 98, 1999, p. 60.

\_\_\_\_\_ et CATALANO, Francis. « Correspondance Francis Catalano / Michael Delisle », *Mœbius*, n° 95, 2002, p. 79-90.

\_\_\_\_\_. « Commencer à écrire » [avec Lise Tremblay], *Zinc. Revue de la relève*, n° 10, 2007, p. 38-46.

\_\_\_\_\_. « Taux de sucre », *XYZ*, n° 116, Hiver 2013, p. 28.

\_\_\_\_\_. « Banlieue. Mon point de départ » dans : Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, coll. « Figura », n° 39, 2015, p. 127-132.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES OU CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES

ASSELIN, Émile. *La petite Aurore*, Montréal, [s. é], 1951.

BECKETT, Samuel. *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963.

CAILLÉ, Anne-Renée. *L'embaumeur*, Montréal, Hélioïtrophe, coll. « Série K », 2017.

CHAMBERLAND, Paul. *Phoenix intégral*, Montréal, Écrits des Forges / Le Castor astral, 1988.

DE BEAUJOLAIS, Robert. *La petite martyre victime de la marâtre : roman sensationnel*, Québec, [s.é], 1927.

DARWICH, Mahmoud. *Anthologie poétique (1992-2005)*, traduit de l'arabe par Elias Sanbar, Paris, Actes Sud, 2009.

DE BELLEFEUILLE, Normand. *Mon visage*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011.

DIONNE, Luc Dionne (réal.). *Aurore*, Québec, 2005, 115 minutes.

DUCHARME, Réjean. *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.

DURAS, Marguerite. *Les yeux bleus cheveux noir*, Paris, Minuit, 1986.

FRÉNAUD, André. *Nul ne s'égare*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

GAGNON, Renée. *Des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005.

GIGRAS, Jean-Yves. (réal.). *La petite Aurore, l'enfant martyre*, Montréal, 1952, 102 minutes.

GOETHE, Johann Wolfgang, « Le roi des Aulnes », *Poésie*, traduction de Baron Henry Blaze, Paris, 1843, p. 56.

GRIGNON, Claude-Henri. *Un homme et son péché*, Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », [1933] 1977.

HUBERT, Pascal. *Le roman d'Aurore la petite persécutée*, Montréal, Les éditions du Bélial, 1966.

KAFKA, Franz. *Lettre au père*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

- LABERGE, Albert. *La Scouine*, Montréal, Typo, [1918] 1993.
- LAFONTAINE, Patrick. *Grève du zèle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010.
- LONGCHAMPS, Renaud. « La thermodynamique d'un mythe », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 124, 2011, p. 30-33.
- MALLARMÉ, Stéphane. « Planche et feuillet », *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1897.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance, lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995.
- MATHIEU, André. *Aurore, la vraie histoire de l'enfant martyr*, Saint-Bruno-de-Montarville, Les éditions Coup d'œil, 1990.
- MAVRIKAKIS, Catherine. *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002.
- OUELLET TREMBLAY, Laurance. *Salut Loup !*, Saguenay, La Peuplade, 2014.
- PETITJEAN, Léon et ROLLIN, Henri. *Aurore l'enfant martyr. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo LeBlanc*, Montréal, VLB Éditeur, 1982.
- SOUCY, Gaétan. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998.
- TESSIER, Benoît (pseudonyme de Yves Thériault). *Le drame d'Aurore*, Montréal, La Diffusion du livre, 1952.
- ÉTUDES CRITIQUES ET ENTREVUES (MICHAEL DELISLE)
- NAREAU, Michel et LAFOREST, Daniel. « Entretien avec Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 13-23.
- BIRON, Michel. « Il a plu hier », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, 2003, p. 145-153.
- \_\_\_\_\_. « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, été 2014, p. 41-50.
- COLEMAN, Patrick. « Memories of Urban Development: Michael Delisle's Dée », *Québec Studies*, n° 39, 2005, p. 99-107.
- CUSSON, Marie. « Rencontres urbaines et mouvance identitaire dans "Le pont" de Michael Delisle et "Je n'ai pas porté plainte" de Robert Lalonde », *Quebec Studies*, n° 40, 2005, p. 3-17.

\_\_\_\_\_. « L'absence du père dans "Relation" de Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, 75-85.

GODIN-OUIMET, Louis-Daniel. « L'éclatement du sujet biographique dans l'œuvre de Michael Delisle » dans : Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 145-166.

HALIN, Francis. « La banlieue : de Jacques Ferron à Michael Delisle », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2008.

HUGLO, Marie-Pascale. « Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 82-84.

LEPAGE, Élise. « Faire avec ce qu'il y a. L'humilité du poème chez Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 31-45.

MAVRIKAKIS, Catherine. « *Dée* de Michael Delisle » dans : Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 123-136.

\_\_\_\_\_. « Arrêt sur quelques images de l'enfance », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 47-57.

MOTTET, Philippe. « La banlieue romanesque entre nature et culture », *Études canadiennes*, n° 60, 2006, p. 65-74.

\_\_\_\_\_. « *La Bildung* dans quatre nouvelles du *Sort de Fille* de Michael Delisle », *Voix et images*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 58-73.

NAREAU, Michel. « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 178-193.

\_\_\_\_\_. « Michael Delisle, La mémoire de la Rive-Sud. Entretien avec Michael Delisle », *Liberté*, été 2015, n° 308, p. 8-13.

TORCHI, Francesca. « L'adolescent périphérique. Montréal dans les nouvelles "Le pont" de Michael Delisle et "Piercing" de Larry Tremblay », *Études canadiennes*, n° 64, 2008, p. 173-181.

ÉTUDES CRITIQUES ET ENTREVUES (HERVÉ BOUCHARD)

- [s.a], « Des auteurs de théâtre se livrent », *L'Actualité*, 3 novembre 2016, en ligne, < <http://lactualite.com/culture/2016/11/03/des-auteurs-de-theatre-se-livrent/> > (Consulté le 6 juin 2017).
- BLACKBURN, Roger. « Une histoire qui se mange en une seule bouchée », *Le Quotidien*, 27 mars 2016, en ligne, < <https://www.lequotidien.com/archives/une-histoire-qui-se-mange-en-une-seule-bouchee-5d201257967d456b701bc8bf9e66f2c3> > (Consulté le 11 janvier 2018).
- CADIEUX, Alexandre. « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *Le Devoir*, 26 mars 2016, p. F1.
- CAMUS, Audrey. « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée” : la dramaturgie romanesque d’Hervé Bouchard », dans : Éric Trudel et Nathalie Dupont (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2011, p. 137-146.
- CANTY, Daniel. « Le livre de la boue et de la robe de bois », *Liberté*, vol. 49, n° 3, 2007, p. 63-78.
- CÔTÉ, Daniel. « L’improbable nomination d’Hervé Bouchard », *Le Progrès-dimanche*, 2016, vol. 53, n° 22, p. 38.
- DESMEULES, Christian. « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l’enfance », *Le Devoir*, 8 avril 2006, p. F1.
- INKEL, Stéphane. *Le paradoxe de l’écrivain*, Saguenay, La Peuplade, 2008.
- \_\_\_\_\_. « Parler autour du Père mort. Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et d’Hervé Bouchard », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 4, n° 3, 2009, p. 119-140.
- LEFEBVRE, Paul. « Qui invitera parents et amis? », *Jeu. Revue de théâtre*, 2017, n° 162, p. 11.
- MONTPETIT, Caroline. « Hervé Bouchard, lauréat du Grand prix du livre de Montréal », *Le Devoir*, 14 novembre 2006, p. B8.
- MOREL CINQ MARS, Josée, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *Remue.net*, 21 juin 2007, en ligne, < <http://remue.net/spip.php?article2323> > (Consulté le 6 juin 2017).
- OUELLET, François. « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d’Hervé Bouchard », dans Zuzana Malinovská (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Presov, Département de langue et de littérature française de l’Institut de philologie classique de la Faculté des Lettres de l’Université de Presov, 2010, p. 201-217.

OUELLET TREMBLAY, Laurance. « “Ça ne finira pas, c’est parti pour l’éternité, fallait que vous le sachiez” : l’engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau », thèse de doctorat, Département d’études littéraires, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2016.

\_\_\_\_\_. « Écrire la parole. Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *Voix et images*, n° 127, automne 2017, p. 13-21.

#### ÉTUDES LITTÉRAIRES ET ÉTUDES QUÉBÉCOISES

ARCHIBALD, Samuel. « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 16-26.

BIRON, Michel. « Portrait de l’écrivain en autodidacte », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, automne 2007, p. 70-97.

BOUCHER, Monique. *L’enfance et l’errance. Pour un appel à l’autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre Américaine », 2005.

BOUTHILLETTE, Jean. *Le Canadien français et son double*, Montréal, l’Hexagone, 1989.

CANTIN, Serge. « Ce pays comme un enfant... », *Liberté*, 1988, n° 175, p. 36-53.

\_\_\_\_\_. *Ce pays comme un enfant : essais sur le Québec (1988-1996)*, Montréal, l’Hexagone, 1997

CARDINAL, Jacques. « Le même et l’autre. Un nouveau paradigme critique de l’analyse littéraire », *Protée*, vol. 26, n° 2, automne 1998, p. 133-139.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008.

CLAIN, Olivier. « Ouvrage recensé : François Ouellet, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2002, 155 p. », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, septembre-décembre 2003, p. 559-562.

CLICHE, Anne Éline. *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992.

\_\_\_\_\_. *Dire le livre*, Montréal, XYZ éditeur, 1998.

\_\_\_\_\_. « Jusqu’à la fin de tous les temps ou le souvenir d’enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu) », *Voix et images*, vol. 25, n° 1, 1999, p. 36-59.

- \_\_\_\_\_. « *What's the matter?* (Qu'est-ce que la matière?) », dans : Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 197-214.
- \_\_\_\_\_. « Jacques Lacan, poésie, savoir et vérité », *Œuvres & Critique*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 47-68.
- \_\_\_\_\_. « Cette enfance que j'ai encore. Que j'aurai toujours », *Revue Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », 2015, n° 21, en ligne, < <http://revuepostures.com/fr/articles/cliche-21> >.
- \_\_\_\_\_. « ...ton ciel à la sueur de ton sexe. Pierre Guyotat : le père totem de l'esclave absolu », *Études françaises*, Vol. 52, n° 1, 2016, p. 127-145.
- DAUNAIS, Isabelle. *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- DESMEULES, Christian. « Littérature québécoise — L'enfance de l'âme », *Le Devoir*, 6 septembre 2014, p. F1.
- DUMONT, François, BIRON, Michel, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, avec la collaboration de LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- DUPUIS, Gilles. « De quelques romans régionaux », *Liberté*, vol. 52, n° 4, juin 2011, p. 28-31.
- FAINSILBER, Liliane. *La fonction du père et ses suppléances. Sous la plume des poètes Rilke, Kafka, Mallarmé, Tournier, Flaubert*, Paris, De Boeck, coll. « Oxalis », 2011.
- GAUDREAU, JEAN. « *Aurore, l'enfant martyre*. Essai sur la violence faite aux enfants », *Santé mentale au Québec*, 1992, vol. 17, n° 1, p. 55-72.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GERVAIS, André. « Morceaux du littoral détruit : vue sur *L'Océantume* », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, octobre 1975, p. 285-309.
- HAGHEBAERT, Élisabeth. « Une narrativité logodynamique tendance *destroy* : les récents Ducharme » dans : Andrée Mercier et René Audet (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 1*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 203-256.
- HAMEL, Jean-François. « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 93-118.

- \_\_\_\_\_. « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 103-118.
- HAREL, Simon. « L'immonde "ordinaire" des secrets de famille dans l'œuvre de Julien Bigras », *Voix et images*, vol. 26, n° 1, 2000, p. 60-73.
- INKEL, Stéphane. « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans : Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *op. cit.*, p. 165-180.
- JAUBERT, Claire. « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, automne 2007, en ligne, < <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/download/673/575> > (Consulté le 11 janvier 2018).
- JOOS, Jean-Ernest. *Rapport sexuel et écriture. Une anthropologie politique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Département de littérature comparée, Université de Montréal, Montréal, 1997.
- KÈGLE, Christiane et CLOUGH, Christianne. « Complexité du récit, modulation générique : *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 81-92.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. *Emblèmes d'une littérature. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008.
- LEBLANC, Alonzo. « Aurore, l'enfant martyr. Mélodrame de Léon Petitjean et Henri Rollin », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1981, p. 97-100.
- LEBRUN, Valérie. « Je (ne) suis (pas) Antigone : les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleur de crachat* de Catherine Mavrikakis », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, Montréal, 2013.
- LEMIEUX, Denise. *Une culture de la nostalgie : l'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal Express, 1984.
- LEWIS DUFAULT, Roseanne. *Metaphors of Identity: the Treatment of Childhood in Selected Québécois Novels*, Michigan, Fairleigh Dickinson University Press, 1991.
- MAILHOT, Laurent. *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992.
- MARCOTTE, Gilles. « Marie-Claire Blais, romancière et poète », *Le Devoir*, 30 octobre 1959.
- \_\_\_\_\_. *Le roman à l'imparfait : essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976.

- MASSOUTRE, Guylaine. « Les pères totems », *Le Devoir*, 17 octobre 2015, en ligne, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/452704/romans-les-peres-totems> > (Consulté le 11 janvier 2018).
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.
- MORVAN, Jean-Baptiste. « Encore un roman noir », *Le bien public*, 17 mars 1967, p. 3.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et images*, vol. 30, n° 2, 2005, p. 51-66.
- OUELLET, François. *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Nota bene, 2014 [2002].
- PICCIONE, Marie-Lyne. « Regard sur la littérature québécoise », *Canada et canadiens* (dir. par Pierre Guillaume, Jean-Michel Lacroix et Pierre Spriet), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. 243-285.
- RIVARD, Yvon. *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010.
- PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Collin, 2010.
- SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », [1988] 2003.
- TREMBLAY, Victor-Laurent. *Être ou ne pas être un homme. La masculinité dans le roman québécois*, Montréal, Les éditions David, coll. « Voix savantes », 2011.
- VERREAULT, Robert. *L'autre côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.
- VIART, Dominique. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.
- WEINMANN, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois : de la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, l'Hexagone, 1990.
- WEIDMANN-KOOP, Marie-Christine. *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2003.

## PSYCHANALYSE

AQUIEN, Michèle. *Poétique et psychanalyse. L'autre versant du langage*, Paris, Classique Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2016.

ANDRÉ, Serge. *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, 1995.

ASSOUN, Paul-Laurent. « Fonctions freudiennes du père », *Le père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1989, p. 26-51.

BOUSSEYROUX, Nicole. « Joyce et les psychoses lacaniennes », *L'en-je lacanien*, 2014, n° 23, p. 23-32.

BOUSSEYROUX, Michel. « Nom et renom du père. Contribution à une théorie borroméenne de la nomination », *L'en-je lacanien*, 2009, n° 12, p. 21-38.

\_\_\_\_\_. « Les trois états de la parole. Topologie de la poésie, poésie de la topologie », *L'en-je lacanien*, 2014, n° 22, p. 49-62.

BRUN, Anne. « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, 2009, n° 80, p. 143-158.

BRUNO, Catherine. « Père et nom(s)-du-père (3<sup>e</sup> partie) », *Psychanalyse*, 2009, vol. 2, n° 15, p. 123-134.

CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard (dir.). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « in extenso », 2003.

CLAVIER, Bruno. « Le petit Hans ou la phobie du cheval grand-père », *Le Coq-héron*, 2015, n° 223, p. 132-144.

CLERC, Dominique. « L'écoute de la parole », *Revue française de psychanalyse*, 2007, vol. 71, p. 1285-1340.

COUTO, Leticia et DE MELLO, Silva. « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention », *Psychanalyse*, n° 33, 2015, p. 101-108.

DELPLANCHE, Dominique. « Le jeu du "Fort-Da" ou l'incidence du symbolique sur le sujet », *Les feuillets psychanalytiques du Courtil*, n° 2, mai 1990, en ligne, <<http://www.courtil.be/feuillets/PDF/Delpanche-f2.pdf>> (Consulté le 11 janvier 2018).

DEMOULIN, Christian. « L'Œdipe rêve de Freud », *Psychoanalytische Perspectieven*, 2002, vol. 20, n° 3, p. 397-414.

\_\_\_\_\_. *Se passer de père ?*, Paris, Érès, coll. « Humus », 2009.

- DE NEUTER, Patrick. « Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard », *Cahiers de psychologie clinique*, 2011, n° 37, p. 47-73.
- FERENCZI, Sándor. *Le petit homme-coq*, Paris, Payot, 2012 [1913].
- FREUD, Sigmund. *Les cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, [1922] 1961.
- \_\_\_\_\_. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- \_\_\_\_\_. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986 [1939].
- \_\_\_\_\_. *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Le malaise dans la culture*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1995 [1930].
- \_\_\_\_\_. « Le roman familial des névrosés », *Œuvres complètes, volume VIII : 1906-1908*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 253-256.
- \_\_\_\_\_. *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009.
- \_\_\_\_\_. *L'interprétation du rêve*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 2010 [1900].
- \_\_\_\_\_. *Totem et tabou*, Paris, Points, 2010 [1913].
- \_\_\_\_\_. *Esquisse d'une psychologie*, Paris, Érès, [1895] 2011.
- \_\_\_\_\_. *Le petit Hans. Analyse de la phobie d'un enfant de cinq ans (1909)*, Paris, Payot, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Le président Schreber. Un cas de paranoïa (1911)*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.
- GRIGNON, Olivier. « Avec le psychanalyste, l'homme se réveille », *Che Vuoi ?*, 2007, n° 28, p. 111-135.
- HIRSCH, Denis. « Le père en psychanalyse. Entre ontogenèse et phylogenèse, entre biologie et culture », *Revue française de psychanalyse*, 2013, vol. 77, p. 1471-1479.
- KAUFMANN, Pierre. *L'inconscient du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

\_\_\_\_\_. *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

\_\_\_\_\_. *Le pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.

LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966.

\_\_\_\_\_. *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1981

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1997.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre VI. 1958-1959. Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire XIII. L'objet de la psychanalyse (1965-1966)*, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-l-objet-de-la-psychanalyse,258>> (Consulté le 11 janvier 2018).

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire XXII. RSI (1974-1975)*, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-RSI-1974-1975,288>> (Consulté le 11 janvier 2018).

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-1976)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire XXIV. L'insu que sait de l'une bévée s'aile à mourre (1976-1977)*, inédit, d'après les enregistrements de Patrick Valas, en ligne, <<http://www.valas.fr/Jacques->

Lacan-l-insu-que-sait-de-l-une-bevue-s-aile-a-mourre-1976-1977,262> (Consulté le 11 janvier 2018).

\_\_\_\_\_. *Le triomphe de la religion, précédé de « Discours aux catholiques »*, Paris, Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007.

LEBLANC, Jean-Pierre. « Le réel, la jouissance, le hors-discours », *Psychanalyse*, 2010, n° 18, p. 97-113.

LEPASTIER, Samuel. « Le parricide entre la structure et l'histoire », *Revue française de psychanalyse*, 2013, vol. 77, p. 1590-1596.

LECLAIRE, Serge. *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.

LE GAUFEY, Guy. « L'accord d'accord », *Psychanalyse*, 2007, n° 10, p. 81-91.

LÉVY, Marc-Léopold. « Maman tisse et papa coupe », *La langue, comment ça va ? Actes du colloque du Cercle freudien* (9, 10, 11 juin 2006), Paris, Éditions Éléma, 2007, p. 67-76.

LUCHELLI, Juan Pablo. « Lacan et la formule canonique des mythes », *Les temps modernes*, 2010, n° 660, p. 116-131.

MASSON, Olivier. « (Au)tour du père : le caractère religieux du père dans la théorie psychanalytique lacanienne », Université du Québec à Montréal, Département des sciences des religions, Montréal, 2013.

MORIN, Isabelle. « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, 2007, n° 8, p. 5-22.

M. SAINT-CYR, Viviana. « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan », *Recherches en psychanalyse*, n° 13, 2012, p. 14-24.

PERALDI, François. *Le Sujet. Séminaire 1981-1982*, Montréal, Liber, coll. « Voix psychanalytiques », 2006.

\_\_\_\_\_. *La mort. Séminaire 1985-1988*, Montréal, Liber, coll. « Voix psychanalytiques », 2010.

PIRARD, Régnier. *Le sujet postmoderne entre jouissance et symptôme*, Toulouse, Érès, 2010.

POMMIER, Gérard. « Du monstre phobique au Totem, et du Totem au Nom-du-Père », *La clinique lacanienne*, 2005, n° 9, p. 21-46.

\_\_\_\_\_. *Que veut dire « faire » l'amour ?*, Paris, Flammarion, coll. « Champ essais », 2010.

- \_\_\_\_\_. *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013.
- \_\_\_\_\_ et LANDMAN, Patrick. *Le refoulement. Pourquoi et comment ?* Toulouse, Érès, coll. « Point Hors Ligne », 2013.
- \_\_\_\_\_. « L'hystérie masculine (féminine) », *Figures de la psychanalyse*, 2014, n° 27, p. 81-97.
- PORGE, Erik. *Les noms du père chez Jacques Lacan*, Paris, Érès, coll. « Point hors ligne », 2013 [1997].
- RAZAVET, Jean-Claude. *De Freud à Lacan. Du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- ROUDINESCO, Élisabeth. « Freud et le régicide. Éléments d'une réflexion », *Revue germanique internationale*, 2000, n° 14, p. 113-126.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la psychanalyse en France. Jacques Lacan*, Paris, Le livre de poche, coll. « La pochothèque », 2009.
- SAINT-GIRONS, Baldine. « À quoi sert la sublimation ? », *Figures de la psychanalyse*, 2002, n° 7, p. 57-80.
- SELZ, Monique. « Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime », *Le Coq-héron*, 2006, n° 184, p. 48-56.
- VANIER, Alain. « Ce qui ne cesse pas de ne pas commencer. D'un commencement sans origine », *Cliniques méditerranéennes*, 2002, n° 66, p. 145-153.
- \_\_\_\_\_. « Névrose obsessionnelle, névrose idéale », *Figures de la psychanalyse*, 2005, n° 12, p. 85-92.
- \_\_\_\_\_. « Totem et tabou : un mythe clinique », *Research in psychoanalysis*, 2016, n° 21, p. 54-61.
- VIEIRA, Marcus André. *L'éthique de la passion. L'affect dans la théorie psychanalytique avec Freud et Lacan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Clinique psychanalytique et psychopathologie », 1998.
- WIENER, Simone. « Le tatouage, de la griffe ordinaire à la marque subjective », *Essaim*, 2001, n° 8, p. 35-49.

## AUTRES RÉFÉRENCES

[s.a], « Vierge de fer », *Wikipedia*, en ligne, <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge\\_de\\_fer](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge_de_fer)> (Consulté le 11 janvier 2018).

CHOURAQUI, André. *Moïse*, Paris, Éditions du rocher, 1995.

FRAZER, James George, *Totemism and Exogamy. Vol. I*, New York, Cosimo, [1910] 2009.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1959].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

\_\_\_\_\_. *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Mythes et religions », [1962] 2002.

\_\_\_\_\_. « Claude Lévi-Strauss définit les mythes », *Ina.fr, Apostrophes*, émission du 4 mai 1984, en ligne, < <http://www.ina.fr/video/I06292955> > (Consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017).

PÉTIN (abbé). *Dictionnaire hagiographique, ou, Vies des saints et des bienheureux, honorés en tout temps et en tous lieux depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours, avec un supplément pour les saints personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des divers âges de l'église, auxquels on ne rend aucun culte public, ou dont le jour de fête est inconnu. Tome premier*, Paris, Éditeur de la bibliothèque universelle du clergé, 1919.

REIK, Theodor. *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris, Denoël, 1971.