

Le Cas C « Le Cassé » sur le tchesteurfilde, un cas pour les psychanalystes [dit-il] ou d'une esthétique du bâton, S-T-Tick : stick [dit-il]

Henri-Paul Jacques

Volume 4, Number 1, septembre 1978

Rina Lasnier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200137ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200137ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, H.-P. (1978). Le Cas C « Le Cassé » sur le tchesteurfilde, un cas pour les psychanalystes [dit-il] ou d'une esthétique du bâton, S-T-Tick : stick [dit-il]. *Voix et Images*, 4(1), 77–96. <https://doi.org/10.7202/200137ar>

Le Cas C

« Le Cassé » sur le tchesteurfilde,
un cas pour les psychanalystes [dit-il]

ou

d'une esthétique du bâton, S-T-Tick : stick [dit-il]

Il va s'asseoir sur le tchesteurfilde adossé à la fenêtre. Un sprigne braille¹.

Sur le tchesteurfilde, sous la fenêtre, des corps s'empilent, grouillant des pattes, des bras, des troncs, des têtes².

Je sens que je vais devenir un cas pour les psychanalystes...

Mais je m'en sacre, eux aussi ils vont finir par crever³.

Esthétique. Tout en me permettant de faire appel à la langue anglaise. S-T-Tick : stick. Dans le quartier montréalais de mon adolescence, on disait parfois de celui qui courait après une fille qu'il était «stické» dessus. Stick : tige. To Stick : percer, enfoncer, adhérer. On n'avait pas lu Freud, ce qui ne nous empêchait pas de sticker. Nous étions tous des apprentis-sorciers et nous apprenions à jouer de la baguette et à sentir. Esthétiquait-on ? Probablement⁴.

On ne fait jamais une chose pour une seule raison : définition claire et facilement compréhensible du phénomène universel de la causalité multiple, de ce que la psychanalyse nomme en son jargon technique *surdétermination* et qui impose toujours une *surinterprétation*⁵. «Je crains l'homme d'un seul livre»; de même, l'homme d'une seule Question d'une seule Réponse, d'une seule Doctrine, d'un seul Catéchisme, le Détenteur fanatique de La Vérité, l'Unijambiste à l'équilibre instable et à la marche précaire.

Pourquoi cet essai sur «le Cassé»? Les raisons sont multiples. Disons d'abord qu'à titre de professeur ignorant, j'ai dû lire par obligation professionnelle/professorale un corpus tout constitué d'avance où se retrouvait cette nouvelle (été 1976); comme lecteur «naïf», j'ai été par ailleurs, fortement accroché par ce texte; comme «spécialiste» de l'approche psychanalytique, j'y ai perçu également une matière humaine extrêmement riche; ajoutons que, m'étant institué modérateur des discussions dans qua-

tre groupes d'une dizaine d'étudiants chacun lors d'un séminaire sur cet élément du corpus, j'ai été passablement stupéfait par les réactions émotives et intellectuelles plus ou moins spontanées de cette quarantaine de lecteurs (hiver 1977)⁶. Pour illustrer concrètement la spécificité mais surtout l'interdépendance et la complémentarité des trois approches obligatoires du phénomène littéraire dans l'actuel programme d'Études littéraires à l'UQAM (linguistique-psychanalytique-sociohistorique selon une séquence logique idéale d'apprentissage), les titulaires de ces cours ont manifesté beaucoup d'intérêt au projet du choix d'un même texte, soit «le Cassé», pour l'application de chacune de leurs approches respectives (automne 1977); enfin, je tiens à relever sans délai le défi lancé entre nous et à échapper ainsi à une critique pertinente exprimée de la manière suivante par Hélène Cixous :

À partir d'un concept de «modernité» qui s'est élaboré à l'aide de plusieurs discours «scientifiques» ou ordonnés sur le texte, dans ces dernières années, on voit se produire sur la scène critique une théorisation de la lecture. La pratique, on le remarque, est plus rare : il semble que le lecteur soit fasciné, jusqu'à l'aliénation, par l'étude des instruments plus que par les opérations auxquelles ils sont supposés servir⁷.

J'ajouterai que je veux, à l'occasion de la troisième édition de ce petit-grand texte, lui rendre, ainsi qu'à son auteur, hommage d'une modeste contribution... Ces raisons devraient suffire à démontrer le fonctionnement de la causalité multiple et l'importance de la *surdétermination* de même que de la *surinterprétation* : toute lecture interprétative ne peut que s'appuyer, constamment, sur ce double aspect d'un seul et même phénomène. Voilà un premier principe fondamental, banal en soi mais trop souvent oublié, qu'il me semblait nécessaire de souligner avec insistance dès le départ. Chaque approche privilégie inévitablement certains types de déterminations, ce qui ne signifie pas (comme on tend parfois à le croire, surtout à l'étape des apprentissages) que les autres types de déterminations n'existent pas ou qu'ils soient forcément négligeables; mais il est impossible de tout dire et de tout faire en même temps : c'est là le résultat artificiel du choix d'un point de vue, de la spécialisation, des exigences pédagogiques, de l'état des recherches, etc.

Surdéterminé dans ses origines, présenté comme une réaction au sentiment de Jacques Renaud («devenir un cas pour les psychanalystes») mais également comme une pratique par rapport à d'autres approches, cet essai adoptera intentionnellement une démarche méthodologique d'allure pédagogique. D'où le choix un peu arbitraire des thèmes retenus pour interprétation, les excursus sur plusieurs points de méthode, l'explication des critères de validité des interprétations dans une lecture d'inspiration psychanalytique où il est si facile de projeter ses propres «bébêtes» comme disent les étudiants :

La psychanalyse appliquée est un domaine dans lequel il est trompeusement facile de travailler mais extrêmement difficile de s'assurer de la validité de ses propres conclusions⁸.

A. Quelques thèmes du « Cassé »

1. *L'incipit et la stick-o-manie : « jeux de mains... »*

Cette chambre lui a coûté cinq piasses.

[...]

Rien que cinq piasses par semaine.
Ti-Jean comprend. (P. 13.)

Incipit. Concept relativement récent en critique littéraire et qui commence à être à la mode chez les universitaires québécois⁹. Étiquette comode que j'emprunte volontiers pour désigner un phénomène curieux étudié depuis longtemps en psychanalyse sous différentes appellations (« première entrevue », « premier rêve », « premier dessin »), à un point tel qu'on pourrait presque parler d'un « genre » déjà ancien couramment pratiqué dans les revues spécialisées¹⁰. Importance des premiers mots d'un texte par analogie avec l'importance du premier rêve rapporté au début d'une analyse. Les psychanalystes cliniciens ont souvent attiré l'attention sur ce singulier phénomène, le premier rêve d'un analysant véhicule en lui-même tout ce qui sera l'objet essentiel de l'analyse à venir même si le contenu latent ne s'entendra vraiment que quelques années après. Voici deux témoignages, entre bien d'autres :

Les premiers rêves sont habituellement tout à fait révélateurs, en particulier quand l'analysant en est au début de sa thérapie. Le rêve constitue pour ainsi dire le prologue d'une pièce de théâtre, comme un résumé de l'action qui va se dérouler¹¹.

Les deux dernières séances me paraissent décisives. Hector a pris forme de corps humain et il parle, il me parle.

C'est alors que reprenant le dossier d'Hector, je mets en série les graphismes d'Hector pour tenter de suivre les fils entrecroisés, tortillés, enchevêtrés, de son écriture. À travers les traces qu'il a laissées en moi aussi bien que sur le papier depuis notre première rencontre, il y a un peu plus d'un an, je cherche à le suivre. Je me laisse imprégner par les lignes qu'il a tracées et qui, se vidant progressivement de leur *contenu*, ne m'apparaissent plus que dans leur forme. Ainsi m'apparaît le rapport qu'entretiennent entre elles les différentes chaînes signifiantes.

Ma surprise est grande lorsque je découvre que tous les éléments graphiques qui organisent les dessins de la dernière séance (*dessins n° 19 à n° 24*) sont déjà présents dans le dessin n° 1. Mais au lieu d'y être organisés dans l'espace et le temps selon le fil d'un discours non linéaire, ils y sont enchevêtrés dans un méli-mélo indéchiffrable. Tout se passe comme si, entre ces deux moments, s'était introduite une *césure articulatrice et ordinatrice* : *césure* que met en œuvre la parole et qui se repère dans le silence intercalaire où viennent s'articuler les mots ; *césure* que met en œuvre l'écriture dans l'espacement, le blanc qui articule les lettres et les mots, les différents éléments d'un dessin.

Le dessin n° 1, tout y est. [...] Production chaotique dans laquelle on retrouve après coup tous les éléments d'une structure de discours, elle reflète l'inconscient d'Hector. [...]

Une remarque s'impose ici avec force : ce dessin n'est lisible qu'après coup¹².

On m'objectera qu'il existe une énorme différence entre un texte littéraire et un rêve. Je l'admets, et j'espère reprendre plus tard l'écriture de ce problème par le biais du Sujet et de l'écriture, des modalités de production (« inspiration » et ce que cela signifie, « spontanéité »), chez Jacques Renaud et d'autres écrivains québécois. Je me contenterai ici de désigner un point de contact entre le rêve et un texte littéraire comme « le Cassé » : l'**imaginaire** et son fonctionnement. Le rêve se construit sur des *restes diurnes/résidus de la veille*, il est porteur d'*affects* (voir note 5), il établit un pont avec les expériences marquantes de l'individu (ses frustrations, ses traumatismes, ses désirs irréalisés et irréalisables autrement que d'une manière hallucinatoire ou fantasmatique), il revit au présent l'archéologie du rêveur, il remplit une fonction éminemment cathartique et thérapeutique (qui ne rêve pas devient « fou » en moins de trois jours¹³); « le Cassé » présente exactement les mêmes caractéristiques et il suffirait, pour le démontrer rapidement et péremptoirement tout en évitant la platitude des gloses parfaitement inutiles, de citer dans sa totalité une courte entrevue (« le Cassé, c'était l'enfer ») qui en décrit la genèse et la modalité de production. Je me limiterai à quelques phrases, parmi les plus significatives, de cette entrevue que Renaud a voulu inscrire comme prolongement du texte même dans la nouvelle édition :

Et pendant trois jours et trois nuits j'ai écrit, ne m'arrêtant que pour manger. Et ç'a sorti d'un jet, comme dans le livre [...] J'ai tout craché. J'étais le Cassé et je frappais. Si je n'avais pas écrit ce livre, le vrai Bouboule, je l'aurais tué. Et d'autres...

[...]

L'écrivain ici était désespéré [...]; désespéré, il était destructeur. Ce rêveur, cet imaginaire qu'est le romancier [...]

[...] C'est de l'art parce qu'il y a création, récupération de la réalité par l'imaginaire¹⁴.

Et dans une autre entrevue :

je m'emparais de la réalité et je la donnais telle qu'elle était ou plutôt telle que je la ressentais moi¹⁵.

Alors ?

« *Le dessin n° 1, tout y est* », c'est moi qui souligne. « Cette chambre lui a coûté **cinq** piasses », c'est ainsi, par cette seule phrase-paragraphe, que commence (*incipit*, comme cela se dit en latin) le texte de la nouvelle : théoriquement tout y est ou devrait y être, [...] ou presque, y compris l'hyperbole. Ma première réaction, immédiate, au texte : pourquoi « **cinq** piasses » plutôt que quatre ou six, quelle nécessité y aurait-il du choix particulier de ce chiffre ? Surgissement automatique en moi du type de questionnement proprement psychanalytique, questions apparemment idiotes sur des détails apparemment insignifiants : « Niaseux ! C'est ça que ça devait coûter dans ce temps-là ! » Ah oui ? Vous en êtes absolument sûr, preuves

«en main» (pour utiliser un cliché apparemment innocent)? Vous l'avez vérifié vous-même scrupuleusement n'est-ce pas? Mais à supposer que vous ayez raison dans l'ordre de la réalité extérieure, je vous renvoie encore au commentaire de Renaud dont je souligne une cheville importante : «Je m'emparais de la réalité et je la donnais telle qu'elle était *ou plutôt* telle que je la ressentais moi.» «Moi», dit-il, affirmation de la subjectivité! Et je n'en continuerais pas moins à me poser cette question liminaire avec, en tête et entêtement, un début de réponse à *titre d'hypothèse provisoire à vérifier rigoureusement dans le texte*, car c'est le texte seul qui a raison, lui seulement. Telle est mon attitude de lecteur-critique d'un point de vue psychanalytique.

Pourquoi cette question entêtée? Parce qu'elle s'autorise, et s'oblige, du principe fondamental qui se trouve à la base de toute la psychanalyse et que j'accepte comme postulat de départ, celui du déterminisme psychique inconscient absolu :

Or, dans la vie psychique il n'y a rien d'arbitraire, d'indéterminé¹⁶.

Je crois au hasard extérieur (réel), mais je ne crois au hasard intérieur (psychique)¹⁷.

Parce qu'elle porte précisément sur l'*incipit*. Parce que ce chiffre **cinq** se répète avec insistance, comme une ritournelle obsédante et lancinante, tout au long du texte et, dès la première page, deux fois à intervalles très courts après la première mention :

Rien que **cinq** piasses par semaine. Ti-Jean comprend. (P. 13)

Il n'y a pas un concierge à Montréal qui va se fendre le cul en quatre pour fournir une chambre à **cinq** piasses. (*ibid.*)

(J'y reviendrai à la phase de l'interprétation à tirer du texte même; ici, pour illustrer un point de méthode dans une visée didactique, j'explicité seulement des critères permettant de déceler, avec un minimum d'assurance, ce qui peut être matière à interprétation psychanalytique de ce qui désigne l'émergence possible de l'inconscient, de ce qui simultanément se révèle et se cache, idées obsédantes marquées par la réitération et la répétition : critère de la **récurrence** comme indice des éléments «privilegiés» d'un texte.) Parce que, invoquant un autre commentaire de Renaud sur l'origine du «Cassé», j'observe une contradiction flagrante, bizarre, et par là même extrêmement significative :

Peu après je devais chômer, à \$15 par semaine, dont \$10 pour la chambre. (P. 157. [C'est moi qui souligne.]

Il faudrait bien se brancher, **dix** ou **cinq**? Et je ne peux m'empêcher de faire la nique à mon hypothétique objecteur qui prétendrait que j'ergote sur le sexe des anges alors qu'il serait tellement plus simple d'y voir un reflet de la réalité quotidienne, «c'est çà que ça devait coûter dans ce temps-là!» Réalisme simpliste, réalitisme. Donc, autre critère, celui de la **contradiction**, de l'**écart** entre les témoignages. D'ailleurs, peu me chaut que ce **cinq** résulte d'un emprunt à la réalité extérieure plutôt que

d'une tranposition littéraire et du piège des mots : dans l'un et l'autre cas, il me suffit de constater dans le texte, au point d'arrivée, une très forte insistance.

Au fait, pourquoi un élément de réalité inséré dans un texte littéraire ne pourrait-il pas être récupéré par l'imaginaire (selon l'expression de Renaud), pourquoi ne passerait-il pas dans le filtre de la subjectivité pour coïncider ainsi avec des fantasmes individuels et provoquer du même coup l'inconscient, pourquoi serait-il exclu qu'il y joue le même rôle que les restes diurnes dans le rêve ? Voici un exemple « amusant » d'insertion d'éléments de la réalité extérieure dans le rêve d'une femme d'une quarantaine d'années :

Je suis sur la **cinquième** rue avec mon frigidaire qui dégèle. Je suis gênée. Tout le monde me regarde.

Cette « cinquième rue » existe réellement, c'est la rue principale de la petite ville où habite la rêveuse, rue fort achalandée les jeudis et vendredis soirs, et la rêveuse s'y était justement rendue au cours de la soirée (un vendredi) qui a précédé son rêve, ce qui explique également l'élément « tout le monde [...] regarde » puisque dans ces petites villes la curiosité publique descend habituellement dans la rue principale sous prétexte d'aller « magasiner ». Quant au « frigidaire qui dégèle », la pauvre femme avait subi une série de mésaventures incroyables : son réfrigérateur avait fait défaut un vendredi soir et toutes les provisions s'y étaient gâtées pendant le week-end alors qu'elle s'était absentée ; elle remplaça donc l'appareil défectueux par un autre tout neuf dont le réservoir à gaz réfrigérant fut affecté d'une fuite intempestive exactement dans les mêmes circonstances et avec les mêmes résultats (un vendredi soir, absence de la dame, avarie des aliments). Coïncidences à faire rêver ! Ce que fit la dame... Voilà pour les éléments de la réalité extérieure insérés dans ce rêve. Matériaux objectifs du seul *contenu manifeste* (voir note 5), ils ne sauraient fournir en eux-mêmes de sens intelligible cohérent car ils ont été récupérés par l'imaginaire de la rêveuse et redonnés tels qu'elle les ressentait, à travers sa propre subjectivité (« je/mon/je/mè »). Mais que faut-il comprendre de cette production imaginaire fabriquée avec des morceaux de la réalité, quel sens peut-on attribuer à ces restes diurnes ? Arrêtons-nous d'abord à ce qu'il y a de plus subjectif (*i.e.*, « arbitraire ») dans ce rêve : « je suis gênée ». Qu'est-ce que cette « gêne », sinon un sentiment de culpabilité pour quelque faute répréhensible ? Indication évidente d'une intervention du Surmoi, cette conscience morale inconsciente héritée de la petite enfance à la suite des ordonnances parentales, pour qui « le mal c'est le sexuel et le bien c'est le non-sexuel » selon une définition très juste, quoique partielle, d'Ella Freeman Sharpe. Ainsi, le « tout le monde me regarde » réfère, d'une part, aux parents et éducateurs intériorisés avec leurs diktats moralisants et leur regard accusateur : « l'œil de Caïn », c'est l'œil du Surmoi ; d'autre part, à un « secret¹⁸ ». Or, puisqu'il y a un sentiment de culpabilité, faute sexuelle, intervention répressive du Surmoi, « secret », il y aura donc *censure* (voir note 5) c'est-à-dire tendance à taire l'inavouable et simulta-

nément à le dire, quitte à parler un langage hermétique : c'est la loi de l'inconscient¹⁹. Si l'on fait abstraction du « tout le monde » (i.e., « personne »), la rêveuse est le seul personnage du rêve ; si le sentiment de culpabilité résulte, comme on est en droit de le déduire, d'une activité sexuelle interdite et honteuse à garder comme un « secret », il ne peut s'agir que d'autoérotisme (« je/mon/je/me ») au niveau du *contenu latent* (voir note 5) de ce rêve. Traduisons ce langage hermétique qui s'exprime ici par symboles²⁰ et allusions : j'ai la main (« cinquième/cinq ») sur mon organe sexuel (« rue ») qui, de froid qu'il était (« frigidaire »), me procure un orgasme (« dé-gèle²¹ »). Expression typique, donc facile à traduire, d'une activité masturbatoire. Exemple « amusant », ai-je écrit plus haut, parce que la rêveuse « s'amuse » en dormant avec un jouet à portée de sa main²². Cette interprétation tient compte de la totalité des éléments du rêve et de leurs interrelations, elle les rend intelligibles sans laisser de résidus inexplicables, elle ne recourt qu'à un « lexique » bien établi et à un minimum de « constructions » : critères de base de la validité de toute interprétation dans tout objet d'étude et quelle que soit la méthode utilisée.

L'*incipit* de ce rêve est identique à l'*incipit* du « Cassé ». Telle est, après ce long détour didactique, l'hypothèse provisoire à vérifier rigoureusement dans le texte : le chiffre **cinq** est un symbole *possible* de la masturbation par référence aux cinq doigts de la main, symbole « universel » en fonction de la structure anatomique de l'être humain. *Possible*, car tout n'est pas symbole et il faut sans cesse et toujours rappeler la plaisanterie traditionnelle chez les psychanalystes :

L'avion est un symbole sexuel, mais qui sert aussi à voler de Vienne à Munich²³.

Et ce serait sottement galvauder la psychanalyse que de l'appliquer à un texte littéraire, sans aucune transposition, comme dans la situation thérapeutique²⁴.

(a) *au niveau du taire*

Pour taire l'inavouable, récurrences obsédantes du chiffre **cinq** et de ses multiples, du mot **maïns (s)**, du mot **doigt (s)** :

Ti-Jean lui paye cette chambre.

— ... Combien par semaine ?

— ... **Cinq** ...

— ... bon ... (P. 15. [C'est moi qui ajoute les caractères gras.]

Cinq piasses. C'est pas vargeux, ça mon Ti-Jean. (P. 16.)

— Je peux t'aider... **cinq**... dix... (P. 18.)

Ti-Jean mesure **cinq** pieds et huit pouces. [...] Il pèse cent **cinquante** livres. (P. 21. [Ce qui importe ici, c'est la réitération du **cinq** à trois lignes d'intervalle. Je relève en passant que le **huit** est un autre élément fortement récurrent.]

La chambre à **cinq** piasses [...] (P. 23.)

Philomène s'est trouvée une djobbe comme empaqueteuse dans une manufacture de cigares. Elle met,

Cinq gros cigares dans une boîte,

Cinq gros cigares dans une boîte,

Cinq gros cigares dans une boîte,
Cinq gros cigares dans une boîte,
 coffeé break... dix minutes,
Cinq gros cigares dans une boîte [...] Trente-**cinq** piasses par semaine. (P. 24.)

Philomène se couche et s'endort... Une volk's... Bouboule... **Cinq** cigares dans une boîte... Berthe... habon... habon... (P. 26.)

Monsieur **Cinquante** sourit de toutes ses grosses dents blanches comme de la broue. (P. 48.)

Son ventre se met à palpiter sur le matelas qui sursaute. Qui grince. Ti-Jean s'entend brailler comme une vieille vache à **cinq** heures dans le champ. (P. 54.)

Etc.

Philomène a couru vers l'auto. Une **main** de femme a ouvert la portière. (P. 16.)

[...] La **main** de la jeune femme touche à celle de Philomène. La jeune femme a saisi le bras de vitesse à boule de nacre blanc qui la sépare de Philomène. Elle embraye.

Philomène a réagi. Elle a porté sa **main** gauche à son front.

[...]

La jeune femme a pour de bon saisi la **main** de Philomène.

Philomène s'est retournée vers la jeune femme. Elle a tenté de retirer sa **main**, mais sans trop de fermeté. [...]

De la **main** gauche, la jeune femme joue dans les mèches mouillées de Philomène. (P. 18.)

Elle a froissé dans sa **main** un dix et le bout de papier. Philomène la regardait faire sans parler. Elle lui a laissé sa **main** gauche. La jeune femme y a mis la boule de papier froissé. Elle a refermé la **main** de Philomène sur la boule. (P. 22)

[Philomène] a saisi la poignée de la portière de l'auto à deux **main**s. Elle s'est éjectée de la volk's sans refermer la portière. Elle a couru sur la rue Bernard. *Personne m'a vue, j'espère...* (P. 22. [C'est moi qui souligne la dernière phrase.]

Il essuie son front mouillé sur le revers de sa **main** [...] (p. 30).

Ti-Jean trimbale sa grosse face et ses grosses **main**s dans l'appartement de Louise... (P. 33)

Les **main**s à Philomène qui griffent les fesses à Bouboule quand Bouboule... Non, non... (P. 34.)

Elle se tourne de nouveau vers Berthe qui la regarde, debout, la **main** droite sur la hanche droite qui fait saillie. (P. 45.)

Elle aime ça, des fois, s'laisser faire.

[...]

Berthe lui pose ses deux **main**s sur les épaules. (P. 46. [C'est moi qui souligne la première phrase de la citation.]

Partout, des **main**s en l'air [...] (P. 48.)

Une femme passe près de lui. Bouboule fait un faux pas. Sa **main** glisse vers le bas-ventre de la femme. (P. 50.)

Il se jette, la rage au cœur, sur le lit. Il se tire les cheveux à pleines **mains**. (P. 54.)

Il fourre ses **mains** dans ses poches de coupe-vent. Sa **main** droite tâte un objet dans sa poche droite. (P. 55.)

Il écrase dans sa **main** droite la poignée du tournevis. Dans sa **main** moite. Il sent que sa **main** glisse sur le plastique épais, le plastique vert du manche. Il appuie sa **main** gauche sur son poing droit dont le poignet lui élance. (P. 61.)

Ti-Jean a les **mains** collantes. Les tavernes sont des labyrinthes. Il s'est lavé les **mains**, les poignets, ça l'agaçait, c'était collant. [...] Mes **mains**... Maudit qu'j'ai des grosses **mains**. Il jouait des cymbales avec ses **mains**. (P. 63.)

Ti-Jean a rabattu le revers de sa grosse patte sur la tempe à Philomène. [...] Elle se tient la tempe avec ses deux **mains**. [...] Ti-Jean lui rabat sa **main** sur l'autre tempe. [...] D'une poussée de la **main**, il envoie revoler Philomène près de la commode. (P. 65.)

Ma **main** m'pique, j'la gratte sur ma barbe... (P. 72.)

Les murs sont barbouillés de traces de **doigts**. Toutes sortes de **doigts**; les **doigts** de qui... (P. 15.)

Elle en a peur, elle se sent contrainte à lui obéir au **doigt** et à l'œil. (P. 23.)

Elle pense : les lèvres de Philomène, je les caresserais avec mes **doigts**, je les baiserais, elles sont charnues... Elle vient peut-être pour se donner... (P. 44.)

Il croise ses **mains**. Il regarde ses **doigts** qu'il bouge lentement. (P. 53.)

Le lapin jase, croque un **doigt** de fille comme une carotte incarnate. (P. 60.)

Il y a toujours, par découpage, *anal* dans toute analyse, c'est-à-dire que ça se fait par petits bouts et petits tas... des citations qui sentent l'effort. À la relecture du «Cassé», on n'aura aucune difficulté à retrouver, dans la synthèse organique du texte, des juxtapositions fréquentes des éléments en cause qui sont ici artificiellement isolés pour fin de démonstration : cette sorte de **juxtapositions**, renforcées encore par leur fréquence, constitue un critère presque infaillible de l'interdépendance profonde des dits éléments dans un solide réseau inconsciemment structuré.

(b) *au niveau de l'inter-taire/dire*

Entre taire l'inavouable et le dire expressément, il existe une multitude de manières intermédiaires de mi-taire/mi-dire l'interdit/intertu. Si j'étais lacanien et voulais imiter les imitateurs des dialectes de l'inconscient, je n'aurais aucune hésitation à désigner cet espace comme étant

celui de l'intairedire et me garderais bien de gloser que je donne subtilement à entendre simultanément le préfixe dans son double condensé, privatif et locatif, latin; je préfère le clair et risquer d'être compris, je bégayerai donc sur l'inter-taire/dire comme fait l'inconscient lui-même cherchant ses mots entre deux forces antagonistes d'égale intensité dont l'une active la tendance à l'aveu (« retour du refoulé/réprimé ») et l'autre la tendance au secret (« refoulement/répression ») : « ha bon » « des noms que Philomène ne connaît pas » (p. 19), merci à toi Renaud. Les mots de l'inter-taire/dire sont toujours des formations de compromis (voir note 5) entre ces deux forces antagonistes, lapsus, clichés apparemment « innocents » mais à double entente pour qui sait en écouter le sens primitif univoque (i.e., littéral, concret, physique, corporel, tel que le définit l'enfant qui apprend à parler), créations verbales originales et expressions inattendues, surprenantes : tout cela se repère au critère de la petite **bizarrierie**, du léger **illogisme**, d'une pointe d'**irrationnel** et d'équivoque, du **choix arbitraire** parmi plusieurs possibilités, d'une **juxtaposition** inquiétante et non nécessaire de quelques mots, de certaines **comparaisons** et **métaphores**²⁵ qui font dresser la troisième oreille²⁶; tout cela s'éclaire mutuellement et s'interprète d'une démarche dé-métaphorisante, d'une lecture littérale et concrète qui clive la double communication simultanée à la fois consciente et inconsciente pour ne retenir que la strate sémantique la plus archaïque, la moins usée, celle même de l'inconscient qui se constitue du refoulé, des vestiges de l'enfance et, partiellement, de son langage²⁷.

Quelques exemples relevés au fil du texte :

Philomène. C'est rare. Mémène... Oui, c'est ça Mémène. C'est beaucoup plus joli. Moi je m'appelle Berthe. Je suis étudiante à la faculté des lettres de l'Université de Montréal (Philomène est impressionnée; elle fait un « ha bon » étiré et surpris. Et la jeune femme y va. Elle parle de pauètes, des noms que Philomène ne connaît pas : *Bauglaire*, d'autres) c'est très, très intéressant. (P. 19. [C'est moi qui souligne. De plus, je reproduis la graphie « pauètes » de la deuxième édition de préférence à celle de la troisième, « poètes »].)

Bauglaire, déformation volontaire de *Baudelaire*. Pourquoi une déformation? Uniquement pour montrer l'ignorance de Philomène? Pourquoi avoir choisi le nom de ce « pauète » plutôt qu'un autre? Seulement par goût d'auteur et pour mentionner plus loin *les Fleurs du mal* (P. 46)? Mais alors pourquoi cette déformation plutôt qu'une autre (« Bô-bel-air » ou je ne sais trop)? Renaud l'avait-il entendue ailleurs ou s'agit-il d'un pur hasard? Mais la mémoire est sélective et le hasard n'existe pas dans l'inconscient! L'inconscient tente toujours de réduire tout désignateur ou nom propre à l'état de signifiant par le biais de la polysémie virtuelle de l'image acoustique et de lui imposer un sens en assimilant l'inconnu au connu, comme fait l'enfant. À partir de l'image acoustique²⁸, une seule représentation possible de mots, une seule lecture pensable: « beau glaire ». Plaisanterie dégoût(t)ante et de mauvais goût? Je ne badine (« stick », en anglais) jamais, je suis professeur à l'université et un professeur à l'université c'est sérieux; si je voulais badiner, j'attirerais l'attention sur ce « ha bon » éti-

ré en rappelant que l'auteur du texte est un homme et que c'est à un personnage romanesque, à une femme (?) imaginée ou du moins récupérée par son imaginaire masculin, qu'il prête ses propres mots. À preuve que je ne plaisante pas, c'est que l'inconscient (aussi balourd et épais que subtil et raffiné dans ses moyens d'expression) est constamment répétitif, qu'il dit la même chose cent fois plutôt qu'une parce qu'il tient absolument à être entendu, sachant qu'on l'écoute et le comprend peu au niveau du conscient. Puisque l'inconscient se répète, je devrai retrouver dans le contexte immédiat de *Bauglaire* les deux éléments de la décomposition²⁹, beau et glaïre. Ne cherchons pas midi à quatorze heures, la confirmation est donnée en toutes lettres dans le passage cité, «c'est beaucoup plus joli» : «joli», synonyme de «beau»; si on n'est pas encore satisfait, on n'a qu'à procéder comme l'inconscient en décomposant soi-même l'adverbe «beaucoup» quitte à se gausser, bêtement, d'un ironique et superbe scepticisme. Quant à l'autre élément, lisons la suite immédiate de cette citation où, indépendamment de mes propres fantasmes, il est bien question de glaïre et de sperme :

Pendant que la jeune femme parle, Philomène a pensé l'espace d'une demi-seconde à Ti-Jean qui l'appelle Mémène. Ça date du temps de leur première rencontre. Il avait pris sa petite main dans sa grosse patte. Tu viens avec moé Mémène? *On va s'en passer une?* hum? Viens, viens-t'en! Ti-Jean avait insisté. Philomène l'avait suivi. Quand y veut, Ti-Jean, y a pas moyen de l'faire démordre. C'te nuit-là, Ti-Jean était venu trois fois. (P. 19. [C'est moi qui souligne.]

Qu'est-ce qui relie ces deux paragraphes? Un premier lien s'impose, explicite, conscient, voulu : comme Ti-Jean, Berthe appelle Philomène «Mémène», d'où l'association obligatoire. Mais pour le reste de la chaîne associative qui évoque la sexualité et le glaïre? La question se résoud d'elle-même. Je retiens pourtant un mot du paragraphe précédent, «et la jeune femme y va»; Philomène aussi «y est allée» à l'invitation de Ti-Jean... Le verbe *venir trois fois* répété dans ce dernier passage puis, comme par hasard, «Ti-Jean était venu trois fois» : astuce consciente d'écriture, jeu de mots intentionnel? J'en doute fort, l'inconscient sait où il va et comment y mener l'écrivain à son insu; double entendre qui se traduirait exactement par le même mot et avec le même effet dans une autre langue comme l'anglais («venir/to come»), ce qui démontre que l'inconscient ne s'embarrasse guère des barrières linguistiques. Ti-Jean demande à Philomène de l'accompagner, qu'elle aille avec lui : «co-it», mot latin devenue une expression française polie pour respecter la «pudeur» dont la langue populaire se moque royalement en disant exactement la même chose avec des mots français d'une parfaite équivalence; mais alors l'expression devient, par pur jugement de valeur (donc surmoïque), «vulgaire». Pourquoi? Et, sur l'insistance de Ti-Jean, «Philomène l'avait suivi». Faut-il croire qu'elle a «marché» beaucoup? Or l'invité s'exprime d'une manière extrêmement bizarre, «on va s'en passer une». «Une» quoi? Je ne saurais répondre. Mes consultants non plus. Le cliché, dont dérive cette curieuse expression, ne saurait être que «s'en passer un/se passer un poignet³⁰». Il y a donc ici écart

au cliché, mais involontaire par opposition à la déformation *Bauglaire*, lapsus évident, « formation de compromis » compromettante qui, malgré la description romanesque d'activités hétérosexuelles, renvoie encore à l'autoérotisme, à la masturbation. Voilà concrètement ce que j'appelle le piège des mots dans lequel se laisse prendre si facilement l'écoute innocente et naïve.

Un troisième exemple :

Ti-Jean ouvre son *Détective* où il apprend que les Détectives connaissent la plupart des malades sexuels. Il y a la photo d'une lesbienne nue, étendue sur le plancher, en pleine crise de perversité solitaire. Ti-Jean avale sa salive. (P. 26.)

Qu'une lesbienne soit nue, étendue où ça lui plaira, perverse, il n'y a là rien que de banal et qui aille de soi. Mais « une lesbienne [...] en pleine crise de perversité solitaire », voilà de quoi avaler sa salive ! Pour qu'il y ait lesbianisme, il faut au moins deux partenaires, non ? Pourrait-on m'expliquer le lien logique entre cette photo de lesbienne nue et l'attribution qui lui est faite, à elle, d'une « crise de perversité solitaire » ? C'est cela (seulement) qui est écrit dans le texte, s(t)ex(t)uellement, rien d'autre, et qu'on ne vienne pas gentiment m'expliquer non plus autre chose que ce que je demande, que ceci doit bien se comprendre par cela (les trois paragraphes suivants), etc. À mon avis, ces trois paragraphes ne constituent qu'une *rationalisation* superficielle du passage cité. Il se manifeste en effet dans cette séquence un hiatus de la logique consciente et, au lieu d'un enchaînement immédiatement intelligible d'éléments énoncés en fonction de leurs relations réciproques, il s'y substitue une simple juxtaposition d'éléments hétéroclites, comme dans le rêve ou, à proprement parler, comme dans toute production marquée du sceau des *processus primaires* (voir note 5), dont il appartient au lecteur-critique de bricoler la/une syntaxe. Soit. D'une part, Ti-Jean devant une photo de femme nue (dont il est dit qu'elle est lesbienne) ; d'autre part, « une crise de perversité solitaire ». La femme est seule et, à titre de lesbienne, il est logiquement impossible de lui attribuer le comportement sus-indiqué, à moins qu'il y ait tentative manquée de jeu de mots (ce qui équivaldrait dans le cas à un lapsus au second degré) ; mais Ti-Jean aussi est seul ! Alors ? Lapsus d'auteur qui avait subi à son époque l'endoctrinement officiel sur le « péché solitaire », selon l'expression consacrée. Donc, description mi-dite/mi-tue de Ti-Jean (?) se masturbant devant une photo de femme nue, lesbienne ou pas ; masturbation interprétée comme une « perversité », c'est le maître qui l'a dit à l'école (p. 74), contribution « religieuse » au renforcement du Surmoi.

Pourquoi avoir bricolé cette syntaxe-là plutôt qu'une autre ? Critères, explicités plus haut, de la validité d'une interprétation : supplément d'intelligibilité, réduction des résidus inexpliqués, économie de constructions. De plus, puisqu'il y a toujours d'irréductibles incroyables, confirmations tirées du texte :

Une pile de journaux, de revues sur la table de grès... des histoires de pelotes... ha d'la marde... j'ai faim... m'as manger... l'frigidaire... (P. 35.)

Mon frigidaire, y ronronnait dans mon dos des fois quand je lisais des livres avec des belles pelotes... Ou les journaux... Toutes sortes de journaux... Des cochons... (P. 73-74.)

À intervalle de quarante pages, ces deux passages sont intimement liés entre eux par les récurrences de thèmes identiques, d'allusions identiques, de mots identiques. Et comme par hasard, encore, la suite de la dernière citation se continue par une description de Ti-Jean se masturbant avec des fantasmes de femmes. Associations forfeutes, coïncidences ? « Investissement » dans le texte d'un sens qui lui est étranger et projections personnelles de l'interprète ?

Un quatrième exemple. Ti-Jean s'est fait dire, par Yves qui veut se venger de lui, que Philomène est montée « dans la chambre à Bouboule » (p. 33). Au cours d'une rêverie éveillée, il se met à imaginer le spectacle, « Bouboule dans sa tête étendu sur Philomène... Un film dans sa tête... Des images... » (p. 35). Il s'endort et ses fantasmes se transforment en visions cauchemardesques dont je ne citerai, pour le moment, que deux phrases extraites d'une description extraordinairement vivide :

Philomène s'écoule mollement du tas de corps, comme un couteau de caoutchouc est extirpé de son fourreau de caoutchouc ou plutôt de la façon du blanc mou évacué du tube de pâte à dents par une pression de la paume... [...] Philomène se dresse tout à coup comme un serpent pris sous le charme d'une musique de flûte. (P. 37. [C'est moi qui souligne et qui ajoute les caractères gras.]

Il faudrait pouvoir citer intégralement la description de ce cauchemar avec les réflexions de Ti-Jean à son réveil (« on dirait qu'**ça vide** », l'allusion au « froissement tiède d'un **auto** qui monte la côte » et au **caoutchouc** qui « fait pas d'mal à personne... »), il faudrait avoir le temps d'analyser longuement les pages 37 à 40. Je n'esquisserai ici que les éléments essentiels d'une interprétation à développer quitte à donner au lecteur intéressé, dans une note un peu plus élaborée³¹, quelques références et commentaires indispensables à une meilleure compréhension de ce que Renaud exprime d'une manière qui porte le cachet d'un rêve authentique. Dans un premier temps, l'interprétation du récit de ce fragment de « rêve » doit se faire en procédant de la fin vers le début comme il arrive assez souvent ; cette indication suffit déjà à y introduire une certaine intelligibilité grâce au rétablissement chronologique normal des étapes, inversées dans cette séquence onirique, de la fantasmatisation d'une activité sexuelle. Dans un deuxième temps, compte tenu du fait que l'inconscient ne connaît que l'assimilation absolue et jamais la comparaison (et on aura remarqué la singularité de la comparaison avec le tube de dentifrice, l'interprétation dégagera les équations suivantes : Philomène = serpent (symbole onirique connu) = pénis fantasmatique qui, d'une part, s'érige (« se dresse tout à coup ») qui, d'autre part, arrive à l'éjaculation (« s'écoule ») et à la détumescence au moyen de la masturbation (« pris » et « par une pression de la paume »). En anticipant légèrement sur l'exemple suivant et en priant le lecteur de jeter de lui-même entre ces deux points le pont préconstruit qui lui est

maintenant disponible, j'effleurerai rapidement l'obsession de Ti-Jean pour les «autos» :

Les totos. Les bébés. Ça se ressemble. C'est comme ça qu'on appelait ça, quand j'étais petit, des totos. Je les faisais rouler sur les dessins du tapis. [...]
C'est drôle comme les criards des totos ça me fait penser à des cris de bébés. C'est cave. (P. 76.)

Cette obsession est fortement surdéterminée. Elle réfère à l'enfance énigmatique de Ti-Jean, à ses propres cris de bébé (et peut-être à ceux de Ti-Cul, ces «fils» de Ti-Jean), à sa mère apparemment absente du texte mais dont l'importance et la présence se lisent entre les lignes, à la mort; mais aussi à la vie, à l'**existence** même comme il est dit dans ce passage (l'un des plus subjectifs et suggestifs de toute la nouvelle) qui commente le bruit des klaxons entendus la nuit :

Puis les criards éperdus se taisaient en entendant l'écho qui ressemblait tellement aux cauchemars de celui qui appuyait sur le ventre du volant comme sur un ventre de femme, où une demi-lune chromée attend **une pression de la paume pour exister**. (P. 72. [C'est moi qui souligne et qui ajoute les caractères gras.]

Comme dans la citation du fragment de «rêve», il y a ici un renvoi aux «cauchemars» et une reprise sans aucune modification des mêmes mots «une pression de la paume». Ce qu'il a fallu d'observations patientes et de temps à la psychanalyse pour arriver à cette conclusion que Renaud, mine de rien, explicite presque entièrement de quelques mots d'un poids formidable : «**Une pression de la paume pour exister**» ! Fulgurante révélation du sens ultime de la masturbation maniaque de Ti-Jean, «pour exister»... Bouleversante intuition d'écrivain à dégager de son inter-taire/dire, stupéfiant *insight* devant quoi je reste bouche bée et préfère me taire pour laisser la parole à plus chevronnés et compétents que moi³².

Dernier exemple :

L'**automobile**, mon vieux, l'**automobile**, c'est ça l'amour. [...] dis pas qu't'as dû coucher avec la femme de chose avant de devenir comme par miracle un héros, non, fais pas ça, tu seras pus un héros. *Dis-leur que tu t'es fait toi-même*. À partir de rien. (P. 53. [C'est moi qui souligne et qui ajoute les caractères gras.]

A-t-on jamais lu définition plus surprenante, plus inattendue, plus singulière, de l'amour? Monologue de Ti-Jean inséré dans une série de parenthèses éminemment significatives ordonnées en chiasmes.

- (a) «une **guitare** geint à faire brailler»
 - (b) «des **mains** glissent [...] frottement [...] frottement [...] frottement»
 - (c) «le **policier** René»
- le monologue de Ti-Jean
- (c) «**police**»
 - (b) «l'air de **guitare** est terminé»
 - (a) «il croise ses **mains**. Il regarde ses **doigts** qu'il bouge lentement».

Encore des questions apparemment idiotes sur des détails apparemment insignifiants : que signifie cette insistance, de chaque côté du monologue, sur la guitare et les mains, sur la police ? **Guitare**³³ : dans l'absolu, symbole possible de la masturbation sur la base du *tertium comparationis* que pour en « jouer » il faut « froter » de la main ; dans la situation particulière et concrète de ce texte, activation indubitable du sens symbolique en raison de la juxtaposition immédiate des mots « mains », « doigts », et « frottement » trois fois répété. **Police**³⁴ : dans l'absolu, figure d'autorité, représentant de la loi ; ici, image du Surmoi dont l'intervention indique une réaction de culpabilité pour une infraction à la loi irrationnelle intériorisée (« le mal c'est le sexuel et le bien c'est le non-sexuel »), phénomène partout présent dans le texte et que j'analyserai longuement plus loin dans un chapitre intitulé Surmoi et stick-o-mani(e)pulation. **Automobile**³⁵ : équivalent moderne du cheval, symbole fréquent de la puissance phallique d'où un lien possible avec l'amour, commentaire inepte parce que trop général, parce qu'il fait appel au truc usé qui ne signifie plus rien et à la recette bêtement applicable... Procédons plutôt à la manière de l'inconscient, par décomposition verbale (voir note 30), comme nous avons fait plus haut avec « Bauglaire » selon le principe de ce que j'appellerais faute de mieux « la pression cognitive » de l'inconscient qui se fabrique des fantasmes greffés à des étymologies objectivement vraies ou fausses (ce dont il n'a cure). **Auto**, du grec, « (de/par) soi-même » ; **mobile**, du latin, « ce qui peut être mu/ce qu'on peut mouvoir » ; **automobile**, « ce qui peut se mouvoir de soi-même/ce qu'on peut mouvoir (par) soi-même ». Dans cette histoire d'automobile et d'amour, il est exclu de « coucher avec la femme de chose », il est obligatoire de « se faire soi-même » : sans commentaires, sauf pour l'indication d'un parallèle relevé dans la littérature psychanalytique³⁶. **Se faire soi-même** : autre cliché « innocent » qui réfère à la masturbation et, plus profondément encore dans l'inconscient, à un fantasme masculin typique d'auto-engendrement par la masturbation, par ce moyen à soi-même se donner naissance et devenir ses propres parents. C'est précisément ce thème que traite Borges dans un de ses contes³⁷ où un étranger sans nom ni origines « voulait rêver un homme et l'imposer à la réalité », « il le rêva actif, chaud, *secret, de la grandeur d'un poing fermé* » ; identité du rêveur et du rêvé comme l'affirme le texte par le choix d'une tournure syntaxique non nécessaire, libre autant en espagnol qu'en français :

L'étranger se rêvait [se soñaba] au centre d'un amphithéâtre circulaire.

Deux auteurs, un même fantasme, expressions similaires : « une pression de la paume pour exister/rêver un homme et l'imposer à la réalité [...] de la grandeur d'un poing fermé » ; la paume et l'existence, le poing fermé et la réalité. Renaud rêva un homme, Ti-Jean, et l'imposa à la réalité, L/S'imposa à l'existence. Identité du rêveur et du rêve comme l'affirme Renaud (imitant peut-être à son insu Flaubert, ou simplement retrouvant les mêmes paroles), « j'étais le Cassé » (p. 158). « Le Cassé », théâtre circulaire. « Circulaire », allusion à une forme/mouvement qui de son point de départ revient sur lui-même.

À retenir et à méditer, cette réflexion de Denis Vasse :

Si la technique psychanalytique nous donne les principes généraux d'une lecture de l'inconscient, ou plutôt de ses effets, c'est toujours pour la première fois que le psychanalyste écoute et lit le discours du psychanalysant. Car c'est toujours de lui qu'il réapprend, à chaque fois, la théorie³⁸.

En ce qui me concerne, mon psychanalysant c'est le texte littéraire et c'est de lui que j'apprends et réapprends, à chaque fois, à chaque texte nouveau, la théorie psychanalytique.

« Circulaire ». Pour revenir à mon point de départ, « Rien que cinq plasses par semaine. Ti-Jean comprend. » *Ti-Jean comprend*, mais comprend-il la même même chose que Ti-Paul, qui « zippe » là-dessus pour le moment...

(À SUIVRE)

Henri-Paul Jacques,
Université du Québec à Montréal,

-
1. Jacques Renaud, *le Cassé et autres nouvelles, suivi de le Journal du CASSÉ* (1964), Montréal, Éditions Parti pris, 1977 (3^e édition revue et augmentée), p. 35 : « le Cassé ».
 2. *Ibid.*, p.37.
 3. *Ibid.*, p. 149-150 : « comme tout le monde ou le postscriptum », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965 (reproduit dans *le Journal du CASSÉ*).
 4. *Ibid.*, p. 154 : « À propos d'esthétique », *Quoi*, n° 2, printemps-été 1967 (reproduit dans *le Journal du Cassé*).
 5. Pour une définition précise de ces termes techniques, voir : J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967, Paris, P.U.F., 1968.
 6. Quelques réactions de cette quarantaine de lecteurs/lectrices au « Cassé » :
 - (1) Scotomisation complète du phénomène de la transposition littéraire chez tous les lecteurs. En particulier, une naïveté intellectuelle et émotive considérable chez certains étudiants issus de milieux défavorisés, naïveté qui ignore le piège des mots et qui provoque une réaction transférentielle massive devant ce texte (« c'est exactement le milieu de mon enfance, comme dans le quartier où j'ai été élevé »).
 - (2) Scotomisation assez généralisée de la sexualité et même de l'érotisation de l'agressivité (sadisme) de Ti-Jean.
 - (3) Tendance à une sur-simplification de la lecture-critique. Ainsi, ce texte serait un reflet exact de la société et des individus qui la composent : Ti-Jean serait un chômeur typique de 1964, condamné à l'être par la société, en oubliant bien sûr son petit côté parasitaire et profiteur ; Ti-Jean devient un meurtrier sous l'influence de la société, parce qu'il lit *Allô Police et Détective* qui multiplient les exemples de violence, en oubliant bien sûr le développement de ses fantasmes paranoïaques dont le noyau est activé par quelques mots d'Yves, en oubliant aussi la jouissance sexuelle quasi orgasmique de Ti-Jean méditant et exécutant son meurtre ; etc.

- (4) Tendance à une lecture morcelante qui entraîne ou manifeste une incapacité à saisir la cohérence interne du texte dont tous les éléments sont liés entre eux d'une manière extraordinairement intime et complexe.
- (5) Tendance très forte à l'interprétation centrée sur des points de vue personnels projetés dans le texte, selon l'idéologie politique, les goûts et dégoûts individuels; subjectivité souvent stupéfiante. Ainsi, l'interprétation sexiste des mâles; aucun d'entre eux n'a été frappé par le comportement de Ti-Jean à l'endroit des femmes, par sa formidable phallocratie et par son indifférence absolue mais profiteuse pour le bébé qu'il a fait à Philomène; c'est la réaction vigoureuse et extrêmement saine des seules étudiantes qui a attiré l'attention des groupes là-dessus.
- (6) Exemple, entre bien d'autres, de ce type de lecture morcelante/subjective/scotomisante: incapacité à percevoir et à mettre en rapport l'enfance de Ti-Jean et son comportement d'adulte resté enfant. Ti-Jean se remémore des souvenirs de son enfance, les totos quand il était petit, sa grand-mère, la scène du pic à glace et de son père qui surgit soudainement (remarquable «souvenir-écran») pendant qu'il enfonce son tournevis dans la bouche de Bouboule, mais la mère n'est nulle part directement mentionnée! Rien de cela n'est relevé par qui que ce soit dans les quatre groupes.
- (7) Une étudiante, en particulier, a exprimé spontanément sa première réaction de dégoût devant la «vulgarité» de langue du texte et les descriptions sexuelles, dont la masturbation surtout. Cette nouvelle l'a quand même suffisamment bouleversée pour provoquer chez elle la relance d'une thérapie depuis assez longtemps stagnante. Comme quoi la «littérature» n'est pas qu'affaire de délectation esthétique, de passe-temps, etc.

De ce qui précède, je conclus qu'il est urgent, pour les «littéraires», d'étudier un peu plus sérieusement (d'une manière plus objective et même expérimentale) les réactions des lecteurs aux textes littéraires qui leur sont soumis. Ce qui est en cause, c'est la fonction même de la littérature sous ses différents aspects (écriture/lecture «naïve» et «critique»), le fonctionnement de l'imaginaire (celui de l'auteur et celui du lecteur), le problème de la communication (surtout inconsciente) et de ses effets (réactions transférentielles positives/négatives et bénéfiques/nocives), etc. Les professeurs d'études littéraires occupent le lieu par excellence pour procéder à une telle étude. Mais pour cela il faut laisser la parole aux lecteurs, c'est-à-dire aux étudiants que nous rendons paresseux en travaillant à leur place; nous enseignons beaucoup trop! De ce point de vue, le *Journal du CASSÉ* nous donne une drôle de leçon: Renaud nous y indique ce qui est à l'origine de son texte, comment il l'a composé, comment il s'y est impliqué en s'y projetant lui-même, la part de la réalité et celle de son imaginaire, comment nous y retrouver nous-mêmes, sa propre évaluation du texte produit par lui; il y rapporte les réactions de la critique et la fameuse expérience au CEGEP de Tracy (la censure des notables scandalisés).

7. Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 9.
8. S. Tarachow dans *The Annual Survey of Psychoanalysis*, vol. 1, 1950, p. 298: «*Applied psychoanalysis is a field in which it is deceptively easy to work but extremely difficult to be certain of the validity of one's findings.*»
9. Quelques exemples au hasard, extraits de *Voix et images*: chez A. Gervais (vol. III, n° 2, décembre 1977, p. 302), J. Allard (vol III, n° 3, avril 1978, p. 481). Sans utiliser le mot comme tel, c'est quand même sur l'*incipit* que deux autres collègues pratiquent leurs gloses et exégèses; ainsi, A. Vanasse (vol. III, n° 2, décembre 1977, p. 232) et A. Piette (dans la présente livraison).
10. Pour les références, nombreuses, consulter le GRINSTEIN sous les rubriques «Dreams (first)», «Interview (first)». Il s'agit de l'instrument de recherches bibliographiques indispensable en psychanalyse: Alexander Grinstein, *The Index of Psychoanalytic Writings*. Cet ouvrage considérable (14 volumes, dont le dernier a été publié en 1975) rend compte d'une manière absolument exhaustive de la totalité des publications psychanalytiques depuis les origines; les volumes V, IX, XIV, se composent d'index à multiples renvois qui couvrent tous les sujets traités. On pourra le consulter, si on le désire, à la bibliothèque centrale de l'UQAM sous la cote 27204.P8G7 dans la Réserve.

11. Rollo May dans L. Caligor & R. May, *Dreams and Symbols, Man's Unconscious Language*, New York/London, Basic Books, 1968, p. 16 : «*First dreams are usually quite lucid, particularly when the person is about to begin therapy. The dream is a kind of prologue to a drama, saying in summary what the play will be about.*»
12. Denis Vasse, *l'Ombilic et la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 60-61 et 62.
13. La fonction cathartique de la littérature (production/consommation) ne semble pas avoir souvent retenu ses propres spécialistes critiques. Pourtant les contributions de la psychanalyse et de la psychologie sont assez nombreuses sur ce sujet, sans compter l'apport moins récent d'Aristote! Qu'on relise les témoignages de Renaud lui-même ou ceux d'autres « créateurs » (hommes de science, artistes, écrivains) colligés dans un petit ouvrage commode comme celui de Brewster Ghiselin, *The Creative Process* (1952), New York, The New American Library, 1955 (constamment réédité sous format « pocket book »). On pourrait tirer quelques pistes intéressantes de l'article suivant, Ruth Morris, «*The Novel as Catharsis*», *The Psychoanalytic Review*, vol. 31, 1944, p. 88-104, et compléter une bibliographie considérable en consultant le GRINSTEIN. Les expériences sur la déprivation de sommeil et l'interruption du rêve chez les dormeurs sont suffisamment vulgarisées pour que j'en ai pas à en parler davantage. Quant à l'activité fantasmatique elle-même, Jérôme L. Singer va jusqu'à en affirmer qu'elle est indispensable à la « normalité » et que son appauvrissement coïncide avec des comportements destructeurs : «*Fantasy : The Foundation of Serenity*», *Psychology Today*, vol. 10. n° 2, juillet, 1976, p. 32-37; cela rejoint l'affirmation de Renaud, «*Si je n'avais pas écrit ce livre, le vrai Bouboule, je l'aurais tué. Et d'autres...*»
14. J. Renaud, *op. cit.*, p. 158-159 : «*Le Cassé, c'était l'enfer*», Entrevue de Jean Bouthillette, *Perspectives*, livraison du 11 novembre 1967 (reproduit dans *le Journal du CASSÉ*).
15. *Ibid.*, p. 161 : Entrevue de Marie Letellier, *le Quartier latin*, livraison du 5 octobre 1967 (reproduit dans *le Journal du CASSÉ*).
16. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), Paris, Payot, 1953, p. 280 (ou p. 260 dans le n° 97 de la pbp.)
17. *Ibid.*, p. 298 (ou p. 276 dans la pbp.)
18. S. Freud, *l'Interprétation des rêves* (1900), Paris, P.U.F., 1973, p. 214 : «*Nous trouvons ce grand nombre d'étrangers dans bien d'autres rêves, ils indiquent toujours, par opposition, notre désir de garder le secret*», également, p. 250-251; de même dans son article «*Sur les souvenirs-écrans*» (1899), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973, p. 129. — Observations identiques et confirmations chez d'autres auteurs : Wilhelm Stekel, *The Language of Dreams* (1911), Boston, Richard G. Badger, 1922, p. 84, 261, 264, 300; Ella Freeman Sharpe, *Dream Analysis* (1937), Londres, The Hogarth Press, 1951, p. 85; Robert Fliess, *Symbol, Dream, and Psychosis*, New York, I.U.P., 1973, p. 165 et 177; etc.
19. Lire, par exemple, Theodor Reik, *The Compulsion to Confess* (1945), New York, John Wiley & Sons, 1966; en français, *le Besoin d'avouer*, Paris, Payot, 1973.
20. Consulter le GRINSTEIN sur le symbolisme en général (problème extrêmement complexe et délicat, sur lequel l'article de Jones, écrit en 1916, reste encore fondamental) et sur chacun des trois symboles traduits ici.
21. Cf. note 20.
22. «*Amusant/drôle/curieux*» réfère souvent inconsciemment au sexuel : ce phénomène et bien d'autres est traité d'une manière éminemment intéressante dans un livre de Sandor S. Feldman, *Mannerisms of Speech and Gestures in Everyday Life* (1959), New York, I.U.P., 1971, p. 167-169. — Pour illustrer jusqu'à quel point l'inconscient a de la suite dans les idées je rapporterai brièvement deux remarques ultérieures de cette rêveuse : (a) comme je ne suis pas très régulier à prendre mes repas ni à bien ranger mes livres dans mon appartement, cette dame m'a recommandé à plusieurs reprises de «*me prendre en mains(s?)*»; (b) après un échec matrimonial sévère, elle fréquente maintenant un homme qui la rend heureuse, d'où l'interprétation facile à faire de cet autre cliché «*depuis que mon frigidaire va, tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes*». — Pour ce sens symbolique de la main et surtout du chiffre CINQ, voir : Wilhelm Stekel, *op. cit.*, p. 192, 215, 292, 307; Ella Freeman Sharpe,

- op. cit.*, p. 91; Robert Fliess, *op. cit.*, p. 11-12; de fort belles observations dans Angel Garma, *la Psychanalyse des rêves* (1948), Paris, P.U.F., p. 80, 91, 215. Georg Groddeck, cet espace de sorcier du symbole, tout comme Stekel, s'est amusé de ce chiffre en consacrant à la masturbation la **cinquième** lettre de son livre épistolaire, *le Livre du ça* (1923), Paris, Gallimard, «Tel», n° 3, 1976. Ce réseau symbolique reste mal connu et mériterait d'être l'objet d'une monographie sérieuse (la seule qui existe ne vaut rien et il y a peu de chose à glaner dans l'ouvrage de Paneth); Arthur N. Foxe, «Five as a Symbol», *The Psychoanalytic Review*, vol. 31, 1944, p. 453-456; Ludwig Paneth, *la Symbolique des nombres dans l'inconscient*, Paris, Payot, 1953.
23. Marie Bonaparte, «Du symbolisme des trophées de tête» (1927), dans *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1952, p. 65.
 24. Problème important sur lequel il faudrait s'arrêter longuement puisque c'est la définition même de la psychanalyse qui est ici en cause. En effet, Freud définit la psychanalyse comme étant (a) une méthode d'étude des processus psychiques, (b) une technique thérapeutique, (c) une théorie de la personnalité : qu'on se réfère aux articles suivants, «Psycho-Analysis» (1922), «Psycho-Analysis and Religious Origins» (1919), «The Resistances to Psycho-Analysis» (1925), dans les *Collected Papers* ou dans la *Standard Edition*. Il m'apparaît évident que, comme méthode d'analyse, la psychanalyse peut aborder de plein droit le phénomène littéraire sans avoir à se cacher sous l'étiquette (si honorable que soit cette étiquette) de «psycho-critique» et ce, malgré les objections farouches d'un grand nombre d'analystes cliniciens dont certains lacaniens : pour ceux-ci, la psychanalyse ne peut être qu'une technique thérapeutique «allo-» ou «auto-analytique». Il suffit pourtant de se rappeler que l'objet propre de la psychanalyse se trouve être l'**Inconscient** où qu'il se dissimule; cela est dit clairement dans «Psycho-Analysis» de même que dans *Introduction à la psychanalyse* (1916-1917), Paris, Payot, «P.B.P.», p. 366 : «Ce qui caractérise la psychanalyse, en tant que science, c'est moins la matière sur laquelle elle travaille que la technique dont elle se sert. On peut, sans faire violence à sa nature, l'appliquer aussi bien à l'histoire qu'à la civilisation, à la science des religions et à la mythologie qu'à la théorie des névroses. Son seul but et sa seule contribution consistent à découvrir l'inconscient dans la vie psychique.»
 25. Sur ce sujet, voir dans le GRINSTEIN les références aux articles de Ferenczi, Freeman Sharpe, Voth et al.
 26. Allusion au titre d'un ouvrage (cité de mémoire) de Theodor Reik, *Listening with the Third Ear*.
 27. Le langage est habituellement usé chez l'adulte, réduit à l'état de clichés abstraits : pour lui, «être dans la lune» signifie simplement «être distrait» cela est aussi faux pour l'inconscient que pour l'enfant. Faute d'espace, un seul exemple pour illustrer le phénomène, exemple rapporté en classe par une de mes étudiantes : mère de famille, elle lisait à ses deux filles l'histoire d'un monsieur qui avait «le nez plongé dans son journal»; il lui a fallu la réaction vivante de ses deux filles pour l'arracher à son scepticisme virulent qu'elle manifestait en classe sur des textes littéraires; la plus jeune (trois ans) objecta qu'un nez ça ne sait pas nager et l'aînée (six ans) voulait savoir de quelle manière un nez peut apprendre à nager! Quand Harvey écrit que le «poète fait mauvais ménage avec le présent» (Marcel Faure), il exprime du même coup son insatisfaction profonde à l'endroit de son propre mariage. Voilà ce que je veux dire par «la double communication simultanée à la fois consciente et inconsciente»; cette dernière se greffe toujours (par le sens littéral des mots) sur la première (qui s'exprime par le sens métaphorique, figuré, usé). La nouvelle rhétorique aurait intérêt à s'inspirer des observations de la psychanalyse.
 28. Pour Saussure, il y a équation pure et simple entre signifiant et image acoustique. Je conteste absolument, sans la moindre hésitation, cette position. Une même image acoustique (comme «sal») peut évoquer deux signifiants qui n'ont aucun rapport entre eux («sale/salle»): j'en fais l'expérience à chaque début de session à titre de démonstration aux étudiants: je leur donne cette image acoustique à écrire, sans autres indications, et j'obtiens toujours les deux mots comme réaction écrite (moitié/moitié). Ce problème linguistique du couple Sa/Sé s'éclairerait singulièrement à être confronté au vieux vocabulaire

psychanalytique qui s'exprime par le couple représentation de mot/représentation de chose (ou d'idée) : au niveau conscient, les deux représentations s'évoquent simultanément ; au niveau inconscient, il se produit souvent des glissements de signifiants par le biais de l'image acoustique. Ces glissements négligent les barrières linguistiques chez les polyglottes (*par exemple*, «mare» en anglais et «mère» en français). C'est le phénomène du *PassWort* freudien, «mot de passe/pont verbal». L'activation du phénomène est surdéterminée (fonction de figurabilité/figuration, esquisse de la censure, jeux de mots) et se soutient même de la neuro-physiologie (Förster, Luria *et al.*). L'élucidation de ce phénomène m'apparaît essentiel pour la critique littéraire. J'y reviendrai dans la suite de cet essai à propos des «réverbérations phoniques», sorte de persévération d'une image acoustique ; cette persévération est souvent un indice sûr de la présence d'une idée significative inconsciente ou pré-consciente. Dans un tel cas, on peut même définir l'interprétation psychanalytique comme étant la mise à jour d'un signifiant primitif (Sa') dissimulé dans des signifiants dérivés (Sa²..Sa^x) mais en même temps patent dans une image acoustique constamment identique ; exemple concret, le cauchemar répétitif d'une fillette qui rêve qu'il y a deux loups dans sa chambre : ce cauchemar donne un Sa dérivé (loup + loup) d'un désignateur qui n'est que son surnom (Lou/lou).

29. L'exemple «deux loups/Loulou» illustre également le phénomène de la décomposition, mécanisme inverse et complémentaire de la condensation. Cf., la controverse connue sur «les Chats» de Baudelaire (c'est un chat ou un «chat» ?) :
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté. (v. 8)
30. Voir Ghislain Lapointe, *les Mamelles de ma grand-mère — Les Mamelles de mon grand-frère*, Montréal, Éditions québécoises, 1974, p. 53. — Ce «petit lexique québécois incomplet» de notre parlure triviale est fort utile pour la lecture psychanalytique de plusieurs de nos textes québécois.
32. Je ne peux malheureusement pas élaborer. Qu'on se réfère encore au GRIN-STEIN sous les rubriques «Body = Phallus/Girl = Phallus». Court-circuitant admirablement les recherches discursives lourdes et pénibles, Magritte s'est contenté d'un tableau intitulé «l'Océan» (1943) : le corps minuscule d'une femme nue, dressée à la place du pénis sur le corps nu d'un homme assis ! Voilà, dans le rêve de Ti-Jean, ce que représente symboliquement Philomène. Pour ce qui est du «serpent», le lecteur intéressé mettra lui-même en rapport les autres données du texte : «couleuvre» (p. 35), «anguilles» (p. 62), etc.
32. Voir Victor Tausk, «l'Appareil à influencer» (1919), *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot, 1976, p. 175-217 ; et surtout Theodore Thass-Thienemann, *The Interpretation of Language*, Volume II : *Understanding the Unconscious Meaning of Language* (1968), New York, Jason Aronson, 1973, p. 61-65. — En quelques mots, pour Ti-Jean, s'agripper à son sexe (la «chose/thing») pour s'agripper à la réalité, au monde extérieur des choses, et ne pas tomber dans l'abîme de la psychose (dans le «NO-thing»). Hallucinant...
33. On se référera aux ouvrages, déjà cités, de Stekel et de Garma.
34. Idem.
35. Idem.
36. James W. Hamilton, «Gender Rejection as a Reaction to Early Sexual Trauma and its Partial Expression in Verse». *British Journal of Medical Psychology*, vol. 41, 1968, p. 405-410 ; du même auteur, p. 525-526 dans «Object Loss, Dreaming, and Creativity : The Poetry of John Keats», *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 24, 1969, p. 488-531.
37. Jorge Luis Borges, «les Ruines circulaires», *Fictions* (1956), Paris, Gallimard, «Folio», n° 614, 1974, p. 75-81 ; «Las ruinas circulares», *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1976, p. 49-56.
38. Denis Vasse, *op. cit.*, p. 77.