Document generated on 07/02/2025 2:19 a.m.

Voix et Images

L'immonde « ordinaire » des secrets de famille dans l'oeuvre de Julien Bigras

Simon Harel

Volume 26, Number 1 (76), Fall 2000

L'immonde

URI: https://id.erudit.org/iderudit/201518ar
DOI: https://doi.org/10.7202/201518ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Harel, S. (2000). L'immonde « ordinaire » des secrets de famille dans l'oeuvre de Julien Bigras. *Voix et Images*, *26*(1), 60–73. https://doi.org/10.7202/201518ar

Article abstract

This article examines the place occupied by secret-based shame in the works of writer and psychoanalyst Julien Bigras, particularly in his novels L'enfant dans le grenier and Ma vie, ma folie. Basing himself on the works of Nicolas Abraham, who has studied the incorporation of an "intrapsychic secret," the narrator-writer explores the effects of idealising the mother and deposing the Name-of-the-Father. In this journey through baseness ("l'immonde") to shame, does not Bigras also present the Québécois "shame of origins" ?

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2000

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

L'immonde « ordinaire » des secrets de famille dans l'œuvre de Julien Bigras

Simon Harel, Université du Québec à Montréal

Cet article interroge la place qu'occupe la honte issue du secret dans l'œuvre du psychanalyste et écrivain Julien Bigras, plus spécialement dans ses romans L'enfant dans le grenier *et* Ma vie, ma folie. *À partir des travaux de Nicolas Abraham qui étudient l'incorporation d'un « secret intrapsychique », l'auteur explore les effets sur l'écrivain/narrateur Bigras, de l'idéalisation de la mère à la destitution du Nom-du-Père. Dans cette traversée de l'immonde vers la honte, Bigras ne met-il pas en scène également la « honte des origines » québécoises ?*

S'il existe une pensée de l'immonde, elle ne peut être que mise en œuvre du dérangement et du déplacement. Il convient d'ailleurs de préciser, à des fins méthodologiques, le biais perceptif à partir duquel il est possible de saisir l'immonde. Cette saisie ne peut qu'être réfractaire, car il me semble difficile de postuler l'actualité d'une expérience corporelle et psychique qui traduirait l'immersion ou encore l'engloutissement dans l'immonde. Il est vrai que l'immonde peut être perçu à partir d'une énonciation sacrale ; l'affirmation d'un sentiment océanique (pensons à la correspondance de Freud avec Romain Rolland) caractériserait le sentiment diffus d'une union cosmogonique. L'immonde serait alors la forme profane de ce sentiment océanique qui traduirait, par ailleurs, l'emprise du négatif à la source de nombreuses formes culturelles contemporaines. Alors que le sentiment océanique fait valoir l'unité du sujet, unité d'autant plus forte qu'elle recourt au mythe cosmogonique d'une matrice enveloppante, l'immonde traduirait l'émergence d'un sentiment de tétanie. Le sujet se verrait piégé, emprisonné, soumis aux forces déferlantes de l'indifférenciation. La perte d'identité constituerait, de manière paradoxale, la force de l'immonde. Cette dernière incarnerait un *raptus* perceptif qui impose de ne pas voir l'horreur. Car l'immonde n'est pas l'impureté et ses formes codifiées qui appartiennent aux différents rituels de la socialité : manières de table et de lit. Pour les mêmes raisons, il m'apparaît inutile de privilégier une définition sacrale de l'immonde puisque le discours

tenu à cette occasion est une rationalisation bipolaire qui recourt à la figure de l'impureté.

Pour le dire crûment, l'horreur borne l'immonde. Et l'horreur peut bien sûr appartenir aux causes dites sacrées : des Croisades à l'Inquisition, de la dévastation du « Nouveau Monde » américain aux guerres déclarées « régionales », l'histoire est truffée de ces faits d'armes qui viennent donner « sens » à l'immonde, qui en cautionnent l'apparition. Mais l'immonde peut-il faire l'objet d'une perception, d'un regard affirmé, d'une mise en récit qui s'avère, somme toute, mise en image ? La question me semble troublante, d'autant plus que la conceptualisation de l'immonde suppose que le sujet puisse voir et comprendre les exactions provoquées par celui-ci. La modernité du XXe siècle est pour plusieurs celle des guerres où il fallait compter, dénombrer les morts un à un. Il s'agit d'un procès démentiel dans sa démesure irrationnelle puisque la Shoah s'avère l'infigurable de notre modernité. La Shoah ne se dénombre pas même s'il faut par ailleurs savoir compter les morts. Elle est le lieu et le nom de cette désubjectivation qui nous laisse dans le plus complet désarroi face à la violence humaine de l'horreur. La Shoah, parce qu'elle échappe définitivement à une perception révisionniste et sacrale de l'immonde, nous oblige à penser l'horreur. Il s'agit alors de penser ce qui entame la butée perceptive de l'immonde : la rafle, la déportation, le génocide. J'imagine que cet interdit de figuration de l'immonde est majeur puisqu'il oriente notre lecture de l'horreur depuis la Shoah.

Restituer une « pensée » de l'immonde, n'est-ce pas alors accepter cette idée d'une codification rituelle de l'impur, reconnaître cette démarcation du proche et du lointain, de l'identité et de l'altérité ? Pour les sociétés postindustrielles que nous habitons, une pensée figurative de l'immonde est peut-être préférable à une pensée de l'horreur. L'indifférenciation identitaire, qui semble devenir la donne quotidienne de la postmodernité, traduit cette difficulté réelle à délimiter un signifiant de démarcation dans le champ culturel. Or, l'immonde garde en son sein l'appétence du discours religieux. La fascination qu'elle exerce est la mise au jour d'un regard codifié sur la sexualité. Pour cette raison, la psychanalyse s'y intéresse : elle n'y voit pas la forme transcendante de la pureté qui s'oppose à la bassesse de l'instinctualité. La psychanalyse rencontre, au contraire, avec l'immonde, sa propre vérité psychique. La codification de l'immonde correspond, nous l'avons vu, à un savoir affirmé sur ce qui distingue l'impur-étranger de la pureté endogène. Or, la psychanalyse insiste sur le fait que cette codification est trompeuse, qu'elle appartient aux leurres imaginatifs qu'une société promeut afin de justifier l'asexualité du lien social. Les « effets » d'inconscient peuvent céder à un registre d'énonciation qui fait valoir la passion pour l'immonde. Ils peuvent aussi susciter la conjuration du regard qui possède alors une valeur d'interdit. Il demeure que la psychanalyse ne prétend pas offrir de compréhension de l'immonde.

Parce qu'elle demeure soumise à l'énonciation interne de l'immonde, la psychanalyse reçoit la tâche complexe d'entendre ce qui ne se dit pas de l'immonde, sauf sous l'aspect d'une maîtrise obsessionnelle qui consiste à classer et à reclasser encore les lieux du désastre intime.

La psychanalyse, si elle accepte de travailler l'immonde, rencontre sa face cachée, son secret préservé. Elle n'interroge pas la face révélée de l'immonde ; elle s'engage à saisir le secret qui en figure la condition d'existence. Ce secret serait-il lié à la honte : affect, mais aussi condition de représentation de soi à la faveur d'une mémoire altérée, un trauma dont la désignation est une tâche impossible ? Le sujet de la psychanalyse est formé par ce passage de l'immonde à la honte. En somme, la psychanalyse travaille avec une représentation de l'immonde qui est consécutive à la mise en œuvre d'un refoulement. Cette causalité ne se construit évidemment pas sous le mode de l'enchaînement et de la progression chronologique. Il faudrait plutôt envisager la honte comme la symbolisation socialisée de l'immonde, la représentation de sa forme pour le monde conscient[1]. Ce point de vue nous oblige de plus à interroger l'affect de la honte, affect qui est souvent lié à une représentation qui a pour caractéristique principale de favoriser le maintien d'un secret.

J'aimerais, pour cette raison, faire appel à l'œuvre de Julien Bigras afin d'étudier cette mise en jeu de la honte[2] : condition d'un secret à conserver pour soi selon un processus qui n'est pas si éloigné de la conceptualisation de la « crypte » chez Nicolas Abraham, du décramponnement absolu chez Imre Hermann[3]. Il y a chez ces psychanalystes une communauté de pensée évidente avec l'œuvre de Bigras. On notera d'abord l'apport du kleinisme dans la pensée du jeune Julien Bigras. L'écriture des *Images de la mère* témoigne de ce souci pour la langue émotionnelle de l'enfant. De plus, il ne cessera de revendiquer, tout au long de son

1. « Mettre la honte à jour devient alors un moment essentiel sur le chemin qui permet au sujet de récupérer la continuité et l'historicité de sa vie. La difficulté de cette tentative — et son importance — résulte du fait que, comme nous l'avons vu, la honte est un sentiment *originellement imposé par un tiers*. C'est un tiers qui a rendu honteux, et c'est pourquoi il n'appartient qu'à un tiers de pouvoir délivrer le patient de la honte, en reconnaissant d'abord son existence et ensuite — et surtout ! — son bien-fondé. Le sujet honteux a en effet moins besoin d'un objet de transfert, au moins au début, que d'un témoin qui lui permette de retrouver sa place dans la communauté. » Serge Tisseron, *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1949, p. 149.
2. Je ferai référence à deux ouvrages majeurs de Julien Bigras qui appartiennent au volet romanesque de son œuvre : l'édition européenne de *L'enfant dans le grenier*, Paris, Aubier Montaigne, 1987 et *Ma vie, ma folie*, Paris/Montréal, Mazarine/Boréal express, 1983. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *EG* et *MV*, respectivement, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
3. Nicolas Abraham, *Jonas, Anasémies III*, Paris, Flammarion, 1981 ; *Rythmes*, Paris, Flammarion, 1985. Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, 1976 ; *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier Montaigne, 1978. Imre Hermann, *L'instinct filial*, Paris, Flammarion, 1972.

œuvre, la nécessité d'un dialogue avec la mère, dialogue d'autant plus puissant qu'il se nourrit d'une forte charge pulsionnelle. La mère est ici associée à l'amour de la connaissance. Chez lui, le choc des œuvres d'art témoigne de cet amour renouvelé pour le visage de la mère. Quoique l'on ne saurait nier cette réversibilité de l'idéalisation et de l'abjection de la mère, de la déification de l'altérité qui se transforme soudainement, chez Bigras, en diabolisation de l'altération. Julien Bigras associe la mère à une affectation pulsionnelle qui génère un processus bipolaire où il s'agit pour le sujet de se cramponner à un objet premier, non entamable.

Cette filiation théorique que j'évoquais à la suite des travaux de Nicolas Abraham, de Sandor Ferenczi et de Melanie Klein a aussi une autre source[4]. Ces psychanalystes furent tous des cliniciens de l'abîme, de la dépression majeure, de la désorganisation psychotique. Plus encore, ils peuvent être qualifiés de chercheurs ayant éprouvé dans leur corps-psyché la création d'une théorie ayant valeur d'antidote. Un tel point de vue nous ramène, bien sûr, au Freud de l'autoanalyse et à l'intense activité d'écriture qui est l'inscription du travail de la pensée (rappelons, entre autres, l'échange épistolaire avec Fliess). Cette valorisation de la posture du chercheur-écrivain me semble explicite dans l'œuvre de Bigras. Chez ce dernier, la rencontre de l'immonde suscita peut-être la nécessité de nommer cette indifférenciation primitive en favorisant l'écriture d'un récit de l'impureté. La rencontre avec le monde psychotique, ainsi que la détermination que l'on pourrait qualifier d'inconsciente, amenèrent Bigras à écouter la violence de l'inceste avec le souci d'échapper à l'aménagement thérapeutique rassurant et superficiel. Cette rencontre ne fit-elle pas du psychanalyste un sujet engagé dans une activité d'écriture qui avait valeur d'antidote?

> Après son départ, je m'enfermai dans ma bibliothèque. Il fallait que je sois seul. Je ne comprenais rien. Je tentais de remettre mes idées en ordre mais en vain.
>
> Je m'installai à ma table de travail et tentai de reconstituer la vie à deux qui, petit à petit, s'était construite entre Marie et moi. Il me revient d'abord à l'esprit le souvenir des hallucinations auditives de Marie quand elle entendait le bruit de la respiration des poumons, comme le ronron du chat, comme le papier de soie que l'on froisse. J'écrivais et je constatais qu'en perdant Marie, j'avais perdu la partie vibrante de moi-même.
>
> Et le chant du loup? Cette mélodie envoûtante, éternelle, je ne la retrouverais pas non plus. (*MV*, 183)

J'entends, bien sûr, l'écriture fictionnelle, celle que Bigras affectionnait car elle lui permettait de rêver à ses patients et, soulignait-il, de mieux les

4. Sandor Ferenczi, « L'enfant mal accueilli et sa pulsion de mort » (1929) et « Confusions de langue entre les adultes et l'enfant » (1933), *Psychanalyse 4. Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1982 (4 t.); *Journal clinique*, Paris, Payot, 1985. Melanie Klein, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1947; *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1957.

écouter. Cette rencontre intenable avec l'immonde, Bigras la situe en différents lieux qui correspondent à l'actualité d'une mémoire brisée. Pour lui, il s'agit d'abord de témoigner de l'actualité du trauma : cet affect infigurable qui est emblématisé par la honte. Cette mise en scène prend plusieurs formes dans ses écrits théoriques : la honte d'avoir été l'agent et le témoin d'une violence sexuelle subie. L'affect de honte constitue, en effet, la trame narrative de nombreux écrits fictionnels et théoriques de Julien Bigras. Cette rencontre avec l'immonde, il la situe aussi sur le terrain du collectif.

On ne peut sous-estimer l'importance de l'économie libidinale qui circonscrit dans son œuvre une réflexion douloureuse sur l'avenir du collectif.

> Il fallait que je rende à ma mère ce qui lui revenait de l'histoire que les recherches sur mes ancêtres m'avaient permis de mettre au jour, même si certaines informations demeuraient imprécises. Je désirais lui rendre compte, dans les grandes lignes, des résultats de ces recherches puisqu'ils la touchaient directement. De plus, si elle acceptait cet échange, elle m'apprendrait peut-être encore davantage sur certains points demeurés encore obscurs, surtout ceux qui les concernaient tous les deux, mon père et ma mère. (*MV*, 190)

J'ai envisagé, un peu plus tôt, quelques motifs structurants de la honte. C'est le cas de la « sexualisation » de la libido narcissique, puisque la honte permet d'instituer une relation à l'objet faisant jouer cette impossibilité de se séparer de l'imago maternelle.

> Je me revoyais à l'âge de cinq ans, à la fête de fin d'année. L'institutrice m'avait choisi pour dire un poème devant les parents réunis. [...] Là non plus, pas un seul instant, je n'avais quitté ma mère des yeux :
>
> Quand je serai grand
> Je t'achèterai
> Au bout du village
> Un petit jardin
> Tu souris, je gage
> Quand je serai grand
>
> Ma mère avait éclaté en sanglots, pendant que mon père baissait la tête au comble de la honte. Il venait de comprendre que, par ce poème, je déclarais publiquement son impuissance à rendre ma mère heureuse et elle-même, par ses sanglots, confirmait publiquement mon assertion. (*MV*, 194-195)

Bigras ne cesse d'écrire la violence de cette impossible séparation. Les œuvres d'art seraient les formes de ce désir pour la mère. J'entends par-là que le sujet est capté, ravi par cette jouissance avec la mère qui le laisse honteux. Mais l'on ne saurait parler de honte si l'on faisait abstraction du rôle du témoin. Ce dernier a un rôle de garant, de caution sur la scène de l'histoire : qu'il s'agisse de la causalité psychique lui donnant forme, ou de l'événementialité sociale. Dans l'œuvre romanesque de Bigras, ce garant est absent. Alors qu'une doxa insistante ne cesse de mettre l'accent sur la référentialité de l'histoire québécoise et la légitimité de cette dernière

façonnée par le projet national, Bigras ne voit que la figure d'une mère abandonnique qui plonge le sujet dans le plus profond désarroi.

> Docteur Bigras, je l'ai décidé, je vais tout dire d'un coup. Je crois que je redeviens folle.
>
> Maman, elle, l'est toujours. Dernièrement elle m'a raconté la première crise qu'elle avait faite devant moi, celle que nous avons reconstituée. [...] Elle a été hospitalisée le jour même de sa crise mais ce n'est pas cela qui m'a fait tant de tort. Une mère, après tout, peut bien être hospitalisée pour une raison ou une autre. L'enfant ressent cela comme un abandon, c'est sûr. Mais dans mon cas, ma mère a préféré la folie à moi, et elle a fait cela sous mes yeux. (*MV*, 40)

Le point de vue adopté par Julien Bigras est singulier puisque la totémisation de la figure paternelle est ici contestée au profit d'un amour intense pour la mère. Les conséquences de cette mise en exergue de la mère sont nombreuses. L'œuvre de Bigras ne cesse de préserver un secret de naissance qui fait référence au métissage énigmatique du collectif. Ce secret de naissance ne serait-il pas l'enfant de remplacement que Bigras occupe dans sa propre histoire autobiographique?

> La psychanalyse, qu'est-ce que ça donne? Qu'est-ce que ça donne à Joseph?
>
> Ça lui a donné son nom, un nom et une écriture. Ça lui a donné vie. Le destin du vrai Joseph, enfant mort-né, était peut-être d'être voué aux limbes, absent-présent, irrévocable. Un ange pour sa mère et sa grand-mère: un fantôme, un monstre sûrement pour le petit frère qui devait lui succéder et devenir l'auteur de *L'enfant dans le grenier*. En un mot, Joseph vivant est devenu l'auteur de Joseph mort. Car, après tout, qu'est-ce qu'un enfant mort-né sinon le plus paisible des survivants, celui qui nous hante, cet autre irréductible de nous-mêmes qui sommes aux prises avec le mal de vivre. (*EG*, 180)

C'est donc la figure de l'enfant imaginaire qui peut orienter la réflexion sur l'affect de la honte[5]. L'œuvre aborde un propos essentiel puisque la figuration de l'immonde est symbolisée par l'infanticide et le matricide: figures qui bornent la mise en scène du collectif. Il serait trop simpliste d'évoquer ici les figures de pulsion de mort, de l'emprise du négatif afin de témoigner de cet infigurable qu'est l'immonde. La mère, dans les écrits de Bigras, est un objet d'amour primordial. C'est la séparation, signe d'une détresse-panique, qui plonge le sujet dans la confusion. De même, la hantise de l'infanticide crée, de toutes pièces, un dispositif imaginaire où le sujet se perçoit sacrifiant et sacrifié. L'interrogation énigmatique du sujet quant à la matérialité du désir infanticide suscite le plus grand désarroi.

Encore une fois, ce n'est pas de néantisation, ou de sidération dont il est question à la faveur de ce motif répété dans son œuvre. La mère et l'enfant sont représentés comme des objets immuables et solides dans

5. On reconnaîtra là un motif essentiel de l'œuvre de Julien Bigras qui a d'abord été déployé par Conrad Stein dans *L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël, coll. «L'espace analytique», 1987.

leur permanence culturelle. Voilà pourquoi l'infanticide et le matricide sont perçus comme autant de mises à l'épreuve de la culture. Julien Bigras ne cesse de revenir sur cette fondation maternelle et infantile du collectif qui conteste la représentation symbolique paternelle.

> Je le savais. Je venais de vivre, moi, une tout autre loi qui ne pouvait venir que de la femme — *la mère* — celle qui restait à la maison. Elle avait été abandonnée à son sort et le sort allait se retourner contre ceux qui l'avaient trahie. C'était l'écho de sa voix et de son corps qui allait être entendu au-delà des confins du pays et à travers les siècles. La mère poursuivrait les traîtres et un jour elle viendrait à bout de leur indomptable folie. Ce n'était pas pour rien qu'elle revêtait les attributs de la créature animale assoiffée de sang et d'amour. Il n'existait nulle limite à sa soif de vengeance. (*MV*, 165)

À cet égard, la pratique clinique de Bigras, tout comme son écriture romanesque, ont eu l'audace d'affronter cette psychose du collectif qui s'attaque à la mise en jeu de la continuité de la filiation. Toute l'œuvre de Bigras est consacrée à cette question centrale : comment est-il possible de féminiser et d'infantiliser la culture ? Comment est-il possible d'échapper au masque d'emprunt du parricide ? Comment demeure-t-il possible pour le père de retrouver cette antériorité de la fonction symbolique qui est l'affect de honte face à une mère toute-puissante ? De ce point de vue, Bigras me semble avoir tenu un discours marginal face aux justifications narratives de la fondation imaginaire du collectif québécois. Bigras n'écrit pas que le Québec est une société anomique, malmenée par le faible pouvoir d'attraction des Pères. Il écrit tout au contraire qu'il faut détruire le totem du père afin de penser le temps de procréation de la culture.

> Si vous saviez combien j'avais besoin de comprendre, combien j'avais besoin d'aide. J'ai même dû faire des recherches sur mes ancêtres.
>
> « Pourquoi tout ce travail ? Pourquoi ? » insista ma mère.
>
> Et c'est alors que je lui parlai des gestes bizarres que j'avais eus soudain avec les enfants. Mon propre fils était en danger. Enfin, une fameuse nuit, j'ai compris que j'avais toujours vécu dans un enfer, comme mon père, comme tous les Bigras. Je lui appris que, depuis le début de la colonie, nous avions toujours été, nous les mâles, incapables de vraiment prendre soin des femmes et des enfants. « Et je sais maintenant pourquoi je suis venu vous voir ce soir. Je suis venu, au nom de mon père, vous demander pardon pour tout ce qu'il vous a fait subir. » (*MV*, 211)

Cette écriture de Bigras est vivante et incendiaire. Elle suppose, c'est mon hypothèse, l'incorporation d'un secret honteux qui donne naissance au collectif. Il faudrait dès lors supposer que le collectif ne fonde pas une légitimité symbolique qui se constitue par le rappel du patronyme : garant de la Loi, de l'identité filiale ordonnée par les règles de la transmission du nom propre. Julien Bigras écrit que tout nom propre est impur et immonde parce qu'il fait office de désignateur rigide qui masque la blessure du trauma. En témoigne l'interrogation exacerbée que l'on retrouve dans *Ma vie, ma folie* à propos du clan des Bigras.

Un revenant sans nom

Dans *Ma vie, ma folie*, nous lisons un touchant dialogue entre le psychanalyste et sa mère dont il est difficile de départager la prose autobiographique de la mise en jeu fictionnelle. Que nous dit ce dialogue rapporté par le narrateur? Julien Bigras somme sa mère de répondre au récit qu'il vient d'écrire. Il lui demande de lever un secret de famille, d'octroyer valeur de vérité à son écrit romanesque. Plus encore, Julien Bigras supplie sa mère d'énoncer la réalité historique d'un trauma transgénérationnel afin de quitter le royaume de l'immonde. C'est en effet la mère qui peut enfin lever l'énigme d'un secret transgénérationnel porté par le fils comme une plaie honteuse. C'est toujours la mère qui peut mettre fin à l'omnipotence d'un secret qui ne cesse de bouleverser la vie du narrateur. En somme, c'est la mère qui reçoit le devoir narratif qui consiste à raconter l'immonde à un fils qui se perçoit comme un psychanalyste survivant tant bien que mal à la honte.

> Ce que tu viens de me faire subir, dit-elle, est cruel, nous le savons tous les deux. Mais je ne comprends pas pourquoi tu m'as soumise à cet interrogatoire puisque tu connais déjà toutes les réponses, et encore mieux que moi. (*MV*, 209)

Le motif déterminant de cette honte n'est-il pas d'avoir occupé la place d'un enfant mort, ce frère aîné dont le prénom est Joseph? On ne saurait sous-estimer la complexité du secret levé par la mère : la violence paternelle est à cette occasion désignée avec force, de même que la folie « héréditaire » transmise par le clan des Bigras. Le collectif est perçu de manière singulière dans *Ma vie, ma folie* puisque la contrainte héréditaire, jouée à la faveur du fantasme, possède un rôle majeur. La mère de Julien Bigras rappelle en effet qu'une violence atavique a façonné l'histoire du clan des Bigras. Cette mise en valeur du fondement biologique est certes radicale. Ne faut-il pas l'entendre, chez Julien Bigras, comme la métaphore romanesque des hypothèses de Nicolas Abraham à propos de la « crypte » et du « fantôme »? Selon Nicolas Abraham, la crypte serait ce secret gardé pour soi, à l'insu du sujet qui en est porteur.

> Alors ! Avions-nous tous sombré dans une totale confusion. D'abord, qui étions-nous, chacun d'entre nous? Qui avait été le premier vampire dans toute cette histoire, le premier « mordeur », ainsi que s'exprimait le fils de Marie — « ma mère est une mordeuse » : cette affirmation du fils avait été rapportée par Marie dans son journal. Oui, nous étions tous confrontés au même désarroi, au même désordre indescriptible, Alexandre, moi-même et le monstre nocturne, lors de ce cauchemar en terre indienne. Nous étions enchevêtrés les uns et les autres, dans un même corps à corps, dans un même envoûtement, un même enfer de souffrances et de jouissances excessives. (*MV*, 163)

La honte serait, par ailleurs, un affect infigurable qui témoignerait de la permanence d'un secret dont le sujet ignorerait être le destinataire. Le propos de Nicolas Abraham est d'une grande richesse puisque ce psychanalyste indique que l'on n'est jamais l'énonciateur de son propre secret,

en somme que ce secret est maintenu dans la psyché parce qu'un «autre» nous a fait un don anonyme. Se pose alors la question de la destination du secret. Le «fantôme» caractériserait, toujours selon Nicolas Abraham, l'inclusion dans le Moi de ce secret transgénérationnel qui aurait été communiqué par un tiers. Abraham fera état sur ce point d'un refoulement conservateur, véritable «crypte psychique» qui fait du sujet un être possédé à la vie comme à la mort par un secret dont il est le destinataire.

Le passage de la «crypte» au «fantôme» désignerait, toujours selon les propos de Nicolas Abraham, cet oubli de la source de l'incorporation du secret dit honteux. S'il est possible d'imaginer, à la source d'un affect de honte, un secret partagé, c'est à la condition de noter que le sujet est condamné à s'identifier à la destitution d'un autre-que-soi perçu sous forme d'idéal du Moi[6]. L'incorporation, bien qu'elle n'ait pas de portée «symbolisante» immédiate, est essentielle pour l'appareil psychique. C'est en effet la honte qui permet de métaboliser, face à un autre en position d'idéal du Moi, la rupture du doublet narcissique, doublet prenant l'aspect d'un sujet se présentant comme presque-identique. La socialité fait son œuvre parce qu'il y a un temps pour la honte et la destitution du sujet. Dans *Ma vie, ma folie*, la mère dit la honte et la colère qu'elle ressent face au clan des Bigras, ce qui explique et justifie la nécessité d'en faire le récit au fils.

Demeure pourtant cette question: qui est alors le destinataire de la honte? S'agit-il de Julien Bigras, psychanalyste et écrivain attiré par le désarroi et la folie? S'agit-il de Julien Bigras, enfant de remplacement, et qui porte cette fois à son corps défendant la responsabilité de la mort de l'aîné? S'agit-il toujours de Julien Bigras, écrivain qui s'acharne à théoriser et à décrire la vie de cet enfant dans le grenier? Ce qui pourrait être alors une façon de répondre à l'idéal du Moi de la mère, idéal déçu que le fils reprend à son compte comme une blessure intime. La question est complexe puisqu'elle inscrit au cœur du projet créateur le statut du secret refoulé et de la honte inconsciente éprouvée à l'égard de ce secret maintenu. L'immonde me semble aussi associé dans l'œuvre de Bigras à la violence sexuelle du père (en témoigne l'important travail que le psychanalyste a consacré à l'inceste), sans négliger, par ailleurs, l'opération de forclusion qui détermine le passage à la psychose.

Ses propos laissent entendre un excès ou une anomie à la source du travail psychique, qui sont de plus les fonctions créatrices du secret. La

6. «L'enfant qui sent, même très confusément, qu'on lui cache quelque chose, a toujours tendance à s'imaginer qu'il est exclu du secret parce qu'il est indigne d'en recevoir la confidence, voire parce qu'il est lui-même la cause indigne de ce secret, comme dans le cas d'un enfant d'origine illégitime. Cette honte liée à la conviction d'une indignité correspond au poids que l'idéal du moi déjà constitué de l'enfant fait peser sur son moi, c'est-à-dire à la façon dont cet idéal condamne le moi pour absoudre le(s) parent(s) porteur(s) de secret.» Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 93-94.

violence sexuelle n'est pas une effraction circonscrite qui entraîne, de son côté, un trauma en mode mineur qu'il serait possible de réparer. Le propos de Bigras souligne plutôt que le caractère immonde de l'inceste est tenu secret par un sujet qui ne sait comment se libérer de la honte : acte de survie qui s'avère, du même coup, un acte de détestation de soi. En somme, la violence sexuelle porte en soi les conditions de la désintégration de l'appareil psychique. Il en va de même avec l'immonde de la psychose. Si la perception d'une meurtrissure insupportable est une des formes de la violence sexuelle, il faut voir que la nécessité de trouver les mots pour dire l'envers signifiant du trauma est précisément ce qui est intolérable dans la mise en acte de l'immonde. Nicolas Abraham le relève avec beaucoup de justesse à-propos de certaines phobies et structures mélancoliques. Il indique que l'absence d'intérêt pour l'inclusion dans le moi d'un affect intériorisé de honte est un fait majeur de résistance. Il s'agit, bien sûr, de résistance à l'inconscient, mais encore plus de la résistance de l'inconscient à l'égard d'un trauma qui serait la forme potentiellement destructrice de l'appareil psychique. En somme, le sujet doit accepter de penser le « risque » intrapsychique que représente l'affect de honte[7].

À défaut de pouvoir introjecter ce qui était autrefois incorporé (le secret insu de la honte), le sujet se condamne à une parole exacerbée et gesticulatoire. C'est le cas, nous indique Abraham, du sujet qui ne sait comment faire avec la honte, ou qui n'en reconnaît tout simplement pas l'existence. Le mélancolique, toujours selon Abraham, souffrirait de cette étrange affectation qui consiste à projeter hors-de-soi la source de son ressentiment pour l'objet interne sans accepter, toutefois, la honte qui est associée à la destitution de l'idéal du Moi. Sur ces questions, Julien Bigras peut être considéré comme un psychanalyste novateur et courageux qui permit dans ses travaux cliniques et dans son œuvre fictionnelle l'élaboration de ce sentiment de honte.

J'indiquais de quelle manière la violence sexuelle, sous la forme de l'inceste, est à la fois une effraction corporelle, l'appropriation de l'Autre, la négation de l'investissement de l'objet du désir au profit d'un pacte

7. « La confusion, en détruisant les repères subjectifs de l'individu, lui fait courir le risque d'une réduction à l'état d'objet, tandis que la honte, en tant que sentiment vécu, lui permet de se réapproprier une identité de sujet, éloignant ainsi encore un peu plus du risque de destruction psychique. D'ailleurs, si les repères sociaux sont le plus souvent ce qui s'impose dans la honte, on peut se demander si ce n'est pas, entre autres, parce que les repères intérieurs et temporels y sont d'abord perdus. [...] Quoiqu'il en soit, par la honte qu'il éprouve, le sujet introduit une démarcation entre deux instances, l'une qui est honteuse et l'autre qui fait honte. C'est pourquoi, pour l'individu, pouvoir nommer "honte" ce qu'il éprouve — ou pouvoir accepter que cette nomination lui soit imposée de l'extérieur — correspond à une tentative de reprendre pied. C'est en ce sens que le philosophe Jankélévitch peut écrire : "la honte est la première phobie de la mauvaise conscience qui s'aperçoit elle-même comme objet et qui sait pourtant que cet objet est encore le soi comme sujet". » Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 56.

noué avec la pulsion de pouvoir. La destruction massive de l'autre est déclarée impérative par la force de l'agir en ce qu'elle entraîne des conséquences majeures pour la survie du sujet violenté, car la sexualité est ici la source de la destruction du lien de pensée. Le psychotique ne vit pas les choses différemment bien que son drame appartienne à un autre paradigme. C'est le bruit du langage qui devient, chez le psychotique, une masse atonale qui l'écrase et le condamne à vivre dans le monde interne circulaire de son propre désarroi.

Le psychotique s'acharne à révéler par l'hallucination une puissance sexuelle surmoïque et autodestructrice qu'il se voit dans l'obligation de répéter. Si le psychotique est un répétiteur, c'est d'avoir été condamné à l'impureté des langues dont il n'a pas su faire sa demeure. Le psychotique habite la sexualité absolue du langage. Soumis à une langue-mère qui incarne la toute-puissance du désir, le psychotique est dans l'incapacité de trouver un maître-signifiant qui lui permettrait de faire jouer la mesure du langage. Louis Wolfson[8] témoigne de ce défaut des langues qui est aussi la révélation d'un trou du «réel»: aperception insupportable, parce que révélatrice du désir absolu lié à la jouissance maternelle.

L'immonde est alors cette jouissance convoquée en l'absence d'un répondant qui puisse y trouver son bien, engager sa responsabilité: le père est destitué, absent, forclos. S'il existe, c'est avant tout afin de témoigner sur la scène du réel de cette jouissance qui ne tolère aucune contestation. Sommes-nous alors condamnés à cette mise en jeu de la forclusion du Nom-du-Père, à l'effraction traumatique d'une sexualité qui a valeur de violence? À moins que l'on puisse échapper à l'immonde du délire ou de l'inceste afin que la honte devienne un affect, puis une représentation dont la dimension symbolique et culturelle serait pleinement affirmée.

Il reste que ce discours qui consiste à associer l'émancipation culturelle et la honte est troublant pour plusieurs raisons. Je le formulerai de manière lapidaire en rappelant cet énoncé troublant qui touche, quoiqu'on en dise, à une corde sensible du collectif québécois: «Avoir honte de ses origines...», n'est-ce pas un discours intérieur qui prend l'aspect d'une déclamation insistante? «Avoir honte de ses origines...», cela voudrait-il dire alors que la honte est un antidote qui permet de devenir autre? Mais dans cette volonté de devenir autre, n'y a-t-il pas un oubli de soi qu'il convient justement de questionner? Que Bigras se soit intéressé avec tant de justesse à cet enfant imaginaire qui est le complément de l'œuvre d'art, qu'il ait insisté sur la valeur d'une création qui puisse rompre brusquement avec la déraison de la folie, n'est-ce pas là, encore une fois, le signe annonciateur de la difficulté que pose toute origine? Rêver à l'enfant imaginaire qui

8. Voir Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1970.

fait l'objet d'une théorie explicite dans l'œuvre de Conrad Stein, et qui investit l'espace romanesque des écrits de Bigras, n'est-ce pas une façon de créer le collectif, de toutes pièces, en annonçant la venue d'un enfant rêvé qui sera pour d'autres raisons l'enfant du cauchemar?

> C'est au cours d'une nuit précise, raconte-t-il au Docteur Douglevine, une nuit d'automne, que cela s'est produit. J'avais cinq ans. J'entendis soudainement un fracas indescriptible. Le tonnerre était tombé dans ma chambre. [...] J'ai aussitôt conclu un pacte avec l'enfant du grenier. Il accepta sans mot dire. Le pacte était d'une précision absolue. Aucun mot, aucun espoir, aucune punition, aucune caresse, aucun rayon de soleil, rien, absolument rien, ne devait jamais pénétrer dans son monde. Il devait vivre la peur à l'état pur et la rage en complète liberté. C'est ce qu'il fit. (*EG*, 87-88)

Il est singulier que Bigras en arrive à identifier, avec une précision peu commune, le lieu du «meurtre» dans les écrits fictionnels qui traitent des confluences européennes et américaines. C'est le cas de *L'enfant dans le grenier*, mais aussi de certains passages de *Ma vie, ma folie* où il est question, cette fois, de la rage meurtrière de Winterman à l'égard de son fils spirituel.

> Face à cette violence, à l'irascibilité de Winterman, une forme de paralysie s'empara de moi, en même temps qu'un grand découragement, une remise des armes, un abandon de moi-même. Mon maître venait de me dépouiller de tout, mais surtout de ma souffrance, de ce qui justement m'avait lié à Marie si profondément. Comme les sorciers et les inquisiteurs, il avait exercé sur moi son droit de vie et de mort. Il aurait fallu que Winterman écoutât davantage. (*MV*, 65)

Dès que le narrateur/protagoniste séjourne en France, l'annonce de la mise à mort de l'enfant est anticipée et rêvée. Il s'agit, dans un premier temps, du rêve de la mort de l'enfant, mais tout aussi bien du souhait de mort à l'égard du père symbolique que représente Winterman.

> Y a-t-il eu un crime? lui demande-t-il.
>
> Oui.
>
> Où?
>
> Ici, au château.
>
> Qui a été tué?
>
> Un enfant.
>
> Un enfant. Quel enfant?
>
> Cela s'est passé pendant nos recherches. J'ai cru l'entendre crier une fois. Mais je n'en suis pas sûre. Je sais qu'il avait peur et se cachait tout le temps. Et je sais qu'il est mort. Nous devrions faire attention maintenant. Tu sais, c'est dangereux ce que tu fais. (*EG*, 63)

Dans les récits de Julien Bigras, cette confrontation avec le monde européen se traduit par une défaite, pour tout dire une désaffection. Le narrateur/protagoniste est enfermé dans un château pour un procès qui a trait à la mort d'un enfant; procès qui se termine par l'abandon de la

communauté des psychanalystes et le retour à Montréal. Dans *Ma vie, ma folie*, c'est l'interprétation violente d'un rêve du narrateur/protagoniste, par Winterman, qui suscite la rupture et le retour au Québec du psychanalyste. S'ensuit un retour à la mère-patrie nord-américaine et la rencontre avec le monde amérindien qui est ici exemplifié par la patiente Marie.

> Pourquoi cette impression d'étrangeté en ce pays, la France, venait-elle soudainement de me tomber dessus? Tout aujourd'hui me semblait faux, surtout cette appartenance au clan des Winterman. Les Français aimaient m'appeler «l'Iroquois» et ça m'amusait. Mais plus maintenant, pas aujourd'hui. [...] Dans le brouillard de l'alcool, je tentais d'éclaircir un certain fouillis de ma vie, mais mes pensées allaient surtout vers Marie. Elle m'attendait, il ne fallait pas que je lui fasse défaut. Je serais fidèle au rendez-vous. Je comptais sur l'aide de ma femme pour me dégriser. (*MV*, 68-69)

Sous l'affirmation du vœu parricide, qui fait référence de manière évidente à Winterman, pouvons-nous observer dans ces deux romans une trame pulsionnelle plus archaïque? Le procès, nous l'avons vu, est la mise en acte d'une accusation: le narrateur/protagoniste aurait tué l'enfant. Il aurait partagé le destin de cet enfant imaginaire avec un père violent et irascible: Winterman. Demeure une alternative: le retour au «Nouveau Monde», la proximité nouée avec le monde maternel. Le parricide, dans ces romans, ne caractériserait plus la forme symbolique du collectif québécois. En témoigne l'enjeu narratif de *Ma vie, ma folie*. Au contraire, il faut atténuer la violence des pères, opposer la force du clan des femmes afin qu'elles tiennent hors-la-loi ces hommes qui violent, font l'amour avec les petites «sauvagesses» et semblent avoir été emportés par l'appel du «primitivisme» pulsionnel. C'est encore l'immonde qui est invoqué: mettre à l'écart le clan des Bigras, c'est affirmer, selon la mère de Julien, la sauvegarde d'un clivage du lien social afin de condamner la violence. Mais cette violence paternelle désavouée, la mère de Julien Bigras la reprend à son compte. La Loi du Talion s'impose avec une actualité meurtrière. Le corps social québécois est divisé par l'immonde. Et la figuration fantasmatique de l'immonde, c'est le tiers. L'Amérindien vient jouer, dans la pensée de Bigras, le statut de «passeur» du secret.

> Pourtant, dans la légende, il n'avait jamais été question d'une parenté, même lointaine, avec les Indiens. Mon père était le seul de la famille à le penser, presque en secret, que la vie des Indiens ne lui était pas étrangère. Il ne partageait pas l'orgueil de ses frères, de son père, de ses oncles d'après lesquels les Bigras du début de la colonie auraient été les vrais défricheurs-colonisateurs de tout l'ouest de l'île de Montréal et de l'île Jésus. (*MV*, 90)

La situation décrite par le narrateur/protagoniste de *Ma vie, ma folie* est troublante. L'histoire s'impose sous la forme d'«effets» d'inconscient qui brouillent la perception claire et nuancée des balises qui forment le collectif. La question posée avec insistance par Bigras est lancinante: est-il possible de créer du tiers, sans que le métissage devienne pour le sujet qui en est porteur le lieu même de l'immonde? Est-il possible pour le su-

jet qui est perçu comme le métis de la communauté d'échapper au statut de paria et de «sauvage»? Peut-on imaginer un collectif québécois qui échapperait à la sanction paranoïde du clivage afin de justifier son homogénéité et sa pureté? Les réponses de Julien Bigras ne sont pas didactiques. Le psychanalyste n'adopte jamais la posture du théoricien qui observe de surplomb les apories, silences et redites symptomatiques du discours social. Bigras se situe comme acteur/intervenant du récit fictif qu'il compose. Cette posture explique peut-être la facture des écrits qui me semblent correspondre à ce que j'ai pu choisir d'appeler le récit de soi[9]. Le sujet ne s'y définit pas par la sincérité de son énonciation selon le principe d'une mémoire qu'il faut convoquer fidèlement. Le sujet s'inscrit au cœur du récit par le biais d'une énonciation qui le désigne comme enfant du secret. L'expression me paraît significative, parce qu'elle désigne, au cœur de l'entreprise narrative balisée par l'écriture de Bigras, la nécessité de se faire enfant du récit. Bigras écrit dans *Ma vie, ma folie* que la naissance du collectif québécois s'est jouée dans la déraison du métissage, et que la violence de l'affirmation sexuelle était au cœur de ce désir. Plus encore, Bigras énonce que ce métissage fut affaire de nomades: les coureurs de bois, à l'instar des membres du clan des Bigras, étaient appelés par l'immensité territoriale du continent à arpenter. La sexualité devenait à cette occasion une balise, un lieu de rencontre; le secret qui hante Julien Bigras, lorsqu'il reçoit la patiente Marie, serait la perpétration de cette violence. Que faut-il en conclure? L'immonde serait-il cette mémoire insoutenable du métissage qui oblige le narrateur à devenir Joseph, l'enfant mort-né dont Julien Bigras justifie le deuil à accomplir et la promotion de l'idéal du Moi?

> N'étant pas confortable dans ta peau, tu décides de te réincarner en Joseph, l'enfant mort-né, le plus chanceux de la famille comme disait la grand-mère. Nous tous y avons pensé, comme toi, à certains moments de notre vie. Il est pourtant né, lui aussi des mêmes parents. C'est quelque chose, la voix du sang, tu sais, ça ne trompe pas. Mais lui, le vrai Joseph, n'a pas d'histoire. (*EG*, 126)

L'acte d'écrire permet de créer une réalité inédite: cet enfant imaginaire qui ne cesse de hanter les rêves du narrateur. Rien n'est plus immonde dans *L'enfant dans le grenier* que la mise à mort de l'enfant au profit de la mainmise du monde adulte. Julien Bigras aura sans doute été, du fait de son histoire personnelle, telle qu'il nous la donne à lire sous la forme d'une autobiographie romancée, ce sujet hanté par le spectre d'un mort. Voilà peut-être le lieu de l'immonde, sa dimension infigurable qui n'obéit pas à une destination topique. Face à cette mort, il n'y a rien à dire... c'est la sanction du secret. À moins qu'il s'agisse de vouloir tout dire pour mieux révéler, par un bavardage insensé, la crypte de cet enfant mort dont Julien Bigras reprend le prénom dans *L'enfant dans le grenier*.

9. Simon Harel, *Le récit de soi, XYZ éditeur*, Montréal, coll. «Théorie et littérature», 1997. Sur l'œuvre de Julien Bigras, p. 150-238.