

Anatomie d'un personnage : la folle d'Elvis

Louise Dupré

Volume 18, numéro 3 (54), printemps 1993

Littérature, folie, altérité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201049ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201049ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupré, L. (1993). Anatomie d'un personnage : la folle d'Elvis. *Voix et Images*, 18(3), 553-562. <https://doi.org/10.7202/201049ar>

Résumé de l'article

Résumé

En se basant sur la critique génétique, cette étude fait l'analyse du personnage éponyme de la nouvelle * La folle d'Elvis-, d'André Major. La vision qui nous est rendue du personnage féminin nous vient du personnage masculin. Fascinée par le chanteur américain, la jeune femme est présentée comme une figure de l'altérité: étrange, étrangère, représentante du continent noir de la féminité. Cette lecture est confirmée par l'étude des manuscrits qui ancrent explicitement la problématique dans le texte. Les biffures et les ratures apportées à la version finale ont pour effet d'ouvrir la textualité, défaire du texte un ' tissu de non-dit ', pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, où la clarté de la dénotation cède aux résonances de la connotation.

Anatomie d'un personnage : la folle d'Elvis

Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

En se basant sur la critique génétique, cette étude fait l'analyse du personnage éponyme de la nouvelle « La folle d'Elvis », d'André Major. La vision qui nous est rendue du personnage féminin nous vient du personnage masculin. Fascinée par le chanteur américain, la jeune femme est présentée comme une figure de l'altérité: étrange, étrangère, représentante du continent noir de la féminité. Cette lecture est confirmée par l'étude des manuscrits qui ancrent explicitement la problématique dans le texte. Les biffures et les ratures apportées à la version finale ont pour effet d'ouvrir la textualité, de faire du texte un « tissu de non-dit », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, où la clarté de la dénotation cède aux résonances de la connotation.

Les études génétiques entreprises ces dernières années nous ont montré que la genèse d'un texte, jusque-là envisagée comme le dehors du texte achevé, n'en est pas l'extériorité, le reste impur, à rejeter. Les divers états du texte rendent au contraire ambiguë, fragile, la frontière entre le processus créateur et son résultat: la textualité se donne comme une mouvance qui se transforme peu à peu sous les déplacements, les chocs répétés, les heurts. Autrement dit, il ne s'agit pas de penser l'avant-texte par rapport au texte, mais bien de voir que le texte « fini » est partie intégrante de son avant-texte, un état de plus d'une vaste structure qui se construit en se déconstruisant.

L'analyse du recueil *La Folle d'Elvis*¹ d'André Major, qui est paru en 1981, est à cet égard fort intéressante. Grâce à la collaboration de l'auteur, un groupe de chercheurs-es en génétique textuelle du Département d'études littéraires de l'UQAM a pu bénéficier des différentes

1. André Major, *La Folle d'Elvis*, Montréal, Éditions Stanké, coll. « 10/10 », 1988 (Première édition: Montréal, Québec/Amérique, 1981).

versions qui ont précédé la publication des nouvelles. Ces manuscrits s'avèrent un terrain de recherche inestimable pour qui s'intéresse aux mécanismes à l'œuvre dans la production d'un texte bref.

On se penchera ici sur «La folle d'Elvis²», nouvelle éponyme du recueil, qui a d'abord été publiée, en avril 1979, dans le magazine *Nous*³. On possède deux états tapuscrits du texte, l'un daté de 1977 et l'autre de 1978. Sur ce deuxième état, des corrections à la main ont été faites en 1980, avant la publication en livre. Fait intéressant, la version parue dans le *Nous* reprend, à quelques détails près, l'état de 1978, avant les corrections. Mais déjà l'état de 1977 est relativement près du texte imprimé. Peu de modifications en effet entre les différentes versions, et ces modifications restent d'ordre mineur, liées à la micro-structure, ce qui est très différent par exemple dans «L'égarément⁴» et «La dernière cigarette ou la tentation du désert⁵», deux nouvelles du même recueil où on se retrouve face à des transformations beaucoup plus importantes qui touchent à la structure diégétique ou à la voix narrative.

Ici, de petites biffures, des ratures, de rares ajouts⁶ localisés à des moments particuliers du récit où sont mis en évidence les rapports entre les deux personnages principaux. De sorte qu'un premier survol des manuscrits nous fait penser qu'il y a peu à tirer de cette nouvelle sur le plan génétique. Dans un deuxième temps, on se rend compte pourtant que ces quelques changements sont significatifs, notamment en ce qui concerne la description du personnage féminin, cette «folle d'Elvis», personnage fascinant qu'on découvrira par les yeux du protagoniste, le personnage masculin. On a en effet une narration hétéro-diégétique, une narration à la troisième personne, mais une focalisation interne: toute la nouvelle est vue par les yeux du jeune homme et c'est son point de vue à lui qui nous sera rendu du personnage féminin, ce qui n'est pas sans conséquences pour cette analyse.

2. *Id.*, «La folle d'Elvis», *ibid.*, p. 13-20. À remarquer: le texte de la nouvelle est identique dans les deux éditions. Il n'y a pas eu de modifications dans la deuxième édition.

3. «La folle d'Elvis», *Nous*, vol. VI, n° 11, avril 1979, p. 52, 56, 66.

4. André Major, «L'égarément», *ibid.*, p. 111-137.

5. *Id.*, «La dernière cigarette ou la tentation du désert», *ibid.*, p. 21-30.

6. Rappelons brièvement quelques définitions: BIFFURE: «trait qui supprime un ou des éléments de l'écrit» (Bernard Beugnot, «Petit lexique de l'édition critique et génétique», *Le Mercure de l'ÉDAQ* (Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin), Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, n° 3, mai 1987, p. 3); RATURE: «opération de substitution» (Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, «Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs», *La genèse du texte: les modèles linguistiques*, Paris, CNRS, coll. «Textes et manuscrits», 1982, p. 136); AJOUT: «insertion sans biffure» (*ibid.*).

Dans cette nouvelle, le protagoniste rencontre une femme étrange, qui mange une pomme, assise sur le banc d'un parc. Il essaie d'entrer en conversation avec elle dans l'intention de passer la nuit avec elle. Elle lui propose de faire une promenade et l'invite dans sa chambre minable près du Chinatown où elle met des disques d'Elvis Presley pour danser. Ils dansent en effet, mais la jeune femme est absente, toute à sa passion pour le chanteur. Lui se fatigue de ces préliminaires (c'est l'expression même du texte) pendant lesquels elle ne veut pas collaborer. Il pousse la jeune femme sur un vieux matelas où elle se laisse prendre par lassitude, sans jouir. Le personnage masculin retourne chez lui hanté par son acte et désire revoir la femme pour réparer. Le lendemain soir, il retourne au parc et l'attend, mais elle ne vient pas. Il se rend alors chez elle où il l'aperçoit, les yeux fermés, en train de danser sur une chanson d'Elvis avec un autre homme, comme avec lui la veille. Il quitte sans bruit, la laissant à sa folie douce.

La femme comme autre

Au-delà de l'intrigue, une des questions que pose cette nouvelle est celle de la différence sexuelle. L'étude des avant-textes peut illustrer en effet les théories sur la féminité qui ont été mises au point depuis une vingtaine d'années⁷. Le regard que cet homme pose sur la jeune femme, c'est celui du sujet qui reconnaît la femme comme autre et cherche à l'appriivoiser, à se l'approprier. Non seulement s'agit-il de l'altérité féminine en général, mais d'une femme qui n'est pas «comme la plupart des femmes» (version 1, p. 2)⁸, qui a un comportement étrange. De l'étrangeté au fait d'être étrangère, il n'y a qu'un pas. De fait, la description vestimentaire fait d'elle une femme qui le déconcerte:

Sa tenue vestimentaire l'intriguait: cette longue jupe fleurie et froissée qui lui <couvrait> tombait sur les pieds <chaussés de sandales> — pas très propres il s'en souvenait avec une certaine gêne — ces sandales de corde et <cette ample blouse de gitane> ce corsage ample comme en portent les gitanes qui laissent voir leurs épaules brûlées par le soleil des <g> routes (version 1, p. 2).

7. Je pense entre autres aux travaux de Luce Irigaray, en particulier à *Speculum, de l'autre femme* (Paris, Minuit, 1974), à *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, Minuit, 1978), à *L'Éthique de la différence sexuelle* (Paris, Minuit, 1984) et à *Sexes et parentés* (Paris, Minuit, 1987).

8. Comme on l'a mentionné, le texte possède deux versions qui précèdent la version imprimée. Ces deux versions seront indiquées dans cet article par version 1 et version 2, suivies de la page du manuscrit entre parenthèses, tout de suite après les citations. Les suppressions immédiates ou différées dans l'une ou l'autre de ces versions seront mises entre crochets et indiquées ainsi: < >. Quand aux ajouts au sein d'une même version, ils seront indiqués ainsi: [].

Dès la première version est posée l'image de la gitane, du personnage nomade, sans nom qu'il qualifiera ainsi le lendemain de la rencontre: «Mais pas elle la gitane. Il avait oublié de lui demander son nom. Il pensait à elle en ces termes: la gitane. À cause de <sa tenue> ses vêtements et de sa peau <chocolatée> brûlée» (version 1, p. 4). Ne pas lui donner de nom, c'est la priver de son identité propre et en faire une figure: elle devient un personnage qui représente l'Autre, qui reproduit en elle tout ce qui est dérangent et attirant chez la femme: les gitanes, à qui on prête souvent des dons de voyance, ne provoquent-elles pas d'ailleurs de la crainte et de la fascination chez les Nord-Américains?

Ce qui surprend cependant, c'est la rature qui suit: sa peau «chocolatée» devient «brûlée». Fait d'autant plus étonnant que le passage précédent précisait bien «ses épaules brûlées». Pourquoi avoir écrit d'abord «chocolatée»? Volonté d'employer un synonyme pour ne pas répéter «brûlée»? Lapsus? Volonté de figurer son désir pour cette femme en se basant sur l'isotopie alimentaire, le chocolat connotant le velouté, le sucré de la peau? On pourrait insister aussi sur le glissement entre «brûlées», connoté négativement, et «chocolatée». Ou encore sur le déplacement d'«épaules» à «peau», de la partie au tout. Pas question de chercher à cerner des intentions de l'auteur: on se contentera de voir les effets de cet emploi dans le texte. Si l'auteur avait conservé «chocolatée», cette femme aurait eu la peau de la couleur des femmes de race noire. Dès lors, l'adjectif devait être raturé puisqu'il engendrait une contradiction chez le personnage: on ne peut à la fois avoir l'air d'une gitane et être d'origine africaine ou antillaise. Mais la présence de «chocolatée» confirme l'importance de la perception de cette femme comme étrangère chez le personnage masculin. Dans «La dernière cigarette ou la tentation du désert», on retrouvait aussi le personnage d'un étranger présent sous les traits d'un Noir, chauffeur de taxi qui conduit le personnage principal au métro «sans ouvrir la bouche¹⁰».

Mentionnons le fait que, si le Noir n'ouvre pas la bouche, la gitane parle très peu elle aussi. Elle se montre silencieuse, ce qu'apprécie beaucoup le personnage masculin:

Ils avaient marché au hasard, toujours en silence. Mais il préférait cela, au fond <se disant> <c'était moins difficile>. Il y avait des filles qui se lançaient dans des monologues qu'il suivait difficilement. Elles racontaient leurs malheurs ou elles pestaient contre la pollution. C'étaient les pires, celles-là. Elles lui demandaient son avis, et lui, comme il s'en

9. Il serait intéressant de faire, dans le recueil *La Folle d'Elvis*, l'étude de l'isotopie alimentaire et de la mettre en relation avec l'isotopie amoureuse.

10. André Major, «La dernière cigarette ou la tentation du désert», *op. cit.*, p. 22.

balançait, <il> ne trouvait rien de brillant, se contentant de leur donner raison sur toute la ligne. Et alors elles l'accusaient <d'avoir seulement ça> de ne penser qu'à ça (sous-entendant, bien entendu, le lit). Il fallait qu'il proteste, qu'il se dise déprimé, au bord du suicide, pour <ramener les chos> les ramener à de meilleurs sentiments (version 1, p. 3-4).

Avec elle donc, pas besoin de mentir, de cacher ses vraies intentions, de jouer un rôle. Ce que le personnage masculin recherche chez une femme, c'est son silence et l'expression «c'était moins difficile» montre bien la difficulté d'entrer en rapport avec la parole des femmes. Le fait de raturer cette expression et de la rendre plus tangible par la phrase suivante a comme effet d'en diminuer la portée, de la restreindre à l'attitude de certaines femmes qui monologuent: des bavardes, des femmes qui meublent le silence de leurs propres préoccupations, qui demandent des comptes, ce qui crée une certaine angoisse chez le personnage.

Le continent noir

Cette étrangère ne parle pas, on l'a dit. On retrouvera d'ailleurs plus loin: «Les rues sentaient mauvais où elle le menait. Pas loin du quartier chinois. Elle ne lui avait pas dit qu'elle habitait là. Elle ne disait <rien> presque rien» (version 1, p. 4). La rature de «rien» pour «presque rien» peut sembler de prime abord anodine: simple désir de précision. Pourtant, la phrase suivante vient rendre l'explication moins évidente: «<Il commençait> Il faisait presque noir quand elle <lui dit> lança comme ça d'un seul trait: — Tu pourrais t'appeler Elvis, on pourrait danser» (version 1, p. 4).

On voit aussi que ce «rien» est uni à «noir», par contiguïté et par l'adverbe «presque», ce que confirmera la deuxième version où, par souci stylistique comme on peut le supposer, il a bien fallu supprimer un des deux adverbes. Elle ne disait «<presque> rien. Il faisait <presque> [presque] noir quand elle lança...» (version 2, p. 6). Impossible de savoir lequel des deux adverbes a été enlevé le premier. Ce qui est clair cependant, c'est qu'il y a eu hésitation et que l'auteur a décidé de réinsérer «presque» dans «presque noir» après l'avoir biffé. Donc la jeune femme ne dit rien, rien du tout, elle est muette, attendant la quasi-obscurité pour prononcer la seule phrase de toute la nouvelle. «Tu pourrais t'appeler Elvis. On danserait» (version 2, p. 4). Qu'elle ne dise rien met cette phrase plus en évidence encore et le fait qu'il fasse presque noir quand elle la prononce n'est pas sans nourrir l'interprétation. L'approche du noir la ramène à ses rêves, à sa folie douce. Le personnage masculin, dans la presque noirceur où il se trouve, se laissera contaminer par l'étrangeté mise en place par cette femme. Il consentira pendant un certain temps à cette mise en scène dont ni l'un ni

l'autre ne sont dupes: tout au plus s'agit-il d'un jeu où la réalité cède à la fiction.

L'adverbe «presque» était sans doute nécessaire au niveau diégétique. On pourrait avancer que c'est parce qu'il ne fait pas encore tout à fait noir que le jeune homme retrouvera la jeune femme le lendemain soir. Mais d'un point de vue psychanalytique, ce «presque noir» renvoie, par déplacement, à la sexualité féminine, à ce phénomène que Freud nommait déjà le continent noir par le côté qui lui échappait. L'homme est donc en contact avec le noir, mais pas complètement, ce qui provoquerait chez lui de la terreur. Il peut supporter ce noir, il acceptera donc de monter chez cette femme.

Lien entre l'étrangeté, la noirceur et la féminité: on ne s'étonnera pas du fait que, le deuxième soir où le personnage veut retrouver la jeune femme, on ait ce que Barthes nomme un indice, une unité sans importance sur le plan diégétique mais qui renvoie «à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire¹¹». Citons le passage: «Deux filles se <t> tenant par la taille sortent d'une maison de briques tout près. Elles disparaissent. Il fera sombre dans quelques minutes» (version 1, p. 8). Ce que connote ce passage dans lequel il n'y a aucune modification, remarquons-le, c'est la tendresse, l'amitié, peut-être même l'amour partagé entre deux femmes, ce qui crée une insistance sur une sexualité échappant à l'univers masculin et, une fois de plus, renvoie au sombre, au noir, à l'incompréhensible de la féminité pour l'homme.

On ne s'étonnera pas que la venue du sombre provoque chez le jeune homme le désir de retrouver coûte que coûte la gitane qu'il espérait bien revoir dans le parc:

Il lui en veut de le faire attendre, c'est assez, se dit-il en se levant. Une odeur de banane écrasée lui <parvient > monte au nez. Il avait effectivement posé le pied sur <un morceau de> [une] banane [noire] (version 1, p. 8).

On sait ce que connote la pelure de banane dans notre encyclopédie culturelle: poser le pied sur une banane, c'est se retrouver en terrain glissant et l'ajout de «noire» n'est pas aléatoire. D'autant plus que la phrase qui suit est celle-ci: «Il espère retrouver le chemin qui mène chez elle» (version 1, p. 9).

On est donc en mesure d'affirmer que l'isotopie du noir se met ici en place par un travail qui se trame peu à peu, à partir d'hésitations,

11. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, 1966, p. 8.

d'essais et d'erreurs par lesquels le texte se constitue en un vaste réseau d'isotopies qui se répondent les unes aux autres. Ainsi comment ne pas voir que l'ajout de «noire», conscient ou inconscient qu'importe, est relié non seulement au mot sombre du point de vue sémantique, mais au niveau syntaxique avec le mot «pied». C'est ainsi que ce pied posé sur une banane noire rappelle un passage précédent du texte: «L'ampoule <écli> <éclairait> jetait une lumière crue sur ses jambes. Elle avait la plante des pieds noire» (version I, p. 8).

Le corps en question

Les pieds et le noir donc: les pieds et le sale. Rappelons à cet égard la première description du personnage féminin: «longue jupe fleurie et froissée qui lui <couvrait> tombait sur les pieds <chaussés de sandales> — pas très propres, il s'en souvenait avec une certaine gêne — ces sandales de corde et <cette ample blouse de gitane> ce corsage ample» (version I, p. 2). Si on accepte, avec Julia Kristeva, que le texte est une structure qui se génère à partir d'un processus signifiant infini produisant de nombreuses couches de sens¹², le mot «sale», dont on retrouve le sème de base dans l'euphémisme «pas très propre», est contenu graphiquement dans «sandales» et dans «corsage ample». Dès lors, il n'est pas étonnant que le mot «sandales» soit repris après avoir été biffé et que «corsage ample» remplace «ample blouse de gitane» qui n'offrait pas des possibilités aussi variées.

On pourrait également faire remarquer l'homonymie entre le mot «corsage», inscrit dans le texte, et «corps sage», porté par le génotexte, ce qui n'est pas sans intérêt puisque la jeune femme, plus romantique que sensuelle, ne semble pas attirée par la génitalité. La présence des phonèmes constitutifs du mot «corps» est d'ailleurs accentuée par le syntagme «sandales de corde».

Ce corps sage sera pourtant perçu, par le personnage masculin, comme corps sale, syntagme disséminé dans «sandales de corde» et dans «corsage ample», corps érotique qui laisse voir les épaules et les pieds. Ce que révèle la synecdoque des pieds dans «elle avait la plante des pieds noire». Henri-Paul Jacques, dans son essai *Du rêve au texte*, a d'ailleurs souligné la récurrence «du thème du fétichisme du pied, du soulier et de la botte¹³» dans le corpus majorien. Rappelons

12. Voir Julia Kristeva, «L'engendrement de la formule», dans *Séméiotikè*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 278-371.

13. Henri-Paul Jacques, *Du rêve au texte*, Montréal, Guérin littérature/Les Cahiers du département d'études littéraires, 1988, p. 110.

que la vue des pieds pas très propres de la gitane avait provoqué chez le personnage principal une certaine gêne. Un autre passage nous confirme ce fétichisme du pied :

Elle avait la plante des pieds noire. Il se souvenait d'avoir déjà léché les <orteils et la plante> pieds d'une <jeune> femme pas très jeune <et que l'état dans lequel cela l'avait mise>. Elle avait joui en poussant des sanglots, et lui en <se rappelant> revoyant la scène, aurait bien voulu <recomm lui> faire la même chose à la gitane. Mais il aurait fallu qu'elle les lave, ses pieds. Il pensa le lui demander, mais c'était trop tôt (version I, p. 7).

Et plus loin, quand il veut la conquérir, le deuxième soir, voici comment il entend s'y prendre :

Je la ferai danser. Ensuite, si elle veut bien se laver les pieds, je la lécherai comme un petit chien. Le voici <au dec> sur le palier du <deuxiè> deuxième. Il se demande si <elle> ça lui fera autant plaisir qu'à l'autre, la femme mariée <qu'il> qui lui avait payé un si bon repas dans le vieux Montréal. Peut-être qu'elle l'enverra promener (version I, p. 9).

Passage particulièrement intéressant où la rature de «jeune» à «pas très jeune» sera précisée par «une femme mariée» qui l'invitera à manger dans un bon restaurant, qui le nourrira, qui jouera le rôle de la mère. C'est à cette femme-là qu'il a léché les pieds, à une femme qui, par comparaison avec la gitane, avait les pieds propres. Cette façon de faire jouir la femme mariée, la femme-mère sans qu'il y ait véritablement acte sexuel, sans transgresser le tabou de l'inceste, serait donc, chez le protagoniste, la façon de faire jouir la gitane si elle acceptait de se laver, de se purifier, de tenir à son tour un rôle maternel. Notons la phrase «Je la lécherai comme un petit chien» : un chiot, un bébé, un tout-petit, entièrement dévoué à sa maîtresse-mère. Mais il n'est pas sûr qu'elle, la gitane, entrera dans le jeu, qu'elle se laissera déporter de sa propre personnalité. Peut-être en effet qu'elle l'enverra promener.

Ces deux passages ont été biffés dans la version définitive. On retrouve là une des tendances de Major qui resserre ses nouvelles afin de respecter la contrainte du genre, la nouvelle étant un genre bref où, comme le souligne Eikenbaum, «tout [...] tend vers la conclusion¹⁴». Mais ce qui est intéressant ici, c'est de constater que ces deux passages ont survécu à la première version pour se retrouver dans la seconde : ils apparaissaient même dans la version du magazine *Nous*, preuve de leur importance thématique. En effet, nous avons ici une vision de la féminité chez le personnage masculin qui rencontre une

14. B. Eikenbaum, cité dans Michel Paquin et Roger Reny, *La Lecture du roman*, Saint-Hilaire, La Lignée, 1984, p. 29.

des conceptions présentes dans l'économie libidinale masculine: la vision de deux types de femmes liées d'une part à l'image de la mère (la figure de la Vierge) et d'autre part à celle de la femme sensuelle (la figure de la prostituée).

Le brouillage des distinctions

Or cette gitane, étrangère, est cette femme qui brouille les catégories, à la fois «corps sage» et «corps sale», personnage qui préfère rêver plutôt que de faire l'amour, personnage qui se laisse prendre mais de façon passive, sans jouir. Une autre biffure me paraît fort significative à cet égard: «Il ne se sentait pas très fier de lui, il avait joui tout seul et voilà qu'elle boudait <Il faillit lui dire qu'elle était folle d'Elvis>» (version I, p. 7). Ce que fait le jeune homme, c'est rejeter sur elle la responsabilité de son acte à lui parce qu'elle est mythomane. Être folle d'Elvis, c'est laisser libre cours à l'imagination, c'est montrer des signes de folie. Cette femme qui remet en question les limites entre le pur et l'impur n'a plus sa raison. Bref, cette femme sort des attentes: elle fait peur.

Cette frayeur est évidente chez le personnage masculin qui souhaite moins l'intimité du contact que le fait d'en finir. En finir. L'expression d'ailleurs revient à deux reprises dans le texte, une première fois au début, quand le jeune homme cherche à aborder la gitane; la deuxième fois pendant le temps où ils dansent tous les deux: «Il tergiversa encore un bon moment la <gog> gorge nouée, jusqu'au moment où il se dit que c'était suffisant. Qu'il fallait <qu'elle comprenne> en finir tôt ou tard» (version I, p. 6). La proposition «Qu'elle comprenne» est-elle une biffure ou une rature? On est ici face à un indécidable. Ne faudrait-il pas lire «qu'elle comprenne qu'il faut en finir»; c'est-à-dire entrer dans le désir du jeune homme, se ranger dans une catégorie? L'auteur a retenu «en finir tôt ou tard», comme si le fait qu'elle comprenne n'avait plus d'importance pour le personnage principal. Le passage suivant le confirmera d'ailleurs:

Elle le laissa <remonter> relever sa longue jupe, écarter son slip et la <pénétré> pénétrer, fixant obstinément le poster d'Elvis au mur. <Elle> <Il cessa de> Comme elle ne résistait plus, <il cessa de la voir> c'était comme si elle n'était plus là, <le visage enfoui dans sa jupe> et il cessa de <craindre> s'en préoccuper (version I, p. 6).

La femme que prend ici le jeune homme, c'est un corps sans visage; une femme dépersonnalisée, une femme qu'on ne craint plus par son étrangeté. Cessant de la voir, il cesse donc d'en avoir peur. La rature est fort significative. Elle rend compte de cette peur qu'inspire la

gitane au jeune homme. Et cesser de craindre, c'est aussi cesser de se préoccuper: on passe ici de la cause à l'effet.

André Major peint des personnages allégoriques dans une situation où la différence sexuelle est exacerbée. Le personnage masculin tente de s'approprier la subjectivité féminine, mais il ne peut en sortir intact: il ne ressent pas de plaisir et s'en tire avec une douleur symptomatique au côté droit. Voilà précisément la situation qu'il essaiera de réparer le deuxième soir en se rendant chez «la folle d'Elvis». Mais maladroitement, en essayant cette fois, on l'a dit, de la faire entrer dans un autre modèle, celui de la mère. Cependant, quand il l'aperçoit en train de danser avec un autre homme, il se rendra compte que cette femme est irrécupérable: entièrement prise dans ses fantasmes, elle n'acceptera pas de jouer son jeu à lui. Femme subversive qui échappe aux modèles traditionnels, cette extravagante est en quelque sorte un personnage représentant les femmes sans nom de l'histoire qui ont su survivre à la destruction de leur imaginaire pour vivre leur folie douce.

L'étude de l'avant-texte ici ne contredit pas l'interprétation qu'on pourrait donner du texte final: elle oriente l'analyse, fait ressortir une lecture qui resterait moins évidente si on ne se fiait qu'à la dernière version. Les modifications apportées à la nouvelle en cours de rédaction ont eu pour effet d'offrir du flou, d'ouvrir la textualité, d'en faire «un tissu de non-dit¹⁵», pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, la déportant du côté des lecteurs et lectrices. Lieu de l'ambiguïté où le sens ne se fait jamais assuré, où se multiplient les interprétations. Lieu de passage à l'autre. Mais n'est-ce pas là précisément le travail de l'écriture?

C'est ainsi que la critique génétique permet de lire le travail d'engendrement du sens, de rendre manifeste cette tension qui se joue entre le dire et le faire, ce glissement vers la nécessité d'une forme qui peu à peu vient gruger le premier jet. En dernier lieu, c'est la nouvelle qui impose sa folie douce. L'auteur doit accepter la distance qui se créera inévitablement entre lui et son texte quand il entre dans le rôle de scripteur. Il se retrouve dans une posture analogue au personnage masculin qui, vaincu, retourne chez lui avec sa douleur, celle de comprendre qu'il n'a pas réussi à dicter son bon vouloir.

15. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, p. 65.