

2M11.2643.2

Université de Montréal

Résistances d'un livre

(Études psychanalytiques de *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé, fils)

par

Jean-Marc Limoges

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

avril, 1998

© Jean-Marc Limoges, 1998



3411.2443.5

PQ

35

U54

1998

n, 022

Université de Montréal

Résistance d'un livre

(Étude postdoctorale de l'impact d'un livre de Philippe Audebert de Gaspé, 1818)

par

Jean-Marc Limoges

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

juin, 1998

© Jean-Marc Limoges, 1998



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Résistances d'un livre

(Études psychanalytiques de *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé, fils)

présenté par :

Jean-Marc Limoges

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Élisabeth NARDOUT

Directeur de recherche : François HÉBERT

Membre du jury : Ginette MICHAUD

Mémoire accepté le : 18.06.1998

Sommaire

Ce mémoire poursuit un double but. D'une part, nous voulons démontrer qu'il est possible, lorsqu'on approche un texte littéraire par la psychanalyse (freudienne), d'effectuer cinq types de psychanalyses : la psychanalyse des personnages, du texte, de l'auteur, d'une nation (à une époque donnée) et du lecteur. D'autre part, que le texte littéraire (en l'occurrence, *L'Influence d'un livre*) résiste, chaque fois, à ces différentes approches. Peut-être est-ce même ce seul roman, de par ses singularités, de par ce qui le distingue de tous les autres romans, qui résiste à toutes ces approches. C'est, du moins, la conclusion à laquelle nous sommes arrivé.

Une hypothèse générale guidera le cours de notre recherche. Nous soutenons que les frontières posées implicitement par Freud afin de permettre chacune de ces psychanalyses (frontières entre les «éléments de la veille» qui contribuent à l'«élaboration du rêve» des personnages et le texte de l'auteur, entre le texte de l'auteur et le paratexte — notes infrapaginales, citations, références, titres de chapitres, préface et titre de l'œuvre — et enfin entre ce paratexte et le livre lui-même) se fragilisent au moment même où l'on pratique l'une d'elles et que cette fragilisation nous amène, subrepticement, sur le terrain d'un autre type de psychanalyse.

Notre méthode sera simple. Présenter, d'abord, en tête de chacun de nos cinq chapitres, le livre, l'article ou le passage d'un texte de Freud dans lequel celui-ci expose un type de psychanalyse, pour ensuite l'appliquer à *L'Influence d'un livre* le plus justement possible jusqu'au moment où le texte marquera une *résistance* à cette application. À ce moment, le roman de De Gaspé (fils) nous permettra de revisiter le livre, l'article ou le passage de Freud et d'en nommer les insuffisances.

Table des matières

	pages
Sommaire.....	iii
Table des matières.....	iv
Avertissement.....	v
Remerciements.....	vi
Introduction.....	7
Chapitre I.....Du rêve au texte.....	10
Chapitre II.....Le texte comme rêve.....	33
Chapitre III.....Du rêve au rêveur.....	65
Chapitre IV.....Du rêveur au revers.....	89
Chapitre V.....Des lecteurs au lecteur.....	110
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	vii

Avertissement

Nous avons travaillé avec l'édition originale de *L'Influence d'un livre*. Nous avons renoncé à l'usage du (sic) qui n'aurait fait qu'alourdir ce travail déjà chargé en notes de toutes sortes (le lecteur ne sera donc pas surpris de lire, dans les citations tirées de *L'Influence d'un livre*, «tems» au lieu de «temps», «dixaine» au lieu de «dizaine», «enfants», «hazard», etc.). Nous avons, de plus, évité de noter les numéros de pages auxquelles nous nous référerons. Nous pensons que la simple mention, dans le cours de notre texte, du numéro du chapitre concerné soit une référence suffisante pour le lecteur intéressé.

Comme les textes de Freud à partir desquels nous travaillerons sont nombreux, nous avons cru bon fonctionner par système d'abréviations (on se référera à notre bibliographie pour connaître l'édition avec laquelle nous travaillons) :

<i>L'interprétation des rêves</i>	IR
<i>Le rêve et son interprétation</i>	RI
<i>Trois essais sur la théorie de la sexualité</i>	TE
<i>Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen</i>	DR
<i>Cinq leçons sur la psychanalyse</i>	CL
<i>Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci</i>	SE
<i>Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique (in CL)</i>	CH
<i>Introduction à la psychanalyse</i>	IP
<i>Sigmund Freud présenté par lui-même</i>	SF
<i>Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse</i>	NC
Et pour les articles se trouvant dans <i>L'inquiétante étrangeté</i>	
Le créateur littéraire et la fantaisie.....	F
Le motif du choix des coffrets.....	C
Le Moïse de Michel-Ange.....	M
Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique.....	Q
Une névrose diabolique au XVII ^e siècle.....	N

Enfin, pour ce qui est des autres ouvrages, soit les ouvrages théoriques sur la psychanalyse littéraire ou les ouvrages concernant *L'Influence d'un livre*, nous nous contenterons, après avoir noté dans le texte l'ouvrage et l'auteur que nous citons, d'écrire entre parenthèses, après la citation, le nom de l'auteur et le numéro de page à laquelle nous nous référons. Mentionnons finalement que tous les passages sont soulignés par nous, sauf indications contraires.

Remerciements

Merci, évidemment — et en nous excusant à l'avance auprès d'eux de ces remerciements entendus et galvaudés — à Isabelle, Basile et Arthur pour leur patience et leur compréhension,

À François Hébert pour ses conseils et sa confiance,

À Martin L. pour la recherche et l'établissement de la bibliographie,

Merci à Gaétan pour les corrections et, bien sûr, pour la permission qu'il m'a accordée de reproduire un extrait de notre correspondance,

Merci enfin à Josselin, «Théo», Daniel, Véronique, Lisa, Martin R., Jacques, Philippe, Marc, Nazila, Claudine et Martine pour leurs encouragements sporadiques et peut-être insoupçonnés,

Et merci, surtout, à Alain pour les incalculables heures passées à discuter sur tous les sujets et à qui je dois, en grande partie, ce tout premier travail intellectuel, et à qui, du même coup, je ne saurais le dédier.

Introduction

Plusieurs choses étonnent, pour peu que l'on s'y arrête un instant, posément et sans être péremptoire, à la lecture de *L'Influence d'un livre*. En effet, qu'est-ce que ce roman, quelles sont ses particularités, ses singularités, qu'est-ce qui le distingue de tous les autres romans?

L'auteur écrit un «roman historique» en mettant en scène des personnages qui sont des «exceptions», dont un apprenti alchimiste «influencé» par un *livre* (alors qu'il est si peu question, dans le roman, et d'alchimie et du livre); son roman est à la fois *un* premier et *le* premier roman; il compte un nombre impressionnant d'erreurs de toutes sortes (orthographiques, syntaxiques, logiques, etc.); on y retrouve aussi un nombre abondant de citations, de notes et de références (historiques, anecdotiques, intertextuelles, etc.); il suspend, par deux fois, son récit pour laisser place à des «Légendes canadiennes» (dont l'une fut écrite par De Gaspé, père); il fut victime, dès sa première réédition en 1864, de censure et de corrections par l'abbé Henri-Raymond Casgrain; il passa plus d'un siècle, depuis cette première réédition jusqu'à l'une des plus récentes, il y a quelques années, dans sa forme revue et corrigée par l'ineffable abbé sans que ne lui soient restitués les morceaux qu'on lui avait tronqués et troqués (à commencer par son titre!); et enfin, à y regarder une deuxième fois (autre fait singulier et quasi constitutif), il faut noter la critique dont il fut l'objet par l'institution littéraire qui a soutenu que toutes ces singularités, justement, en faisaient un bien mauvais roman, afin d'essayer, du même coup, et bien maladroitement, de le classer définitivement, pour mieux le faire oublier.

Ce travail aura donc pour but de questionner ces singularités, ou plutôt de les *faire questionner*. En effet, ayant d'abord désiré «appliquer» un certain discours critique à ce texte, nous nous sommes aperçu comment il *résistait* à l'application d'un tel discours de par ses singularités. Le rapport normalement entendu sera donc non seulement inversé, mais complexifié. Il s'agira, tout en approchant le roman de De Gaspé (fils) par un discours critique, de suggérer différentes interprétations, somme toute précaires, du texte et de remettre en question, par les résistances qu'il opposera à ce discours, l'appareillage critique avec lequel nous aurons tenté de l'interpréter.

Le discours critique avec lequel nous travaillerons (celui qui nous a semblé être le plus fécond et qui n'a pas besoin ici de justification autre que le travail lui-même) est celui offert par la psychanalyse littéraire freudienne. Freud et De Gaspé (fils), comment l'un peut nous aider à lire l'autre et vice-versa. De cette façon seulement, il nous a semblé possible de sortir ce roman du carcan ésotérique dans lequel on a trop longtemps voulu le confiner.

À ce point, on aura compris que la problématique d'ensemble est double : approcher *L'Influence d'un livre* par la psychanalyse littéraire (freudienne) et la psychanalyse littéraire (freudienne) par *L'Influence d'un livre*. Ainsi, deux questions nous préoccupent pendant toute cette réflexion. De quelle psychanalyse littéraire freudienne se revendique-t-on quand on prétend faire de la psychanalyse littéraire freudienne? Et en quoi *L'Influence d'un livre* résiste-t-il à ces différents types de psychanalyse?

Nous verrons que les frontières implicitement posées par Freud pour effectuer un type de psychanalyse se fragilisent au moment même où l'on pratique le type de psychanalyse qu'elles permettent. Et nous verrons aussi qu'au moment même où l'une de ces frontières se fragilise, nous serons, comme malgré nous, amené à pratiquer un autre type de psychanalyse. Enfin, nous constaterons comment plusieurs contradictions poindront des textes mêmes de Freud, nous obligeant à affirmer que l'auteur d'une œuvre littéraire est comparable à la fois à l'*analyste* et à l'*analysant*, que le personnage *a* des symptômes et *est* un symptôme, que le texte est le résultat d'un *défolement* et d'un *refoulement*, etc.

Nous verrons également que, selon le type de psychanalyse du point de vue duquel nous nous placerons pour lire le roman, celui-ci prendra chaque fois non seulement un sens différent, mais aussi un statut différent; son titre même prendra tour à tour plusieurs sens. Rappelons enfin (et nous ne saurons assez le rappeler) que nous ne prétendons pas effectuer chaque fois une étude psychanalytique exhaustive de cette matière plurivoque qu'est ce roman. Nous tentons plutôt de voir comment, en entreprenant un type de psychanalyse, ce texte lui résiste. Voilà donc l'absurde entreprise : suggérer, chaque fois,

une interprétation afin de la fragiliser¹.

À la fois travail sur la psychanalyse freudienne et sur *L'Influence d'un livre*, nous ne prétendons évidemment pas faire le tour de notre objet. Ou plutôt, si. Si l'on considère l'objet, non comme le centre à entourer, mais le tour lui-même. Nous ne prétendons donc pas nous diriger vers une fin, mais plutôt effectuer un cercle, dont le début et la fin restent forcément indéterminés. Ainsi, l'ordre des chapitres est, pour ne pas dire aléatoire, du moins stratégique, et donc nullement chronologique. De plus, la complexité des textes de Freud et leur disparité dans le temps (ainsi que la complexité du roman de De Gaspé, fils) nous obligeront sans cesse à tenir sous silence et à différer un certain nombre de points pour des raisons de clarté. Le lecteur averti nous en saura gré.

À relire ce travail, nous pourrions idéalement le replacer sous divers thèmes («Une maîtrise est un travail que l'on voudrait refaire», disait l'ami d'un ami) : «la frontière», «l'erreur», «la faute», «l'échec», «l'expiation», «la parole», «l'écrit» et, de façon plus évidente, «le livre», «l'alchimie», etc. En effet, nous nous sommes étonné de voir comment ces thèmes revenaient constamment hanter notre travail, et il va sans dire que, comme nous n'avons abordé le texte par l'un d'eux, il serait erroné, voire fastidieux, de lire ce travail en en cherchant le «thème» conducteur; ce qui ne manquerait pas, d'une part, de déstabiliser le lecteur et, d'autre part, de lui laisser une impression d'insupportable désordre. Mentionnons enfin — et surtout — que c'est notre «méthode», plus qu'un thème, qui sera le fil conducteur de notre mémoire.

¹On aura ainsi compris qu'une telle rigueur sera impossible à maintenir sous peine de forcer les choses. Notre travail donnera donc l'impression, avec raison, de «glisser» légèrement. Nous aurions pu, en effet, afin de maîtriser ce glissement, séparer ce travail en deux grandes parties, la première regroupant les trois premiers chapitres (mieux ficelés), la seconde, les deux derniers (moins «freudiens» mais, nous semble-t-il, tout aussi pertinents). Nous tâcherons de pallier cette lacune en temps et lieux.

Chapitre I : Quelle histoire, ce rêve!

(Du rêve au texte)

«La curiosité s'éveilla un jour à propos des rêves qui ne furent jamais vraiment rêvés, mais attribués par les romanciers à leurs personnages imaginaires.»

Freud, *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, p. 125.

«Le rêve ne se propose de rien dire à personne et, loin d'être un moyen de communication, il est destiné à rester incompris.»

Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 217.

C'est dans un ouvrage paru en 1907, *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, que Freud approche substantiellement, pour la première fois, un texte littéraire par la psychanalyse¹. S'intéressant d'abord, et surtout, à l'étude des rêves «attribués par les romanciers à leurs personnages imaginaires» (DR, p. 125), il affirme que le personnage de roman, création d'un auteur qui précède «l'homme de science» (DR, p. 175) — puisque son domaine est «la représentation de la vie psychique humaine» (DR, p. 175)² — peut être analysable comme une personne «réelle». Le personnage «imaginaire» aurait donc, dans sa prime enfance, lui aussi, refoulé certains désirs qui chercheraient toujours à obtenir satisfaction dans divers substituts (rêves, actes manqués, etc.), et manifesterait ainsi différents *symptômes*.

Freud entreprendra donc de psychanalyser Norbert Hanold, un des deux principaux

¹Il avait, auparavant, dans *L'interprétation des rêves*, rapidement approché *Œdipe roi* de Sophocle et *Hamlet* de Shakespeare. Ce court passage fera l'objet de notre quatrième chapitre.

²Plus haut, Freud écrivait : «Les poètes et romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses *que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver*.» (DR, p. 127). Par la suite, il écrira que quelques penseurs incrédules «auraient encore à apprendre, ce que notre romancier *sait parfaitement*» (DR, p. 180) et que «c'est la science qui ne tient pas devant *l'œuvre du romancier*». (DR, p. 188). Enfin, il posera la question : «Comment le romancier [est]-il parvenu au *même savoir que le médecin*, ou du moins, comment en [est]-il arrivé à faire comme s'il savait les mêmes choses?» (DR, p. 190). Nous tenions à faire état de ces propositions. Nous aurons à y revenir dans notre troisième chapitre.

personnages de *Gradiva*, qui, «dans sa pensée inconsciente, sait tout ce que le conscient a oublié» (DR, p. 230), en analysant les rêves émanant «de sa propre vie psychique» (DR, p. 187). Il interprétera également, au passage, un acte manqué du second personnage principal de *Gradiva*, Zoé Bertgang — elle oublie un carnet —, en rappelant que l'«on n'oublie rien sans un mobile secret ou un motif caché» (DR, p. 146). Il montrera enfin comment Zoé procédera à la «guérison» de Norbert (DR, p. 235) en ramenant «à la conscience» ce qu'il refoulait (DR, p. 238).

Bref, Freud soulignera la parfaite similitude entre le personnage «imaginaire» et la personne «réelle» en soutenant que «si Norbert Hanold eût été un personnage pris *dans la vie* (...) il ne serait que régulier et naturel que justement un bas-relief antique réveillât le souvenir oublié de celle qu'il avait aimée» (DR, p. 165). Ainsi, après avoir nommé la névrose du personnage, Freud conclura que l'auteur, ayant «saisi et mis en évidence le caractère primordial et constant des processus psychiques morbides» de celui-là (DR, p. 187), et ayant clairement décrit les «processus de [sa] guérison» (DR, p. 240) en l'étayant sur des «possibilités réelles» (DR, p. 211), a fait une «étude psychiatrique fort correcte» (DR, p. 174). Telle est l'attitude des personnages, telle est «l'attitude des malades» (DR, p. 167)³.

Il nous est donc permis, en approchant *L'Influence d'un livre* par la psychanalyse littéraire freudienne, de psychanalyser les personnages de ce roman en étudiant leurs *rêves* et leurs *actes manqués*⁴. Tâchons donc de suivre Freud en cela, non tant pour nommer la

³Mentionnons également que Freud reprendra ce type de psychanalyse dans un article paru en 1916, intitulé «Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique». Dans cet article, Freud refuse de «discuter à partir de cas tirés de l'observation médicale, mais à partir de figures que de *grands poètes* ont fait naître de la *richesse de leur connaissance de l'âme*.» (Q, p. 149).

⁴Bien que nous nommerons, dans nos chapitres suivants, pour chaque type d'approche, quelques-uns des «successeurs» de Freud tout en nous aidant de ceux-ci (ceux qui ont poursuivi ou pratiqué le même type d'approche), nos lectures ne nous ont jusqu'à maintenant permis de trouver écho à ce type d'approche — la *psychanalyse des personnages* — que dans un seul livre, celui de Jean Bellemin-Noël, curieusement titré *Vers l'inconscient du texte*. Si, dans son chapitre «"Psychanalyser" le rêve de Swann?», il tente un pas en ce sens, il n'en conclut pas moins que parler de l'inconscient d'un personnage est une «aberration». Nous en viendrons sensiblement aux mêmes conclusions, bien que nos parcours soient différents, puisque Bellemin-Noël ne voit qu'une seule issue devant cet insoluble problème : la *psychanalyse du texte* (telle que nous l'effectuerons, nous aussi mais différemment toujours, dans notre second chapitre). Nous y reviendrons en fin de chapitre.

«névrose» des personnages que pour suggérer une esquisse d'interprétation (le rêve est «destiné à rester incompris», disait d'ailleurs Freud) et montrer les problèmes que pose une telle approche dès son application. Nous nous intéresserons aux deux seuls rêves du roman, celui de Charles Amand (chap. I) et celui de Joseph Lepage (chap. III)⁵.

Pour interpréter un rêve, la méthode est bien connue, il nous faut passer du *contenu manifeste* aux *idées latentes* en annulant le *travail d'élaboration* effectué par la *censure*. Mais, comme nous avons ici affaire à des personnages de roman, nous ne pourrions évidemment les soumettre à la méthode de *l'association libre* afin de surveiller leurs *résistances*⁶. Notre tâche sera donc plus modeste : chercher le rapport que le rêve entretient avec les *éléments de la veille* du personnage dont les *désirs refoulés* se seraient servis pendant le travail d'élaboration. Freud, d'ailleurs, dans son étude psychanalytique des personnages de la *Gradiva*, dans laquelle il rappelait les règles de l'interprétation des rêves, ne procédait pas autrement : «L'une de ces règles, écrivait-il, veut qu'un rêve se relie directement à l'activité *du jour qui le précède*.» (DR, p. 194). Et plus loin, que le but de cette interprétation est de «remplacer le songe *étrangement absurde* [S.F. soul.] de Hanold par les *pensées inconscientes qui se cachent derrière lui* et qui lui sont dissemblables au possible.» (DR, p. 228)⁷.

⁵Nous verrons surtout que — et il est probable que Freud n'en ait rien su lui-même — étudier le rêve d'un personnage peut nous être utile à lire le texte lui-même, à donner sens à certains tours phrastiques obscurs. Nous verrons ainsi, lors de l'étude du rêve de Lepage surtout, comment l'interprétation d'un rêve peut éclairer certains éléments de la veille, donc du texte (contrairement à l'idée qui veut que ce soit les éléments de la veille qui permettent d'interpréter le rêve).

⁶Jean Bellemin-Noël faisait d'ailleurs une remarque semblable : «Si un lecteur s'autorisait d'une quelconque "architecture" — référant à une normalité, une rationalité, une sorte de généralité statistique des réactions possibles en face des mots en tant qu'ils supportent une multitude de connotations —, si quelqu'un se prétendait capable *d'assurer le jeu des associations libres*, il risquerait de greffer *sa propre analyse* sur le fonctionnement du rêve textuel.» (p. 32). Bien que nous ne reviendrons pas sur ce passage dans notre chapitre 5, on en sentira toutefois l'étonnante pertinence.

⁷«Pendant la journée, écrivait Freud dans *L'interprétation des rêves*, ou seulement quand le sommeil est venu, le désir inconscient s'est frayé une voie jusqu'à ces *restes diurnes* et a réalisé sur eux son *transfert*. Un désir transféré sur le matériel récent apparaît alors, ou bien *un désir récent réprimé se ranime*, reprenant des forces dans l'inconscient. (...) Mais il se heurte à la *censure* qui fonctionne encore et à laquelle il se *soumet*. Il subit alors une nouvelle *déformation* dont la voie a été déjà préparée par le *transfert sur l'élément récent*.» (IR, p. 597).

Après avoir passé la nuit à essayer de changer les métaux vils en or et avoir échoué à sa tâche, Charles Amand se jette sur son lit et rêve qu'il s'élançe vers «l'astre du jour» sur lequel il rencontre un «esprit céleste» qui l'invite à passer sur «la surface opposée du Dieu de la lumière» pour lui montrer un «miroir d'or et de rubis». Il est aisé de voir dans ce rêve la réalisation d'un désir ascensionnel⁸, pour autant qu'on évite d'aborder les nombreux problèmes que cela soulève : en effet, comment cette immense *sphère* qu'est «l'astre du jour» peut présenter deux *surfaces opposées*; comment peut-on passer si rapidement et si facilement de l'une à l'autre; et enfin, comment peut-on expliquer la contradiction des paroles de cet «esprit céleste» qui invite Charles Amand, du même souffle, à *retourner* sur la terre en même temps qu'à le *suivre* de *l'autre côté* du soleil? Voilà autant de problèmes que nous essaierons de résoudre en tâchant de voir les pensées inconscientes qui se cachent derrière ce rêve «étrangement absurde».

La première question que nous pourrions poser afin de briser l'apparente cohésion de ce rêve manifeste est la suivante : Amand *s'élançe-t-il* vraiment vers l'«astre du jour»? Pour qu'un tel rêve puisse se réaliser, il faut d'abord que les *éléments de la veille* suggèrent au personnage la possibilité de voler, il faut que son environnement lui donne des ivresses de *bonheur* et de *légèreté*. Une incursion dans l'œuvre de Gaston Bachelard pourra ici nous être de quelque secours. Bachelard écrit, en effet, dans *L'Air et les songes*, qu'«on ne vole en rêve que lorsqu'on est *heureux*» (p. 84), que c'est lorsqu'on a déchargé notre esprit de ses «*soucis terrestres* [qu']on peut commencer l'exercice d'ascension imaginaire» (p. 135, G. B. soul. «terrestres»), et ailleurs, dans *La Flamme d'une chandelle*, que «communier par l'imagination avec la *verticalité d'un objet droit*, c'est recevoir le bienfait de forces *ascensionnelles*» (p. 57).

Or Amand est *pensif*, *absorbé* par son travail, il est «affaibli par la misère et les veilles», «épuisé», «accablé de fatigue»; il travaille dans une chaumière située au *bas*

⁸C'est, du moins, le sens sur lequel plusieurs critiques se sont accordés. Voir, entre autres, Desforges, p. 28, Lasnier, p.61 et suiv., et Côté Mitchell, p.100.

d'une colline», «misérable», «presqu'en ruine», «mal assurée sur ses fondements» et dont le toit est fait de planches «mal jointes»; un de ses creusets est «cassé», des morceaux de charbon brûlent «épars çà et là», la nuit est «sombre» et le ciel, «sans astres», nous dit la citation, «[pèse] sur la terre, comme un *couvercle* de Marbre noir sur un tombeau» et enfin, le feu de son âtre est «éteint». Rien, donc, qui suggère le bonheur, la légèreté ou la droiture. Au contraire, tout est triste, lourd, épars. Force nous est d'admettre que si, comme le dit Freud, le rêve «se relie directement à l'activité du jour qui le précède» (DR, p. 194), le contenu manifeste du rêve, s'il nous laisse croire qu'Amand aurait désiré s'élever au-dessus de ce lieu sombre et bas, cache peut-être un autre désir qu'il faut chercher ailleurs que dans l'ascension.

À y regarder de plus près, Amand semble, par contre, beaucoup plus préoccupé par le *feu* dans son *âtre* et les *métaux* dans son *creuset*. Dans son âtre brûlent des «morceaux de *charbon de terre*» qu'il rassemble sous un creuset contenant différents «métaux», creuset duquel il tire une «substance *métallique*», ou du moins une composition qu'«on eût prise pour du *fer*», et il oublie, enfin, «d'alimenter son feu». Nous pouvons donc avancer que c'est cette terre «métallique», froide et hostile, et ce feu, faible et si peu viril, qui préoccupent Amand et qui participeront, de ce fait, à l'élaboration de son rêve.

S'il faut en croire Bachelard encore, qui écrit dans *La Terre et les rêveries de la volonté* que le métal «matérialise un refus», qu'il est «la substance même de la *froidueur*», qu'il a «tout pour être *blessant*, psychologiquement blessant» et enfin qu'il faudra «toute l'énergie des rêveries de provocation pour le "dompter"» (p. 238, G. B. soul.), nous pourrions avancer qu'un des désirs immédiats d'Amand, lui dont la chaumière est «presqu'en ruine», serait de «dompter» son métal froid, de le chauffer, de parvenir à le pétrir afin de se lancer, grâce au pétrissage, dans une rêverie de l'intimité et de la profondeur⁹. De la même façon que le feu, nous dit Bachelard toujours, dans *La Psychanalyse du feu*, manifeste un «désir

⁹Nous devrions renvoyer le lecteur non à un passage, mais à toute l'œuvre de Gaston Bachelard, afin de lui donner une idée, sinon exacte, du moins plus juste, du mot «rêverie». Nous nous contenterons de citer Freud qui, dans «Le créateur littéraire et la fantaisie», article sur lequel nous reviendrons dans notre troisième chapitre, compare la «rêverie» à un «rêve diurne». «En son insurpassable sagesse, écrit Freud dans cet article, la langue a tranché depuis longtemps la question de l'essence des rêves en nommant "*rêves diurnes*" [S.F. soul.] les créations aériennes des individus qui se livrent à leur fantaisie.» (p. 40).

de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà» (p. 35), dans *La Flamme d'une chandelle*, qu'il permet au rêveur de voir «son propre devenir» (p. 33), et, dans *La Poétique de la rêverie*, qu'il lui donne «l'expérience d'une rêverie qui s'approfondit» (p. 168, G. B. soul.), nous pourrions avancer, parallèlement, qu'un autre des désirs immédiats d'Amand, pauvre, seul et cible de sarcasmes par les gens de son entourage, serait d'alimenter son feu, de lui donner toute la force et la vigueur qui lui offrirait la possibilité de se lancer dans une rêverie «qui s'approfondit» afin de «brusquer le temps» et de voir son «propre devenir».

Pétrissage, douce et chaude pénétration, profondeur, voilà donc ce que désire Amand, ce à quoi il travaille, et ce qui se refuse à lui. Les rêveries que lui procureraient une terre malléable ainsi qu'un feu vigoureux, lui permettraient, pour quelque temps du moins, de rêver la maison sécurisante et maternelle dont il a besoin et l'avenir meilleur dans lequel il voudrait vivre. C'est d'ailleurs la promesse que réalise l'«esprit céleste» de son rêve : «Tu vas retourner sur cette terre où l'on t'appelait visionnaire; mais tu n'y seras plus, pauvre et sans asile.» (...) Puis il se retrouvait sur notre globe, on l'adorait, on l'aimait, on l'enviait... Il était *heureux!*». Mais derrière le désir qu'Amand lui-même révèle («il me faut de l'or») — désir qui, réalisé, lui permettrait de ne plus être «pauvre et sans asile» et d'être «adoré», «aimé» et «envié», et qui semble s'accomplir dans son rêve («il était sur un miroir d'or et de rubis») — s'en cacheraient d'autres, selon nous, peut-être moins nobles : ceux que son ventre (digestif et sexuel)¹⁰ lui réclamerait.

Relisons sous cet angle : il ne mange pas («je paraissais sourire à leurs plaisanteries, si agréables pour eux, et si amères au malheureux qui *manque de pain*») et il n'a pas de femme («*Autrefois* cette misérable cabane était habitée par trois personnes : un homme [Amand], *son épouse*, jeune femme vieillie par le chagrin, et un enfant, *fruit de leur union*»). Des désirs que seule la profondeur de la terre et du feu aurait pu, au moins, lui permettre de rêver le jour pour l'en décharger la nuit. C'est ainsi que les désirs de

¹⁰Nous nous contenterons simplement de renvoyer le lecteur à un passage des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, dont nous nous servons bientôt, dans lequel l'auteur, relisant Freud, écrit que le tube digestif est «l'axe de développement du principe de plaisir.» (p. 133).

manducation et de pénétration, auxquels il se refuse en quelque sorte, profiteront du creuset et de l'âtre, de la terre et du feu, pour exercer le *transfert* qui s'opérera dans le rêve nocturne. Ces désirs plus enfouis, Amand pourra les assouvir en rêve grâce à ces éléments qui auront absorbé son attention pendant la veille, tout en lui faisant croire, pour ne pas choquer son moi, que ce sont ses désirs *immédiats* qui s'accomplissent (terre malléable, feu vigoureux, etc.). Lui dont le ventre réclame une satisfaction digestive et sexuelle, préoccupé par la *terre* dans son creuset et le *feu* dans son âtre, rêvera donc, la nuit venue, non pas de l'«astre du jour», affirmons-nous, mais d'un *volcan*, qui réunira, à lui seul, ces désirs du ventre¹¹.

Mentionnons d'emblée que le rapprochement symbolique et phonétique qu'il nous est permis de faire entre l'«âtre» *éteint* et l'«astre» *solaire*, nous semble renforcer la pertinence de notre interprétation et aller droit dans le sens de l'interprétation des rêves telle que pratiquée par Freud¹². Il faudrait donc lire ainsi la première phrase du rêve : «Il lui sembla être près de *l'âtre du jour* [belle image pour parler d'un volcan], qui d'un côté lui présentait un vaste jardin au milieu duquel, sur un trône, était assis un esprit céleste qui l'excitait du geste et de la voix à le rejoindre»¹³.

Nous pouvons maintenant, après nous être quelque peu longuement attardé à démontrer, à la suite de la question que nous avons posée au début, qu'Amand ne s'élance pas vers l'«astre du jour» mais vers le haut d'un volcan, résoudre les problèmes énumérés

¹¹D'un point de vue un peu différent, Bachelard écrira, dans ses *Fragments d'une Poétique du Feu*, à propos de «l'appel du gouffre» du volcan qui tente Empédocle : «Se vouer au feu, n'est-ce pas réussir à devenir Rien. Grand passage de la majesté de la flamme à la majesté du Rien. Ou bien encore ce grand feu, ce feu total, n'est-il pas le garant d'une totale purification? Mais, être purifié, n'est-ce pas une garantie de renaître? Quelque espoir de Phénix n'est-il pas au cœur du Philosophe?» (p. 138). Nous reviendrons, dans notre deuxième chapitre, sur ce désir de «purification».

¹²Nous pourrions de plus, afin de renforcer d'un autre point de vue cette interprétation du rêve de l'«â(s)tre du jour», invoquer la possibilité du «désir de dormir» dont le rêve se porte responsable. Ce rêve aurait donc aussi pour but de dire à Amand : «Continue de dormir, le feu brûle toujours dans ton âtre». Voir, à ce sujet, *L'interprétation des rêves*, p. 150 et 595.

¹³Mentionnons également, afin de montrer une fois de plus l'étonnant rapprochement qu'il nous est possible de faire entre les symboles du feu, du soleil, de l'âtre, du volcan et du ventre, cette éloquente phrase de Gaston Bachelard tirée de *La Terre et les rêveries du repos* dans laquelle il dit que «la matière alchimique (...) se parfait dans l'*athanor* [et que] le *soleil* (...) dans le *ventre de la terre* se prépare à la *renaissance*.» (p. 144).

plus haut et lire les pensées inconscientes qui se cachent derrière ce rêve manifeste.

On comprend mieux ainsi les paroles de cet «esprit» lorsqu'il dit à Amand : «*Retourne sur cette terre*» et «*Suis-moi [de l'autre côté]*», si on imagine qu'il l'invite à redescendre par l'autre versant de cette montagne. De plus, et afin d'étoffer cette interprétation, nous pourrions faire un parallèle entre le «miroir d'or et de rubis» que l'«esprit céleste» lui montre et le *lac* du chapitre suivant (auquel Amand a obligatoirement pensé, la veille, puisque son entrevue avec Dupont, juste avant son rêve, avait pour sujet la conjuration qu'il devait faire justement sur les bords de ce lac le lendemain) qui, vu du haut de la *montagne* qui le surplombe (à laquelle également Amand a dû penser, puisqu'il doit aller y chercher les éléments nécessaires à la conjuration), est «chargé de pins verts qui semblent autant *d'émeraudes parsemées dans une toile d'argent*».

Voyons maintenant en quoi ce rêve de volcan peut accomplir les désirs de manducation et de pénétration d'Amand. Amand désire s'alimenter, comme il désire «alimenter son feu»; il désire pétrir et pénétrer la terre, comme il désire pétrir la pâte d'un pain et pénétrer une femme. Le volcan, au gouffre brûlant, au ventre chaud, duquel peut jaillir le feu vigoureux — «*fruit de leur union*» —, nous semble accomplir tous ces désirs. De plus, comme c'est de faim (digestive et sexuelle) dont il est question derrière ce gouffre, on comprend mieux la signification sexuelle du «vaste jardin»¹⁴ qui lui est présenté, «vaste jardin» au milieu duquel d'ailleurs se trouve un «trône», symbole (de la puissance) phallique. Enfin, cette interprétation se trouve confirmée dans les paroles de cet «esprit céleste», ce Dieu, ce roi, ce père, qui «*excitait [Amand] du geste et de la voix*», et qui lui présente ses *désirs sexuels* comme *accomplis* :

«Sans nul secours, tu t'es *frayé un chemin* au travers du *sentier rude et épineux*¹⁵ de la science, tu as *pénétré* dans les secrets les plus *profonds* de la nature, tu as *approfondi* des mystères que le vulgaire regarde de l'œil de l'indifférence (...). Viens *jouir* maintenant de ta récompense.»

¹⁴Voir l'*Introduction à la psychanalyse*, p. 141 : «Les poils qui garnissent l'appareil génital chez les deux sexes sont décrits par le rêve sous l'aspect d'une *forêt*, d'un *bosquet*. La topographie compliquée de l'appareil génital de la femme fait qu'on se le représente souvent comme un *paysage*, avec rocher, forêt, eau.» [S. F. soul.]

¹⁵Voir également la note 14, pour comprendre la signification sexuelle de ce «sentier rude et épineux».

Après avoir passé une journée autrement mouvementée lors de laquelle il a tué son hôte «pour un peu d'or», Lepage rêve que sa maison devient un «immense tombeau» et que, tenu captif par les «cheveux» du «cadavre d'un vieillard», il voit tour à tour se présenter à ses pieds «l'ombre d'une jeune fille» à la «bouche sanglante à baiser» et «l'ombre de Guillemette» au «crâne fracassé». Nous pouvons d'emblée affirmer que ce rêve est un «rêve d'angoisse» ou, plus précisément, un «rêve de châtiment», que Freud, dans *L'interprétation des rêves*, distingue, pour des raisons de clarté, du «rêve-accomplissement d'un désir» (IR, p. 500).

En effet, malgré leur contenu pénible et leur apparente opposition à la réalisation d'un désir, les rêves de châtiment, soutient Freud, accomplissent tout de même un désir : le désir de châtier le rêveur (un désir qui ne viendrait pas du *ça*, donc, mais du *surmoi*)¹⁶. Et, comme ces rêves naissent lorsque les «restes diurnes sont par nature des éléments de satisfaction (...) interdits» (IR, p. 582), nous tâcherons de voir, dans la journée qui précède le rêve de Lepage, la nature de ces satisfactions. Se pourrait-il que (comme nous l'avons avancé pour Amand), derrière le désir apparent de tuer ses hôtes «pour un peu d'or», s'en cache un autre encore plus troublant?

Observons donc les éléments de la veille et les préoccupations de Lepage afin de mieux dégager les essais symboliques de son rêve et tâcher de connaître les désirs dont il pourrait être l'objet : il accueille d'abord son hôte dans sa *maison*, reluke son *coffre*, l'invite à manger et à boire une *coupe* de vin (qui contient un narcotique), ouvre une *armoire* pour prendre l'arme fatale, tue sa victime, l'amène dans sa *barque* et jette le cadavre dans le fleuve. Il est aisé de voir que tous ces éléments sont tributaires d'une isotopie du symbole du *contenant*.

Mais reprenons maintenant le trajet. Lepage habite près d'une *rivière*, invite son hôte à boire du *vin*, enveloppe son arme dans les *plis de sa robe* de chambre, coupe l'artère

¹⁶«Depuis que la psychanalyse a séparé la personne en moi et surmoi, écrivait Freud dans un note infrapaginale à *L'interprétation des rêves*, on a pu aisément reconnaître dans ces rêves de châtiment l'accomplissement de désirs du surmoi» (IR, p. 501).

jugulaire de sa victime de laquelle le *sang* rejaillit, *attache* les pieds du cadavre avec une *corde* et le jette dans le *fleuve*; il nous est à nouveau aisé de voir se dessiner une seconde isotopie symbolique, dépendant de la première, fondée sur des symboles nyctomorphes et fémininoïdes du *sang*, de *l'eau (noire)*, de la *chevelure* et du *lien*.

Nous pouvons maintenant mieux comprendre pourquoi le rêve de Lepage le met en scène, dans un *tombeau*, *lié* aux *cheveux* d'un vieillard, des vermisseaux lui servant de *drap* mortuaire, une jeune fille *enveloppée* d'un immense *voile* blanc lui apparaissant ainsi que Guillemette au crâne fracassé, duquel s'écoule du *sang*. Le rapport qu'entretient le rêve avec les éléments de la veille est clair.

Or Lepage, contrairement à Amand, a accompli ses désirs, et c'est pour cette raison qu'il sera châtié dans son rêve. Mais de quels désirs est-il donc puni? De quoi s'est-il donc rendu coupable? Pour mieux saisir ce qui se cache derrière ce rêve de châtement, nous ferons maintenant une rapide incursion dans les travaux de Gilbert Durand (qui nous ont déjà aidé à dégager les deux grandes isotopies symboliques que nous venons de nommer). Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, note que, dans certains mythes, l'«emblème des péchés de fornication, de jalousie, de colère, d'idolâtrie et de meurtre» (p. 125) est la chute et que la *mort*, comme les *menstrues*, en est le résultat (p. 126). Il est donc entendu que Lepage, ayant assouvi son désir de tuer, périra, dans son rêve, par là où il a péché : le *sang* deviendra *lien*, la *maison* deviendra *tombeau*.

Mais Lepage, avançons-nous, n'est pas seulement coupable de meurtre (crime dont il est le plus évidemment coupable), il est aussi coupable d'avoir mangé. En effet, à la *chasse* et au *repas* qu'il propose à son hôte avant de le tuer, nous pourrions répondre par un autre passage des *Structures anthropologiques* :

«La manducation de la *chair animale* est toujours reliée à l'idée de *péché* ou tout au moins *d'interdit*. L'interdit du *Lévitique* relatif au sang menstruel est suivi, à quelques versets, par un interdit relatif à la *consommation du sang* (...). Le végétarisme se trouve allié à la chasteté : c'est le *massacre de l'animal* qui fait connaître à l'homme qu'il est nu. La chute se voit donc symbolisée par la chair, soit la chair que l'on *mange*, soit la chair *sexuelle*, le grand tabou du *sang* unifiant l'une et l'autre.» (p. 129-130).

Lepage a tué l'animal, consommé son sang (il boit, de plus, du vin, dont la symbolique rejoint celle du sang), et à cela pourrait correspondre le meurtre et la «consommation» de sa victime! Se pourrait-il que Lepage ait également assouvi sur Guillemette son appétit... sexuel? On périt pour avoir «forniqué», et la chute est symbolisée par la «chair sexuelle», rapporte également Durand. «Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, explique-t-il plus loin, (...) est aussi indicatif d'un double dégoût et d'une double morale : celle de l'*abstinence* et celle de la *chasteté*.» (p. 131). Voyez Amand qui n'a rien mangé, aucunement pénétré, subissant la plus dure ascèse sexuelle et digestive, accomplir sans problème, dans son rêve, ses deux désirs. Le ventre, chez Amand, deviendra le gouffre chaud que l'on peut pétrir et pénétrer afin d'en faire jaillir le feu, la vigoureuse verticalité manquante; le ventre, chez Lepage, deviendra un tombeau noir et ensanglanté duquel on ne sort pas vivant! Crime sexuel? Relisons le passage :

«Par un saut involontaire Guillemette se trouva *corps-à-corps* avec son assassin qui trembla pour la première fois en sentant *l'étreinte désespérée* d'un mourant et en entendant, *près de son oreille*, le dernier *râle qui sortait de la bouche* de celui qui *l'embrassait avec tant de violence*, comme un *cruel adieu* à la vie.»¹⁷

Nous pourrions ajouter que Lepage, homosexuel nécrophile, ne pouvant doublement se reproduire, craignant de ce fait sa propre mort, l'impossibilité d'avoir une descendance, voit surgir, dans son rêve, tous les «visages du temps»¹⁸ tels qu'ils ont été répertoriés par Durand : thériomorphes (les vermissaux grouillants), nyctomorphes (le vieillard, la chevelure, le sang) et catamorphes (la chute sous sa double forme sexuelle et digestive). Crime sexuel, vraiment? Le «vieillard octogénaire» (symbole du père, pendant de l'«esprit céleste» d'Amand) châtierait donc son fils Lepage d'avoir accompli ses désirs sexuels sur un homme mort en lui montrant des *images sexuelles féminines* négativement valorisées (bouche sanglante, trace de sang, blessure au col nous semblent autant d'images qui évoquent une vulve béante et repoussante) :

¹⁷Notons que l'interprétation que fait Victor-Laurent Tremblay de ce passage va dans le même sens que celle que nous proposons ici. Voir, Tremblay, p. 96

¹⁸Le mot est de Durand auquel nous renvoyons.

«La jeune fille levait son voile et sur son corps d'une beauté éblouissante, il voyait un visage dévoré par un cancer hideux, qui lui présentait une bouche sanglante à baiser. Puis l'ombre de Guillemette se présentait à son chevet pâle et livide; de son crâne fracassé s'écoulait une longue trace de sang et sa chemise entrouverte laissait voir une profonde blessure à son col.»

Mais voilà qu'au terme de cette première avancée, quelques questions demeurent. Où est la frontière entre les «éléments de la veille» et le texte? Ou, pour reprendre un vocabulaire bachelardien, où est la frontière entre ce qui contribue aux rêves des personnages et les rêveries de l'auteur?

En effet, nous avons remarqué que rien, dans l'environnement d'Amand, n'aurait pu contribuer à lui donner des ivresses ascensionnelles. Rien de *droit*, de *concentré*, de *précis*. Mais à la relecture nous nous apercevons que la *narration* (et ce que nous pourrions rapidement appeler les «rêveries» de l'auteur) contribue également à l'élaboration du rêve : l'auteur nous parle d'une chaîne de montagnes «dont nous ignorons le nom», d'un homme «que nous appellerons Charles Amand», qui vaque «*secrètement* à des travaux *mystérieux*», etc. De même qu'Amand lui-même — la description qu'en fait l'auteur — semble contribuer au travail d'élaboration du rêve. Il est d'une «taille médiocre», son teint est «livide et pâle», ses cheveux sont, eux aussi, «épars», et, tel le feu dans l'âtre, son «œil brun [est] presque éteint dans son orbite creux». Même une phrase de l'auteur, juste avant le rêve, que nous ne pouvons évidemment pas tenir pour un «élément de veille» contribuant au travail d'élaboration du rêve d'Amand, semble pourtant influencer le cours de celui-là : «Que n'aurait pas fait cet homme si son imagination *fertile* eût été *fécondée* par l'éducation?» Bref, il n'est pas jusqu'à la citation, comme nous l'avons remarqué plus haut, allant même jusqu'à l'inclure dans notre interprétation, qui, sans être un «élément de la veille», semble participer à l'élaboration du rêve d'Amand. Soulignons enfin l'image qu'emprunte l'auteur pour parler de la fille d'Amand («*fruit* de leur union») qui réunit, à elle seule, l'idée du ventre digestif et sexuel¹⁹.

¹⁹Nous pourrions en dire autant du passage dans lequel l'auteur souligne qu'Amand a oublié «d'alimenter son feu». On le voit, il est difficile de savoir où classer ce syntagme.

Nous pouvons faire les mêmes remarques en ce qui concerne les paragraphes consacrés à Lepage. En effet, la longue digression d'ouverture du chapitre III nous prépare à une poétique du sang telle que nous l'avons retrouvée dans son rêve. Dans ce paragraphe, l'auteur nous mentionne trois types de meurtres qu'il peut concevoir : vengeance, dette sacrée et infidélité. Mais ce qui lui répugne le plus, dit-il en terminant, c'est qu'un homme puisse «*s'abreuver du sang* de son semblable pour un peu d'or». Et pourtant, la longue digression qui précède cette remarque semble participer à l'élaboration du rêve qui hantera Lepage, avec tout son symbolisme du *contenant* et du *sang* : il est question d'un Espagnole, qui «*plonge son poignard dans le cœur*» de son ennemi et d'une Italienne qui désire que son amant, «*aux cheveux blonds, boive [comme elle à] la coupe des passions*».

Le sang n'est nulle part nommé, mais il coule déjà; on le boit, on y plonge. Même dans l'image finale de ce paragraphe d'ouverture, le sang, sans être nommé, coule déjà : l'Italienne a une «*longue chevelure noire*» et une «*âme de feu*». Nous avons ici l'ultime image — liquidité de la chevelure et rougeur du feu — à partir de laquelle se formera le rêve. Comment peut-on ne pas concevoir que cet incipit *participe* également au travail *d'élaboration du rêve*, sans pourtant être un *élément de la veille*?

De la même façon, la description que fait l'auteur de Lepage semble aussi contribuer à l'élaboration du rêve, particulièrement en ce qui concerne le symbole du contenant. Lepage est un homme qui a une «*immense poitrine*», deux sourcils qui «*[couvrent] deux os d'une grandeur démesurée sous lesquels [sont] ensevelis, dans leur orbite creux, ses yeux*», son nez «*[couvre] une bouche bien fendue*» sur laquelle erre un sourire de bague qui abandonne les prévenus dès qu'ils «*entrent au cachot*» et qu'ils reprennent lorsque les prisons les «*revomissent au sein de la société*». Nous avons déjà, dans la description du meurtrier, les symboles qui fourniront la matière au symbole du tombeau. Il en sera de même de la *maison* sur le bord de la *rivière*, qui est maintenant «*peinte en rouge*», et dont les murs étaient autrefois «*rougis du sang*» de plusieurs victimes.

Où donc s'arrêtent les «*éléments de veille*», et où donc commence le texte? Où

s'arrête ce qui contribue aux *rêves* des personnages, et où commencent les *rêveries* de l'auteur? Comme nous l'avons rapidement esquissé, cette frontière, implicitement posée par Freud afin de permettre ce type de psychanalyse (la *psychanalyse des personnages*), frontière enfreinte par Freud lui-même dans son étude de la *Gradiva* (nous le montrerons en conclusion de ce chapitre), se fragilise au moment même où l'on pratique ce type de psychanalyse. Où «classer» l'œil «presqu'éteint» d'Amand et l'«immense poitrine» de Lepage? Dans les éléments de la veille ou dans les *rêveries* de l'auteur? On le voit, ce qui semble faire partie de la narration, des *rêveries* de l'auteur, semble également contribuer à l'élaboration des *rêves* des personnages, et ce qui semble contribuer aux *rêves* des personnages peut également être considéré comme des éléments narratifs, des *rêveries* de l'auteur.

Mais Freud démontrait qu'il était aussi possible d'interpréter, tout comme il l'a fait pour les *rêves*, les «actes manqués» des personnages (nous en avons glissé un mot dans l'introduction de ce chapitre, bien que Freud ne s'attarde qu'à un seul acte manqué d'un personnage de *Gradiva*). Mais, comme la méthode psychanalytique demande ici une plus grande participation du sujet, il va sans dire que notre tâche sera d'autant plus restreinte. De plus, nous devons faire du point d'arrivée de notre première avancée le point de départ de cette deuxième. En effet, s'il nous fallut parcourir le texte pour conclure qu'il nous était difficile de poser une frontière, nous devons ici illustrer cette conclusion et commencer en démontrant que cette frontière est d'autant plus difficile à tracer en ce qui concerne les «actes manqués».

En effet, à qui peut-on attribuer les actes manqués du texte? Au personnage ou à l'auteur? Et, si c'est à l'auteur, comment savoir si c'est un acte manqué ou un tour littéraire? Nous verrons, en conclusion de ce chapitre, que Freud, ayant fait une avancée en ce sens, a peine à conserver intacte la frontière qu'il trace entre ce qui reviendrait à l'un et ce qui reviendrait à l'autre. Nous tâcherons donc de relever quelques-uns des «actes manqués» du roman, et de montrer comment il nous est impossible de savoir à qui les imputer. De plus, comme la critique a longuement parlé des *erreurs* de ce roman sans

jamais les nommer — nous y reviendrons beaucoup plus en détail dans notre quatrième chapitre —, il est temps, pour nous, non seulement de les nommer, mais de voir ce que nous pouvons en dire. Enfin, soulignons que ce rapide survol de quelques-uns des «actes manqués» du roman n'a pas pour objet de psychanalyser les personnages, mais de montrer qu'il est équivoque de parler d'«actes manqués». Si cette partie paraît expéditive, c'est pour mieux y revenir dans les chapitres suivants.

Au chapitre I, d'abord, lorsqu'Amand se parle à lui-même, nous pouvons lire : «Mais ces mots de l'écriture : *cherchez, vous trouverez* [l'auteur souligne... ou le personnage?], je les ai gravés là (et il touchait sa tête); elles y étaient au moment où je paraissais sourire à leurs plaisanteries». Que lisons-nous? Ces *mots* de l'écriture, *elles* sont gravé(e)s là! Qui donc commet le lapsus?

Le deuxième acte manqué que nous rencontrons, au chapitre II, et qui concerne Dupont, est plus complexe. Il pourrait même paraître abusif de parler, en ce cas-ci, d'acte manqué. Dupont doit obtenir une poule noire, essentielle à la conjuration qu'il doit faire avec Amand. La poule — et il le sait, Amand le lui a assez répété — doit être absolument volée, sinon la conjuration (qui doit faire apparaître le diable) échouera. Mais Dupont, qui a *peur de la voler*, craignant de se faire prendre et d'être porté seul responsable de la faute, *l'achète*. Par la suite, il se dirige, comme convenu, vers le lieu de la conjuration qui, comme il en est maintenant assuré, ne fera *pas* apparaître le diable. Ses deux peurs sont donc annulées : il ne craint plus de se faire prendre à voler une poule puisqu'il l'a achetée et, du même coup, il n'entrera pas dans la «société du Diable». Pourtant, en pénétrant dans la forêt qui le mène à la rive du lac :

«Plusieurs fois il fut près de rebrousser chemin; mais l'idée de manquer à sa parole, et une fausse honte, le firent continuer. Comme il entra dans le bois situé au pied de la montagne, son âme se resserra en lui-même et *son cœur se prit à battre avec violence (...)* — il avait *peur!*....»

Est-ce l'auteur ici qui, lui-même apeuré, commet cette erreur, ou bien le personnage qui, trop naïf, continue d'avoir peur sans raison?

Au chapitre VI, une phrase laisse perplexe. Saint-Céran, qui est revenu d'un long voyage, attend son amante Amélie «qu'il *n'avait pas vue depuis son retour*, et à laquelle il *avait donné rendez-vous* sur cette plage»! Comment peut-il lui avoir donné rendez-vous? Peut-être lui a-t-il écrit. Mais de cette lettre, nulle mention. Oubli de l'auteur ou de Saint-Céran²⁰?

Le chapitre VII abonde tellement en erreurs de toutes sortes qu'il nous est malaisé de nous arrêter sur chacune. Nous sommes à Québec, dans le cabinet ostéologique et la chambre de dissection de la ville. Des étudiants attendent le corps de Lepage qui vient d'être exécuté. Amand viendra plus tard chercher le bras de celui-là afin de poursuivre ses recherches²¹. Mais combien d'étudiants y a-t-il? «Trois jeunes étudiants», nous dit l'auteur. Pourtant, il y en a *quatre* qui parlent! *Leduc* parle à Dimitry, Dimitry parle à Rogers, Rogers répond à Dimitry, et Dimitry revient à... *Leclerc*²²!

D'autre part, le temps se trouve précipité : nous sommes dans une «*matinée* fraîche du mois d'Octobre», trois (ou quatre) étudiants discutent en attendant le corps qui sera là «dans une heure», le temps d'échanger *quatre répliques* bien comptées, cette heure passe et nous voyons arriver le cadavre de Lepage. À ce moment, le docteur lit une courte lettre et la termine en s'écriant : «Il commence à être tard.» Il leur donne rendez-vous le lendemain, à neuf heures précises. Une ligne plus bas, nous sommes déjà demain, neuf heures du matin, ils procèdent à l'autopsie, midi sonne et Amand arrive avec le Docteur

²⁰ À y regarder de plus près, peut-être pouvons-nous voir, dans une discrète phrase du chapitre IV, lors de la garde improvisée de Lepage par les habitants, un indice — forcément énigmatique — de cette supposée lettre : «St. Céran *écrivait* assis près d'une table» plusieurs pages avant le passage susnommé. Mais à qui? À propos de quoi? Aucun autre passage ne nous permet de répondre à ces deux questions.

²¹ C'est l'histoire, bien connue, de la main-de-gloire.

²² Notons ce curieux fait : dans le long extrait du poème d'Hugo cité, de mémoire, par De Gaspé (fils), dans ce chapitre, nous lisons :

«Judas qui vend son Dieu, *Leduc* qui vend sa ville.»

Tandis que, comme l'a brillamment montré André Sénécal dans ses «Notes et variantes» insérées à la fin de la réédition de *L'Influence d'un livre* chez HMH en 1984, le passage du chant X des *Chants du crépuscule* dit :

«Judas qui vend son Dieu, *Leclerc* qui vend sa ville» (p. 207).

Soulignons que nous nous sommes aperçu qu'il s'agit probablement là d'une erreur de *lecture*. En effet, il suffit d'écrire «Leclerc» en lettres attachées pour se rendre compte qu'il est facile d'y lire «Leduc».

T*, le temps de faire une courte visite, d'échanger quelques anecdotes, et le chapitre se termine à l'heure du souper!

Mais le fait le plus curieux reste qu'Amand et Saint-Céran sont, pour la première fois, tous les deux dans une même pièce et ne semblent ni se voir ni se parler. Sont-ce les personnages qui demeurent volontairement muets, l'auteur qui «oublie» de les faire se parler, ou est-ce là une décision volontaire de celui-ci?

Au chapitre VIII, il est encore une fois difficile de savoir si ce que nous allons soulever relève d'une maladresse ou d'un tour de l'auteur. Amand va consulter la sorcière Nollet afin de savoir s'il réussira dans ses entreprises. La question qui se pose est la suivante : la sorcière Nollet est-elle vraiment voyante ou abuse-t-elle de la crédulité d'Amand²³? «Vous *cherchez fortune*, dit-elle, en regardant *l'habit râpé* de son interrogateur impatient.» Ésotérisme ou logique? Et, lorsqu'Amand lui demande de lui dire par quels moyens il cherche à y parvenir, la sorcière lui répond : «Tous les moyens vous sont indifférents (...) pourvu que vous réussissiez!» Et enfin, lorsqu'Amand lui demande s'il va y parvenir, elle lui répond : «Oui; si vous avez du cœur, de l'énergie et de la force.» Quelle clairvoyante! Doit-on mettre en doute la parole de la sorcière, ou bien celle de l'auteur?

Le chapitre XII comporte une erreur semblable à celle des chapitres III et IV²⁴. Saint-Céran, qui se rappelle les événements d'un bal récent, prononce tout haut une phrase dite la veille par Dimitry : «Mademoiselle, *pardonnez-moi* de différer une seule fois d'opinion avec vous.» Mais, lorsque Dimitry arrive, Saint-Céran lui répète : «Mademoiselle, *permettez-moi* de différer une seule fois d'opinion avec vous.» Toujours la même question : à qui impute-t-on ce «lapsus»? Et, si c'est à l'auteur, est-il volontaire ou

²³ Côté et Mitchell, dans leur article «*L'Influence d'un livre : roman de l'équivoque*», ont également noté cette ambiguïté. «Faut-il être sorcière, disent-ils au sujet de ce passage, pour deviner la mission d'Amand? (...) Quand elle essaie de deviner combien d'enfants il a, c'est Amand qui fournit la réponse, sur quoi elle affirme : «Oui, c'est justement cela» comme si elle l'avait deviné elle-même.» (p. 104).

²⁴ Erreur que nous avons volontairement omise puisqu'elle ne nous était d'aucune utilité dans la suite de notre travail. Mentionnons-la tout de même en note : la voix du rêve de Lepage lui disait qu'il allait être «Seul avec [ses] *souvenirs*». Or, au chapitre suivant, l'auteur rappelle que la voix a dit : «Seul avec [ta] *pensée*.» Est-ce l'auteur ou bien la «voix» qui commet l'erreur?

non?

Reste le chapitre XIII, chapitre qui a pour titre «Le mariage», — mariage, il s'entend, entre Saint-Céran et Amélie. Or les deux personnages de ce chapitre sont Amand et Saint-Céran. D'abord, comment l'auteur, qui dit, dans sa préface et dans le paragraphe d'introduction de ce chapitre, «respecter la vérité», peut-il se permettre de faire arriver Amand, après cinq ans d'absence, au moment même où a lieu le mariage? En effet, comment ne pas être surpris d'une telle erreur, d'un si mauvais agencement, d'un si curieux hasard, quand Amélie écrit à Saint-Céran : «Mon Eugène, tout est découvert! mon père est arrivé depuis *deux jours*. J'ai reçu ta lettre *devant lui*.» Curieux aussi ce père qui, revoyant sa fille pour la première fois en cinq ans, ait lu la lettre *sans rien dire* pour la quitter derechef.

Mais, autre fait aussi curieux, Amand se dirige chez Saint-Céran «*pour se débarrasser de sa fille*», nous précise l'auteur. Mais Amand ne semble pas l'entendre de cette façon. En effet, quelques lignes plus bas, il lance à Saint-Céran : «Je suis venu *pour* vous consulter sur quelques métaux dont je désirerais faire l'acquisition.» Qui ment ou qui se trompe? L'auteur? Amand? Ce dernier raconte ensuite à Saint-Céran qu'il vient d'un «fameux pays» où l'on sait «payer le mérite» alors qu'il était prisonnier de Clenricard sur l'île d'Anticosti! Comment peut-il dire qu'il y faisait «fortune rapidement», lui qui a découvert 500 piastres au bout de tant d'années d'efforts? Et comment peut-il pousser l'outrance jusqu'à rajouter «mais j'ai une famille, et vous sentez que l'idée de la croire malheureuse suffisait pour empoisonner mon existence», lui qui non seulement est parti pendant cinq ans, mais qui au moment même où commence cette histoire, s'est déjà éloigné de sa femme et de sa fille depuis longtemps déjà! Sont-ce là des erreurs, des mensonges ou des tours... et de qui?

Enfin, *summum* de l'ambiguïté, lorsqu'Amand — qui, expliquant à Saint-Céran comment un Français lui a donné un livre lui permettant de fabriquer de l'orpiment, apprend, d'un livre de son interlocuteur, que ce Français lui a menti — réplique : «Moi qui croyais tous le tems qu'il disait vrai» et qui, pour s'assurer de la *véracité* des livres que lui

donne Saint-Céran, va consulter... son Français (celui-là même qui lui a *menti*)! Naïveté d'Amand ou de l'auteur?

Nous reviendrons sur tout cela.

* * *

Nous avons constaté comment la frontière implicitement posée entre les «éléments de la veille» et le texte, frontière qui nous permettait d'effectuer la *psychanalyse des personnages*, se fragilisait au moment même où l'on tentait ce type de psychanalyse²⁵. Mais nous pouvions déjà sentir ce malaise chez Freud. En effet, en étudiant le rêve du personnage, Freud étudiait, évidemment, les éléments de la veille dont le moi de celui-là se servait afin d'accomplir son travail d'élaboration, les «restes diurnes [qui] en fournissent la matière» (DR, p. 243-244), les «paroles entendues ou prononcées par le rêveur à l'état de veille» (DR, p. 217). Mais l'auteur, disait d'ailleurs Freud au sujet de Jensen, n'introduit dans son récit «aucun *détail* qui n'ait son *importance* et ne serve une *intention*» (DR, p. 209), et, s'il a «traité cet épisode avec *tant de détails*, lui a rattaché *tant d'événements*, (...) il serait étonnant que seul il n'apportât pas son tribut à *la formation du rêve*» (DR, p. 221).

Les «éléments de la veille» ne sont donc pas seulement des événements vécus ou des paroles prononcées ou entendues dans la journée par le personnage, mais des événements vécus et des paroles prononcées ou entendues par le personnage *auxquels l'auteur a accordé de l'importance*. C'est dire que, si l'auteur a accordé une importance à ces éléments, le lecteur peut, lui aussi, dans son interprétation, leur accorder une importance

²⁵Il nous faut citer au long un passage tiré de *Vers l'inconscient du texte* de Jean Bellemin-Noël qui, comme nous l'avons dit, recoupe sensiblement notre conclusion [J B.-N. soul.] : «À dire vrai, il reste quelque chose. D'abord, le fait que le texte, rêve ou pas, n'a pu être traité comme autre chose que lui-même. C'est-à-dire que *le texte du rêve* (ce texte en tant qu'il est le récit de ce rêve (...)) n'a pas un statut différent du reste du texte (...). Il n'a ni relief, ni profondeur, ni clôture(s), il ne bénéficie d'aucun prestige comme d'aucune exterritorialité. Simplement, c'est ici que sur un mode explicite le jeu de l'inconscient parle plus haut. Cela entraîne deux conséquences : *primo*, tout le texte a un fonctionnement accordé à celui de l'inconscient; *secundo*, le rêve (en général, partout) est un texte comme un autre. Tout le texte est rêve, tout le texte dans sa totalité, dans ses moindres recoins : de proche en proche, la lecture pratiquée sur ce fragment [le rêve de Swann] (...) doit gagner l'ensemble du texte.» (p. 59).

(un peu comme nous l'avons fait ici)²⁶. Dès lors, et comme la frontière se fragilise, il est permis d'étudier les détails du texte qui serviront à l'*élaboration du rêve*, de la même façon qu'on pourrait étudier celui-ci. Les *colonnes* derrière lesquelles disparaît Gradiva, le *papillon* qui volette autour d'elle, l'*oiseau* qui crie après sa disparition, le *lézard* qui apparaît par une *fente*, sont tous autant d'«éléments de veille» qui se retrouvent dans le rêve du personnage et qui sont susceptibles de nous en apprendre sur le «contenu latent» du *texte*. Pourquoi ces éléments plutôt que d'autres?

Ainsi, «puisque le romancier nous décrit de façon si scrupuleuse ce voyage, nous dit Freud, cela doit valoir la peine pour nous aussi de préciser ses connexions avec le délire de Hanold et sa place dans l'ensemble même des événements» (DR, p. 205). Et ce voyage, s'il a lieu à Pompéi, ce n'est certes pas gratuitement. Freud va même jusqu'à faire un rapprochement entre cette ville antique au passé mystérieux et les souvenirs d'enfance refoulés du personnage, son inconscient :

«Zoé use du *symbolisme* dont, nous l'avons vu, se servit le premier *rêve*; elle assimile l'*ensevelissement* au *refoulement*, *Pompéi* à l'*enfance*.» (DR, p. 231).

On voit comment certains éléments du *texte*, sans pour autant être des «éléments de veille», peuvent aider, interprétés comme si l'on interprétait les symboles d'un rêve, à découvrir son «contenu latent».

De la même façon, nous avons constaté comment la frontière implicitement posée entre le personnage et l'auteur, frontière qui nous permettait également d'effectuer la *psychanalyse des personnages*, se fragilisait au moment même où l'on tentait ce type de psychanalyse. Et Freud, constamment tiraillé entre «les personnages font» et «l'auteur leur fait faire», était également aux prises avec une telle difficulté. Voyons-le soutenir, en même temps, que la symbolique dont use Hanold est la même que «le *romancier prête* à la *jeune fille* qui, elle, en *use en pleine conscience*» (GR, p. 185), ou encore que «toute personne ayant lu *Gradiva* a dû être frappée par la fréquence avec laquelle le *romancier met dans la*

²⁶Par exemple, le nom donné au personnage de Gradiva — «*celle qui resplendit en marchant*» (DR, p. 167, W. J. soul.) —, par l'auteur, n'est pas arbitraire, et Freud lui-même s'arrêtera sur la signification en l'intégrant à son interprétation.

bouche de ses deux héros des discours à double entente» (DR, p.230) et enfin que «le romancier *fait employer* à sa Zoé [un procédé psychanalytique] *pour guérir le délire de son ami d'enfance*» (DR, p. 238).

Ainsi, il est difficile de le suivre lorsqu'il soutient que l'oubli d'un carnet peut être imputé à Zoé et non à l'auteur lorsqu'on peut lire ailleurs, qu'il note quelques «omissions» de celui-ci. De plus, si le romancier «*ne nous dit pas*» par quelles voies Norbert «en était arrivé à se détourner de la femme» (DR, p. 178), et si «notre romancier a *omis de nous dire* pourquoi son héros a refoulé sa vie amoureuse» (DR, p. 182), peut-on qualifier ses «oublis» d'«actes manqués» ou de stratégie littéraire, de lapsus ou de tour? Freud n'affirme-t-il pas d'ailleurs, au sujet d'un autre passage, que «le romancier a tous les *droits de nous laisser dans cette incertitude*» (DR, p. 135) et qu'il peut, de plus, se *jouer* du lecteur (DR, p. 141)?

Comme le personnage est non seulement quelqu'un qui pense, parle, agit et crée, mais aussi quelqu'un qui *est* créé, il devient difficile, voire impossible, de savoir à qui attribuer les «actes manqués» et d'abord de savoir s'ils en sont. Ce qui donnera lieu à diverses propositions contradictoires de la part de Freud.

Nous lirons, par exemple, que c'est *l'auteur* qui est responsable des rencontres des personnages (DR, p. 172), puis que c'est le *hasard* qui en est responsable (DR, p. 237) et enfin, par un habile tour rhétorique, que c'est *l'auteur* qui est responsable des *hasards* (DR, p. 206). Quelquefois, ce sont les *personnages* qui peuvent nous apporter des éclaircissements (DR, p. 169, 185, 206, 211, 232), quelquefois c'est *l'auteur* (DR, p. 136, 144, 161, 170, 183, 203, 212, 218, 228, 229). Nous lirons que ce sont les personnages qui rêvent (DR, p. 187, 218-219, 230), après avoir lu que c'était l'auteur qui leur *attribuait* des rêves (DR, p. 125). À certains moments, le personnage est une «pure création du romancier» (DR, p. 136), une *invention* (DR, p. 189), *imaginée* (DR, p. 192) par l'auteur qui, par exemple, «fait éclore [chez lui] un vif intérêt pour la démarche féminine» (DR, p. 178-179), ou encore, laisse un «sentiment de malaise [le] dominer» (DR, p. 187). À d'autres moments, c'est la «nature» qui lui a mis «dans le sang un correctif fort peu scientifique» (DR, p. 135), ou bien c'est une «force inconnue» qui le «contraint (...) à croire à la véracité [d'un] récit» (DR, p. 221). Dans ce second cas, l'auteur ne fait que se «servir» des dispositions

de son personnage (DR, p. 169)²⁷.

Bref, Freud semble concevoir l'auteur comme un Dieu intervenant sans cesse dans sa «création» afin de la parfaire :

«Le romancier intervient en *sauveur* et en *conciliateur*; il introduit à ce moment Gradiva, qui entreprend la cure du délire. Avec sa *puissance de mener à bien les destins des hommes créés par lui-même*, malgré toutes les nécessités auxquelles il les fait obéir, le romancier transporte cette jeune fille (...) à Pompéi même, et *corrige ainsi la folie*, que le délire du jeune homme lui avait fait commettre.» (DR, p. 210).

Une fois ces contradictions mises au jour, on ne peut donc plus psychanalyser le personnage «imaginaire» *seulement* comme une personne «réelle», mais aussi comme un symbole au même titre que les autres symboles du texte créé par un auteur. Et Freud l'aura d'ailleurs lui-même reconnu une fois au cours de son étude :

«Nos lecteurs ont dû être étonnés de nous voir traiter Norbert Hanold et Zoé Bertgang, dans toutes les expressions de leur psychisme, dans leurs faits et gestes, comme des personnages réels, et non pas comme des *créations poétiques*, tout comme si l'esprit du romancier était un milieu absolument perméable aux rayons du réel et non point réfringent ou troublant.» (DR, p. 171-172).

Et une fois en conclusion :

«Mais arrêtons-nous, sans quoi nous risquerions d'oublier que Hanold et Gradiva ne sont que les *créations d'un romancier*.» (DR, p. 244).

Ainsi, comme la frontière qui nous permet de psychanalyser les personnages de roman — frontière entre éléments de veille et texte, entre personnage et auteur — se fragilise et nous amène, de ce fait, à questionner des éléments de la veille qui font partie du texte et donc de sa symbolique, nous avons vite fait de passer de la *psychanalyse des personnages* à la *psychanalyse du texte*. C'est maintenant ce que nous allons entreprendre,

²⁷Nous ne pouvons résister à l'envie de citer ici ce passage exemplaire de la confusion freudienne que nous voulons mettre en évidence: «*Le romancier a projeté*, sur ce voyage de Hanold, une lumière des plus vives, et a en partie *accordé à Hanold lui-même* quelques clartés sur les processus psychiques qui l'y poussent. *Hanold a*, bien entendu, *donné à son voyage un prétexte scientifique*, mais ce prétexte ne tient pas : *Hanold sait fort bien* qu'il a été "poussé au voyage par un *sentiment indéfinissable*".» (G, p. 204).

toujours à partir des textes de Freud, et en poursuivant l'étude avec les mêmes éléments que nous avons laissés, ici, en suspens.

Chapitre II : Quel cauchemar, ce texte!

(le texte comme rêve)

«En approfondissant l'étude du *symbolisme des rêves*, on se [trouve] en présence de problèmes en rapport avec la *mythologie*, le *folklore* et les *abstractions religieuses*.»

Freud, *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, p. 108-109.

«La *mentalité alchimique* est en rapport direct avec la rêverie et les *rêves*.»

Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 188.

C'est dans son article «Le motif du choix des coffrets» que Freud entend approcher par la psychanalyse non plus les personnages du texte, mais le texte dans son ensemble, non plus les rêves *dans* le texte, mais le texte *comme* rêve. En effet, le texte littéraire, soutient Freud, serait le résultat d'un travail semblable à celui qui (dé)formerait le rêve, *a fortiori* en ce qui concerne le travail de symbolisation. C'est donc après avoir noté une récurrence dans deux pièces de Shakespeare¹ et avoir relié ce motif à un fond plus ancien² que Freud entreprendra d'étudier, sans pourtant clairement le dire, les symboles du texte comme il étudierait ceux du rêve :

«Si nous avons *affaire à un rêve*, nous penserions aussitôt que les coffrets sont aussi des femmes» (C, p. 67); «Le mutisme est *dans le rêve* une représentation usuelle de la mort» (C, p. 71); «La transposition [des] interprétations de la *langue du rêve* au mode d'expression du mythe, qui nous occupe ici (...)» (C, p. 72); «Dans les modes de l'expression de l'inconscient, *comme dans le rêve*, les opposés sont très fréquemment

¹Un personnage, dans *Le Marchand de Venise*, ayant le choix entre trois coffrets, choisit le troisième qui est de plomb et dans *Le roi Lear*, entre trois filles, choisit la troisième qui est la plus discrète.

²Un personnage, ayant le choix entre trois femmes, choisit la troisième, belle et silencieuse.

représentés par un seul et même élément» (C, p. 77)³.

Bref, après avoir ainsi approché les textes étudiés, Freud conclut qu'en choisissant la troisième femme, belle et silencieuse, c'est la mort qui est choisie; le texte, soutient-il, euphémise ainsi l'inéluctabilité de la mort puisque la déesse de la *mort* est remplacée par la déesse de l'*amour* et que le *choix* est mis à la place de la *fatalité* (C, p. 78). Et Freud résumera qu'«on choisit là où, en réalité, on obéit à la contrainte, et [que] celle qu'on choisit n'est pas la terrifiante, mais la plus belle et la plus désirable» (C, p. 78), et que le *texte* est, bel et bien, *comme le rêve*, l'accomplissement d'un désir.

Il nous est donc permis, toujours en approchant le texte par la psychanalyse freudienne, et tout en poursuivant là où nous nous sommes momentanément arrêté au chapitre précédent, d'étudier le texte dans son ensemble en nous attardant d'abord à ses symboles, puis au travail d'élaboration dont il fut l'objet. Notre démarche ne sera pas tellement différente de celle que s'impose le psychanalyste lors de l'étude du rêve : «remplacer son contenu manifeste par ses idées latentes [et] défaire la trame qui a été ourdie par le travail de rêve (sic)» (RI, p. 118), par le travail d'*écriture*, reformulerions-nous. Bref, soumettre le texte à la méthode psychanalytique, ce sera ici, et un peu à l'instar du travail accompli par Gaston Bachelard, l'analyser dans ses détails, en faisant abstraction de la cohérence de son récit («la partie consciente du texte») afin d'amener au jour ce qu'il cache («la partie inconsciente du texte»)⁴.

Les questions auxquelles nous tâcherons de répondre sont les suivantes : qu'est-ce qui se cache derrière les symboles de ce texte, et quel est le désir que ce texte-comme-rêve réalise? Nous tâcherons enfin, en effectuant un rapport entre ce texte-comme-rêve et, non

³Freud soulignera d'ailleurs, en maints autres endroits, les liens évidents qui unissent le symbolisme du rêve au symbolisme collectif (mythes et légendes, contes et farces, folklore et religion, langues poétiques et communes, et, en extrapolant quelque peu, l'alchimie), l'étude du symbolisme du rêve permettant de comprendre le symbolisme collectif et vice-versa (RI, p. 116; IP, p. 144; CL, p. 42; CH, p. 108-109; NC, p. 36-38).

⁴Les deux expressions sont de Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*, p. 6. La seconde est également employée, évidemment, par Jean Bellemin-Noël.

pas le mythe, mais l'alchimie (un des curieux «thèmes» de ce roman), de savoir si, comme l'écrit René Alleau dans son article «Alchimie» (*Enc. Universalis*), le personnage trouve la «mère du livre», symbole de la «Terre sainte», afin de lui demander, à nouveau, de l'*instruire* (Alleau, p. 719-720).

Dans notre premier chapitre, nous avons vu que la femme était rêvée (dans le rêve comme dans le texte) comme une terre à pénétrer ou encore comme une eau noirâtre et funeste. Voyons comment elle se retrouve ailleurs jusqu'à ce que la frontière du texte, telle que Freud la pose implicitement pour effectuer ce type d'étude, se fragilise et nous amène sur le terrain de ce qui sera un autre type de psychanalyse.

Nous avons avancé qu'Amand, privé de nourriture et de femme, désirent pétrir et pénétrer — désirs pouvant trouver, sinon leur accomplissement, du moins la genèse d'une rêverie, dans la terre chaude et malléable et dans la «profondeur» du feu —, était aux prises avec une terre dure et froide et un feu faible et, partant de ces éléments de veille, rêvait qu'il était invité par un esprit à pénétrer dans le ventre chaud d'un âtre-volcan. Mais nous verrons ce rêve s'«infiltrer» dans le *texte* au chapitre suivant. En effet, Amand se retrouve sur la montagne (qui rappelle le volcan) afin de se procurer les éléments essentiels à la conjuration qui aura lieu, le soir même, sur les rives du lac Port-Joli (qui rappelle le «miroir d'or et de rubis»). L'auteur profite de ce moment pour nous décrire ce lac d'une «tranquillité céleste» aux eaux «azurées» et «argentées» :

«Qu'il paraît *riche* avec ses nombreux îlets, en forme de *couronne*, chargés de *pins verts* qui semblent autant d'*émeraudes* parsemées dans une *toile d'argent!*»

On le voit, en plus de représenter une sorte de réalisation du rêve de la veille, cette eau a tout pour offrir au rêveur des ivresses ascensionnelles. Pourtant, cette eau deviendra, la nuit venue, sombre et funeste; en effet, Amand désire y faire naître le diable. Voyons ce qui, dans la symbolique du texte, gravite autour de ce désir. D'abord, Amand mange du pain, ce pain tant désiré la veille. Quel est le rapport, d'un point de vue symbolique, entre l'ingestion de ce pain et le désir de faire naître le diable? Freud explique comment les enfants s'imaginent que les bébés naissent par l'intestin :

«L'enfant le considère évidemment [l'excrément] comme une partie de son corps; pour lui, c'est un "cadeau" qui lui sert à prouver, s'il le donne, son obéissance et, s'il le refuse, son entêtement. Ensuite, le cadeau prendra la signification d'un "enfant", qui, selon une des théories sexuelles infantiles, s'acquiert, *s'engendre en mangeant et naît par l'intestin.*» (TE, p. 81).

Gilbert Durand, qui affirmera à son tour, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, que «pour l'enfant la défécation est le modèle même de la production et l'excrément est valorisé parce que premier produit créé par l'homme» (p. 302), complexifiera le symbole de l'excrément en soutenant, en même temps, que «le *diable* est presque toujours *noir* ou *recèle quelque noirceur.*» (p. 99) et, plus loin, que «la *valeur de l'or* n'est point dans sa luisance dorée mais dans le poids substantiel que lui confère la naturelle ou artificielle *digestion* à laquelle il est assimilé» (p. 299)⁵. Il est donc facile de comprendre pourquoi Amand, qui veut «échanger le salut éternel de son âme pour une *poignée d'or*», mange du pain juste avant de faire naître le diable.

Mais le symbolisme entourant la naissance du diable prendra par la suite une connotation toute sexuelle. Le moment de la conjuration venu, Amand coupe une *branche* et la *trempe* trois fois dans l'eau du lac. Dans *L'introduction à la psychanalyse*, Freud démontre comment la *branche* et l'action de tremper s'apparentent à l'acte sexuel (IP, p. 139 et 142). Il expliquera aussi, plus loin, comment «la naissance se trouve régulièrement exprimée dans le rêve par l'intervention de l'eau : on se plonge dans l'eau ou on sort de l'eau, ce qui veut dire qu'on enfante ou qu'on naît» (IP, p. 145).

De plus, ce lac, nous dit l'auteur, doit «[vomir]de son *sein* des esprits *infernaux*». On le voit, ce lac est une sorte de ventre (maternel-maléfique) duquel sortira le diable. Pourtant la conjuration échouera. Nul diable ne naîtra. Le lac ressemble plutôt à un «immense voile noir» qu'une «épaisse fumée» vient couvrir. «*Linge blanc, toile* sont en général des symboles féminins» (IP, p. 143), note Freud dans son *Introduction* [S.F. soul.]. Et Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*, écrira que «la nuit [pénètre] les eaux, elle [ternit] le lac dans ses profondeurs» (p. 137), et que cette «eau silencieuse, (...) sombre, (...) dormante,

⁵«La cornue digère, poursuit-il, et l'or est un *précieux excrément.*» (p. 299).

(...) insondable, [est] autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort» (p. 96). L'eau, de prometteuse qu'elle était, devient donc infertile. Plus encore, funeste.

Voile, fumée, autant de symboles rappelant la féminité funeste venant avertir l'alchimiste que cette «voie» n'est peut-être pas la bonne. Peut-être n'est-il pas encore assez «pur»? Peut-être n'est-ce pas le diable qu'il doit faire naître, mais lui-même? «Il y a une façon encore plus intime d'interpréter l'échec matériel d'une expérience alchimique, écrit Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique*. C'est de mettre en doute la pureté morale de l'expérimentateur.» (p. 50). En d'autres termes, reprendra-t-il, «comment l'alchimiste purifierait-il la matière sans purifier d'abord sa propre âme!» (p. 50).

Cette dernière supposition prend toute son ampleur lorsque nous comparons les symboles mis au jour jusqu'à maintenant à ceux que l'on retrouve dans les pages consacrées au meurtrier Lepage. Ce dernier, on l'a vu, satisfaisant les plaisirs de son ventre digestif (il mange de bon appétit) et sexuel (son meurtre s'apparente à un viol), se voit puni dans son rêve par une femme *voilée*. Or Amand, qui assouvit, du moins symboliquement, ces mêmes désirs — il *mangera* du pain et *trempera* sa branche dans l'eau —, se voit aux prises avec le même symbole de la féminité voilée. Amand subit, *dans le texte*, un châtiment semblable à celui de Lepage *dans son rêve*, pour avoir commis *symboliquement* ce que l'autre avait commis *réellement*. Arrêtons-nous quelques instants sur ce second personnage, afin de retenir les éléments qui nous permettront de mieux poursuivre avec Amand ensuite.

Lepage ne fait pas que subir un châtiment dans le rêve, mais aussi dans le texte : le lendemain de son crime (et de son rêve), il sera arrêté, puis pendu. Et ce châtiment appelle aussi toute une constellation symbolique avec laquelle nous sommes déjà familier. L'incipit du chapitre IV vient nous rappeler que «la coupe du crime est *remplie*»; une coupe bien remplie, comme un *ventre bien repu*. Lepage qui, dans son rêve, est *lié* par les cheveux d'un vieillard et voit le corps de Guillemette à ses pieds, sera, à son réveil, lié à son tour et amené près du corps de sa victime étendue sous un «*drap*». Lepage, ayant assouvi ses désirs, et ne manifestant aucunement le désir d'expier ses fautes, sera pendu,

symboliquement castré. Le sang de la veille devient cheveux dans le rêve, puis lien et corde (de pendu) dans la réalité.

Revenons à Amand afin de voir si la lecture suggérée jusqu'à maintenant se maintient. Nous le verrons, dans la seconde partie du roman, tâcher, à nouveau, de réaliser son désir (de pénétration), de façon fort semblable, avec les mêmes éléments et les mêmes symboles. En effet, après avoir récupéré le bras de Lepage, lors de son passage à la salle d'autopsie de Québec, Amand entreprend de revenir chez lui. Sur le chemin du retour, nous voyons le même schème se reproduire : désir de pétrissage de la terre, pénétration, et assouvissement des plaisirs du ventre. Sur le chemin du retour, Amand avance «avec peine» sur ce chemin «*noir [et] boueux*». Il descend ensuite au «*bas d'une colline*», dans un «*endroit renfoncé*», et se dirige chez la sorcière Nollet qui l'amène dans le «*bas côté*» [l'auteur soul.]. On voit comment le pétrissage de la terre nous conduit au fond de la pâte, au lieu où habite la féminité funeste : la sorcière.

Fait à noter, le décor de la Nollet représente presque mot pour mot la situation d'Amand au premier chapitre (au moment où il fait son rêve) : la maison d'Amand est une «petite chaumière qui n'a rien de remarquable», un «édifice presque en ruines», «située au bas d'une colline»; cette chaumière était autrefois habitée par sa fille et sa femme «vieillie par le chagrin»; Amand vaque à des «travaux mystérieux», il se tient près d'un «âtre» et sur une table reposent «un mauvais encrier, quelques morceaux de papier et un livre ouvert [qui *absorbent*] une partie de [son] attention». La maison de la sorcière Nollet, vieille femme «recourbée sur elle-même», est une «petite chaumière presque en ruines», dans un «endroit renfoncé», «au bas d'une colline»; dans cette maison habite, de plus, une «jeune et jolie enfant d'une dizaine d'années»; enfin, la sorcière, comme Amand, est «assise, au coin du feu, le front appuyé dans ses deux mains et entièrement *absorbée* dans ses pensées». Force nous est de constater que, puisque les rêves d'une même nuit doivent être considérés, ainsi que le soutient Freud, comme un seul rêve, les différents chapitres de ce roman peuvent également être considérés comme un seul chapitre.

Par la suite, en reprenant son chemin, Amand s'arrête près d'une rivière et tire de la

poche de son gilet «un *morceau de pain* qu'il se mit à *manger*, de bon appétit». Et il s'arrêtera, encore une fois, en chemin pour aller rendre visite à son oncle Joseph Amand, chez lequel on s'apprête à célébrer la «grosse gerbe» et qui l'invite à venir «prendre un coup». À ce moment arrivent les habitants, chantant, après avoir terminé la moisson, apportant au vieillard, selon le «cérémonial d'usage», un «faisceau de superbes tiges de blé, chargées de leurs épis». Ensuite, on reverse à boire et on s'apprête à manger un souper composé de «mouton, de laitage, et de *crêpes au sucre*» [l'auteur soul.]. Enfin, le repas se termine par des *chansons* et des *danses* dont le symbolisme sexuel n'est pas à négliger⁶.

De la même façon que le décor de la Nollet rappelait le décor d'Amand, celui de l'oncle rappellera celui de son rêve. En effet, l'oncle d'Amand se rapproche étrangement de l'«esprit céleste» de son rêve. L'esprit était assis «sur un *trône*» et «excitait [Amand] du geste et de la voix à le rejoindre». Celui-ci, «*enivré* de joie, s'élançait vers lui et [l'esprit] lui faisait une place à ses côtés». Joseph Amand *invite* aussi son neveu à venir «*prendre un coup*», à *s'enivrer* donc, puis, lorsque les habitants arrivent, le vieillard se dirige vers le fond de la chambre pour s'asseoir «dans un *grand fauteuil*». Enfin, comme dans le rêve, dans lequel l'esprit présentait à Amand ses désirs sexuels comme accomplis, l'oncle permet aux jeunes gens de *chanter* et de *danser*. Il apparaît donc évident que ce chapitre VIII est la suite directe (ou la reprise) du chapitre II du roman, sorte de rêve *effectif*.

Qu'arrivera-t-il donc à Amand qui a largement outrepassé les interdictions dont il reçut le signe au chapitre II et dont nous avons rapidement fait état? De retour chez lui, Amand tentera, avec sa *main-de-gloire* et sa *chandelle magique* (attributs on ne peut moins phalliques), de *pénétrer* dans une *grotte* — au lieu de tremper une branche dans les eaux. Nous retrouverons, là encore, comme depuis le début, l'image d'une terre, dure et froide, qu'il faut pénétrer. Nous noterons, à ce point, pour prouver le rapprochement que nous effectuons entre le *désir* de pénétration et l'*interdiction* de cette pénétration,

⁶Voir Freud, dans *L'introduction à la psychanalyse*, qui soutient que des «activités rythmiques telles que la *danse*» [S.F. soul.] représentent, en rêve, des «rapports sexuels» (p. 142). Voir aussi Gilbert Durand qui écrit, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* : «Une si universelle et si profonde obsession du rythme ne tarde guère à se sublimer, les rythmes découlant les uns des autres, se renforçant les uns les autres à partir de la rythmique sexuelle aboutissent à leur sublimation musicale.» (p. 385, et suiv.).

l'ambivalence de la description et ce à quoi elle fait référence. Elle réunit à la fois les ivresses ascensionnelles qui furent promises par le lac Port-Joli, vu du haut de la montagne, en plein jour, et la féminité funeste qui enveloppa ce même lac, vu de sa rive, la nuit :

«Ce cap a quelque chose de *majestueux* et de *lugubre*. À quelque distance on le prendrait pour un de ces *immenses tombeaux* jetés au milieu des déserts de l'Égypte par la folle vanité de quelque chétif mortel. Une nuée d'oiseaux, enfans des *tempêtes*, voltigent, continuellement, autour de son *front couronné de sapins* et semblent, par leur *croassement sinistre*, entonner le *glas funèbre* de quelque mourant. Le *fleuve s'engloutit avec fracas* dans sa base en forme de caverne, où la voix de l'homme n'a jamais retenti. Or, c'était dans cette caverne qu'Amand voulait *pénétrer*.»

Amand voudrait-il finalement, à défaut de faire naître le diable et à défaut de trouver un trésor (comme le laisse croire le récit) *se faire naître*, *se mettre au monde* (comme nous l'avions suggéré plus haut, p. 33)? «[...] l'embarras ne serait pas de rentrer dans ce *trou-là*, mais plutôt d'en *sortir*», dit-il à son compagnon. Mais voilà que, après l'échec de ce désir interdit, Amand ainsi souillé par ses désirs (inassouvis) subira tout de même, avant même d'entreprendre l'expiation de ses fautes, l'ultime purification : la tempête-déluge⁷. En effet, au chapitre suivant, le vent souffle «avec violence», la mer est «houleuse», et Amand est précipité hors de son embarcation et livré à la mer. Il est récupéré par des contrebandiers, qui l'exploiteront sur une île (symbole de la femme)⁸, sur laquelle il expiera sa faute.

Faisons, à nouveau, une pause afin de nous attarder à l'interprétation d'un autre personnage et voir si notre hypothèse trouve confirmation : Saint-Céran. On le voit, pour

⁷Il conviendrait de reprendre ici un passage de Gilbert Durand là où nous l'avions laissé au chapitre précédent afin de montrer que, là aussi, c'est toujours le même désir qui est en jeu. Selon lui, c'est la rupture de l'interdit (la manducation de la chair animale comme la consommation de la chair sexuelle) qui «provoquerait la seconde catastrophe biblique, le *déluge*» (p. 129).

⁸Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, citant Charles Baudouin, écrit : «L'île c'est "l'image mythique de la femme, de la vierge, de la mère". (...) Cette vocation de l'exil insulaire ne serait qu'un "complexe de retraite" synonyme du retour à la mère.» (p. 274). Il faudrait donc interpréter cet emprisonnement insulaire d'Amand par Clenricard comme une sorte d'ascèse sexuelle, une tentative d'expiation des désirs sexuels fantasmés tout au long du récit, en même temps qu'une sorte de (re)mise au monde, purifié de ces désirs grâce à cette ascèse initiatique.

la première fois, rencontrant son ami Guillemette chez Lepage, quelques heures avant le meurtre. Et c'est peu après, au chapitre VI, que l'auteur nous parlera plus en détail de ce jeune homme. Après avoir retracé brièvement sa vie, de sa jeunesse jusqu'à sa rencontre avec Amand qui lui refusa sa fille Amélie, il nous montre ce personnage en proie à une longue rêverie sur la femme. Nous retrouverons là les images avec lesquelles nous sommes maintenant devenu familier : la femme sera rêvée comme une terre dure, l'eau retiendra toutes les images de la féminité funeste, le feu s'éteindra, etc. :

«Mon premier pas fut vers les *femmes*; mais des femmes qui méritent à peine ce nom. (...) En effet que sont-elles ces femmes de nos jours? Un composé de passion dont la faiblesse, principe inhérent de leur sexe, *éteint le feu* naturel et *le change en une flamme* qui n'est qu'une *déception et une moquerie du beau idéal* que nous cherchons dans tout ce qui nous environne. (...) Le hasard a voulu que quelques unes, douces, aimantes, *vrais météores dans la création*, parussent parmi nous. Dans leur enfance c'était un plaisir de les entendre, de les voir, de les aimer : elles étaient *pures, naïves* et riantes : Mais la société les a bientôt flétries. Elles ont couvert d'un *voile leur âme pure.*»

Saint-Céran, donc, est amoureux d'Amélie, la fille d'Amand. Or celle-ci retient toutes les images de la féminité funeste : elle est le «type d'une *belle créole*» au «*longs cheveux noirs*», aux prunelles «couleur d'*ébène*» et au «visage *pâle*». Mais pourquoi ne périt-il pas? Pourquoi ne subit-il aucun châtement? Ne désire-t-il pas, lui aussi, comme Amand, comme Lepage, assouvir ses désirs et rallumer ce feu presque éteint⁹? Pourquoi cette longue chevelure noire ne se transforme-t-elle pas en sang, puis en lien? Peut-être parce que, au contraire des deux autres, il est purifié, exempt de désir sexuel? Relisons.

On le connaît après la faute, après le «déluge» — après la purification —, sorti du «*torrent de la débauche*» (qui rappelle le déluge), en pleine ascèse. Il peut approcher la femme sans subir de châtement. Notons au passage, afin de renforcer notre interprétation, que dans son étude durandienne de *L'Influence d'un livre*, Victor-Laurent Tremblay note que «l'"arbre, jeté par les flots sur le rivage" sur lequel les deux amoureux s'assoient

⁹Rappelons simplement que, lors du meurtre-viol de Lepage, le sang de Guillemette «rejaillit sur lui et éteignit la lumière» et que celui-là tâcha de «rallum[er] sa bougie avec peine». On le voit, dès que la sexualité se manifeste, le feu (qu'elle allume) s'éteint.

[Saint-Céran et Amélie], indique bien la *passivité virile*.» (Tremblay, p. 101). On le verra, d'ailleurs, à la fin du roman, «admis à pratiquer la médecine», dans un appartement qui n'est pas sans évoquer ce ventre chaud et moelleux tant désiré par les personnages depuis le début :

«Oh! La *jolie chambre* que celle d'un étudiant, surtout s'il a les moyens de la *meubler à son goût*. Un *tapis élégant*, un *sopha*, quelques chaises, une table, une bibliothèque en acajou, un *grand fauteuil*, une lampe de nuit, un *lit de camp*, avec deux rideaux attachés à une flèche au haut, qui lui donnent un air tout-à-fait oriental, un *feu de grille*; car l'étudiant n'aime pas le poêle, il n'y a rien de poétique dans un poêle, et une armoire, voilà de quoi le rendre heureux. (...) Ce jour-là, il avait approché son *sopha* de la grille et *mollement étendu auprès du feu*, un livre d'une main et un cigare de l'autre, *il se reposait des fatigues d'un grand bal*.»

Ainsi, comme Saint-Céran s'est purifié, a subi l'ascèse, a expié ses fautes par l'étude, il est enfin possible, dans le texte, d'instituer le *mariage* sans que la chute n'en soit la conséquence. Mais il nous faut d'abord marquer une longue halte avant de questionner la frontière du texte-comme-rêve telle qu'implicitement posée par Freud. En effet, plusieurs symboles, dans ce chapitre du mariage (sorte de conclusion du roman), méritent que nous nous y attardions — nous obligeant même à recourir aux travaux de Gilbert Durand (d'inspiration plus jungienne que freudienne) qui s'est intéressé, entre autres, dans ses *Structures anthropologiques*, aux mythes et à l'alchimie. Nous devons maintenant démontrer, pour la suite de notre interprétation, que, du point de vue de la symbolique, le mariage qui a lieu dans ce treizième (et avant-dernier) chapitre fait naître le feu, feu qui est aussi, du point de vue de la symbolique toujours, le fils, en même temps que le symbole de la parole. Enfin, nous verrons comment — et malgré nous, comme par l'effet d'un heureux hasard — cette triade (feu, fils, parole) constitue une part importante de l'alchimie et vient en même temps cristalliser l'ensemble de l'interprétation que nous avons proposée de ce texte-comme-rêve tout en motivant le curieux thème de ce roman dans lequel il semble très peu question d'alchimie. (Le lecteur nous excusera de ce détour un peu long, abscons, et lourd en citations.)

* * *

«Au terme de son pèlerinage alchimique, le néophyte, ayant découvert la mystérieuse "matière première" du Grand Œuvre, symbole de la Terre sainte, trouvait aussi le livre des livres, "la mère du Livre", et, de nouveau, il devait, comme un enfant, lui demander de l'instruire.»

René Alleau, «Alchimie», *Encyclopédie Universalis*, p. 719-720.

«Le savant continue. L'alchimiste recommence.»

Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p. 66.

Durand, ayant d'abord soutenu, comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, que c'est «sous le signe du rythme que se déroule l'acte sexuel» (p. 49), explique plus loin comment «le frottement rythmique, qu'il soit oblique ou surtout circulaire, est le procédé primitif pour faire le feu» (p. 383)¹⁰. Il soutiendra ensuite que ce frottement, issu du schème imaginaire d'un rythme cyclique, se libérera tranquillement de ce schème de «l'éternel recommencement» pour rejoindre «une signification messianique : celle de la production du Fils, dont le feu est le prototype» (p. 390). En effet, conclut-il, il s'introduit, avec la reproduction du feu, «une nouvelle dimension symbolique de la maîtrise du temps» (p. 390).

«Le temps n'est plus vaincu par la simple assurance du retour et de la répétition, mais parce que jaillit de la combinaison des contraires un «produit» définitif, un «progrès» qui justifie le devenir lui-même, parce que l'irréversibilité elle-même est maîtrisée et devient promesse.» (p. 390).

La rêverie cyclique est ainsi «brisée par l'apparition du feu» (p. 390), par l'apparition du

¹⁰Rappelons d'abord, afin de ne pas donner l'impression d'abandonner complètement les thèses freudiennes, que Freud lui-même, comme nous l'avons remarqué plus haut, notait d'ailleurs qu'on pouvait rapprocher les «activités rythmiques» du rapport sexuel (IP, p. 142). Le reste de notre interprétation, par contre, s'éloignera un peu du champ freudien. Mais les idées exposées dans l'article sur «Le motif du choix des coffrets» nous le permettent.

fils. Mais les ramifications se poursuivent. Durand avait en effet noté que «le *verbe* est assimilé au *symbolisme du fils*, ou par l'intermédiaire du *symbolisme sexuel du feu*, au Dieu du *feu* lui-même» (p. 176). Le feu-fils, issu du mouvement rythmique, est donc le symbole de la parole. «Dans les cinq premiers versets de l'*Évangile* platonicien de saint Jean, remarque par exemple Durand, la *parole* est explicitement associée à la *lumière* "qui luit dans les ténèbres"» (p. 173). Comme dans les textes upanishadiques, poursuit-il, qui «associent la *lumière*, quelquefois le *feu*, [à] la *parole*» (p. 173)¹¹. Et «l'aspect général de *nuptialité de l'alchimie*, note enfin Durand, s'explique en dernière analyse parce que c'est un *art du feu*» (p. 384).

Ainsi la parole (le feu-fils) et le mariage (l'acte sexuel) demeurent étroitement liés. Durand, après avoir souligné que «le dédoublement du *rex*, cher aux thèses duméziliennes, laisse apparaître une spécialisation d'une moitié de la puissance royale en *faculté de bien dire, d'appeler correctement les choses*» (p. 174) et qu'«avec de *mauvaises paroles* les griots peuvent provoquer la *mort*, tandis que les *bonnes formules, correctement prononcées, guérissent des maladies*» (p. 176), note que la «"mauvaise parole", [est] aussi l'*adultère* [et que] de nombreuses peuplades classent les abus de langage avec les crimes relatifs à l'*infraction sexuelle*» (p. 177). Enfin, conclut-il, «la *parole* est purement et simplement assimilée à la *puissance sexuelle* et le *verbe* à la "*semence*"» (p. 177).

Reprenons maintenant ces remarques dans un cadre alchimique, afin de voir l'étonnant rapprochement qu'il nous est permis de faire entre le chapitre du mariage et l'interprétation «alchimique» que nous permet également de faire le roman :

«L'alchimie, écrit Durand après Jung, ne tend pas à réaliser l'isolement mais la *conjunctio*, le *rite nuptial* auquel succède la *mort* et la *résurrection*. De cette *conjunctio* naît le Mercure transmué, appelé *hermaphrodite* à cause de son caractère complet. (...) Le *but suprême de l'alchimie* serait bien "*d'engendrer la lumière*" comme le dit Paracelse, ou mieux comme l'a vu profondément Éliade d'*accélérer*

¹¹Durand notera, de plus, que «le feu est très souvent assimilé à la parole, comme dans l'*Upanishad* où l'isomorphisme relie remarquablement le sommet, le feu et la parole. (...) Dans *La Bible*, poursuit-il, de même le feu est lié à la parole de Dieu et, à la parole du prophète dont les lèvres sont "purifiées" avec un charbon ardent.» (p. 198).

l'histoire et de maîtriser le temps.» (p. 348-349)¹².

On le voit, le but même de l'alchimie est de produire, par le mariage, la *conjunctio*, le feu-fils-parole, afin de, dans une sorte d'«illumination libératrice», maîtriser le temps. Mais ce mariage, on le devine, demeure complexe. En effet, en alchimie, écrit toujours Durand, «la mère donne naissance au fils et ce dernier devient amant de la mère en une sorte d'*ouroboros* hérédo-sexuel» (p. 344, G. D. soul.). Et plus loin, il rapporte comment ce fils, produit du mariage «chymique», devient «son propre père » (p. 348) :

«Cet Hermès est l'hermaphrodite décrit par Rosenkreuz : "Je suis hermaphrodite et j'ai deux natures... Je suis père avant que d'être fils, j'ai engendré ma mère et mon père, et ma mère m'a porté dans sa matrice".» (p. 348).

À ce point, on s'accordera pour dire qu'il s'avère difficile, voire absolument impossible, de résumer un tant soit peu l'alchimie, sans sombrer dans une tendancieuse vulgarisation. Mais, comme la suite de notre interprétation en dépend, tâchons tout de même de noter quelques-uns des plus importants points, aussi complexes peuvent-ils être, afin de voir comment ils trouvent écho dans ce roman.

Il faut d'abord savoir que, outre l'aspect le plus connu de l'alchimie (la transformation des métaux vils en or grâce à une maîtrise du feu), cette «science occulte» cache quelque chose de beaucoup plus complexe et d'ambitieux : parvenir à l'«illumination libératrice». L'alchimiste, écrit René Alleau dans son article «Alchimie» (*Enc. Universalis*), recrée et tente de «perfectionner par l'art ce qui a été créé avant lui» (p. 709). Il veut *triompher du temps*, poursuit-il, «accélérer l'évolution des individus et des espèces, en achevant et en perfectionnant sans cesse l'œuvre de la nature» (p. 711). De la même façon, Gilbert Durand écrivait, dans ses *Structures anthropologiques*, que «ce que la nature ne

¹²Bachelard avait déjà insisté aussi, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, sur le caractère hermaphrodite, donc «complet», du fils alchimique après avoir remarqué que, «assez fréquemment aussi, on revendique, comme une supériorité, le caractère hermaphrodite [et que] la Pierre se vante de posséder une semence masculine et féminine». Il avait aussi noté que, «quand la contradiction sexuelle qui oppose mâle et femelle a été surmontée, toutes les autres sont, de ce fait, dominées» (p. 188). Notons enfin que, un peu plus loin, il écrivait que «l'alchimiste, comme tous les philosophes valorisateurs, cherche la synthèse des contraires» (p. 192).

peut perfectionner que dans un très grand espace de temps, [l'alchimiste peut] l'achever en peu de temps par [son] art» (p. 349). Et Bachelard, à son tour, dans *Le Terre et les rêveries de la volonté*, écrivait que «l'alchimiste vient aider le monde à devenir, vient achever le monde» (p. 327).

Pour les alchimistes, donc, tout vient de l'Un et retourne à l'Un. Et c'est par la réalisation du Grand Œuvre (c'est-à-dire la transmutation des métaux vils en or) que l'alchimiste prétend contempler l'origine du monde au fond de son creuset. Cette réalisation ne peut s'effectuer que grâce à une coordination des travaux de «laboratoire» et des formules «oratoires» (on comprendra ici l'importance du «bien dire» et de la «bonne formule» évoquée plus haut.). En d'autres termes, dira Serge Hutin dans son livre *Histoire de l'alchimie*, l'alchimiste doit «établir un parallèle précis et constant entre les opérations du *laboratoire* (le Grand Œuvre matériel) et les opérations psychiques, spirituelles qui s'accomplissent [dans son] for intérieur» (p. 74, S. H. soul.).

Et si l'alchimiste reproduit le travail de la vie (conception, gestation, accouchement) au fond de son creuset, c'est pour mieux parvenir à contrôler le temps et parvenir à *purifier* et sauver l'être humain. Il s'agit, pour l'alchimiste, d'«opérer le passage, le retour triomphal d'un état terrestre limité, déchu, à un état libéré, glorieux», dira Hutin (p. 48). Et de même que l'or est la *perfection du règne minéral*, poursuivra-t-il, «de même faut-il réussir à élever l'homme, qui se trouve dans un état si lamentablement déchu, à son état originel de *perfection*. Il faut que l'être humain retrouve son état glorieux, stable, immortel, céleste.» (p. 48). L'alchimiste veut donc maîtriser le temps, échapper à la mort et sauver l'humanité avec lui.

«À ce niveau thaumaturgique, souligne Hutin, l'alchimie pourrait être ainsi caractérisée comme l'ambition de réaliser un passage au-delà de l'état humain, l'accession à un stade situé au-delà de l'évolution physique des êtres vivants et qui correspondrait à une condition "céleste" connue originellement *avant la chute*.» (p. 59).

Et cette «naissance initiatique» serait accompagnée de la naissance de l'«Homunculus» (symbole de la pierre philosophale). En d'autres termes, si l'alchimiste «sauve» les métaux de leur déchéance, il se sauvera lui-même et sauvera le monde avec

lui. Et c'est par une ascèse intérieure qu'il peut parvenir à son «illumination libératrice» :

«De même que la matière première doit être *purifiée* pour pouvoir se trouver capable de ressusciter, résume Hutin, de même faut-il que le "vieil homme" *meure* pour permettre à la conscience de l'adepte d'atteindre son irradiante et glorieuse *résurrection*. (...) Le Grand Œuvre aurait donc eu pour but essentiel de mener l'adepte à sa conquête des forces dynamiques de la psyché, à l'acquisition de la vraie paix intérieure, à l' *illumination libératrice*.» (p.75-77).

Revenons maintenant, après ce long détour, au roman. Nous soutenons depuis le début — après avoir noté comment les plaisirs du ventre unissaient les plaisirs digestifs et sexuels — que le désir du personnage était de pétrir, de manger et de pénétrer afin de donner naissance, par une union toute purifiée de sexualité par l'ascèse, au feu, au fils, à la parole¹³. Gaston Bachelard notait, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, que l'on retrouve continuellement, dans l'alchimie, «le mythe de la digestion» (p. 175) , et que, «d'une manière plus frappante, pour l'alchimiste, *tout intérieur est un ventre* [G.B. soul.], un ventre qu'il faut ouvrir» (p. 192), et ailleurs, dans *La Psychanalyse de feu*, que cette «"ouverture" des corps», si présente dans les textes alchimiques, «cette possession des corps par le dedans, cette possession *totale* [G.B. soul.], est parfois un acte sexuel manifeste. Elle se fait, comme le disent certains alchimistes, avec la Verge du Feu» (p. 90). Enfin, il avait également remarqué, quelques lignes plus haut, que l'alchimie était une «science d'hommes, de célibataires, d'hommes sans femme, d'initiés retranchés de la communion humaine au profit d'une société masculine», et qu'en cela, sa «doctrine du feu est donc fortement polarisée par des *désirs inassouvis*». (p. 90)¹⁴.

On voit comment toutes ces remarques au sujet des symboles du mariage et de la

¹³À ce point, il nous est possible de jeter une lumière nouvelle sur certains passages du roman. En effet, il semble aussi que les désirs des personnages pourraient être compris en ce sens : le désir d'une parole, non seulement reconnue, crédible et écoutée, mais aussi performative. Amand désire, par la parole, changer les métaux vils en or, faire apparaître le diable, cesser de passer pour «fou» auprès des habitants du village; Saint-Céran, de même, voudrait que sa demande en mariage soit accordée et que sa parole de médecin guérisse ses patients; même Lepage semble pris du désir fou de faire croire à ses hôtes à la sincérité de sa parole. (Nous aurons à y revenir en fin de chapitre.)

¹⁴«Pour Paracelse, écrivait-il aussi dans *La Psychanalyse du feu*, le feu c'est la vie et ce qui recèle du feu a vraiment le germe de la vie.» (p. 121).

naissance du feu, dont nous sommes parti, nous ramènent curieusement à tout ce que nous avons décrit plus haut, et comment toutes ces remarques constellent autour du thème latent du roman qu'est l'alchimie. Enfin, peut-être pourrions-nous relever une dernière citation de Bachelard tirée de *La Psychanalyse du feu*, qui ira aussi dans le sens de ce que nous avons noté jusqu'à maintenant :

«Nous croyons que cette *chaleur intime*, enveloppée, préservée, possédée, qu'est une *heureuse digestion*, conduit inconsciemment à postuler l'existence d'un feu caché et invisible dans l'*intérieur de la matière* ou, comme disaient les *alchimistes*, dans le *ventre du métal*. (...) Ajouter, comme le fait l'alchimiste, que cet intérieur est un foyer où couve le feu-principe indestructible ne fait qu'établir des convergences métaphoriques centrées sur les *certitudes de la digestion*.» (p. 124-125).

* * *

Ce fameux mariage donc, entre qui a-t-il lieu? Entre Saint-Céran et Amélie (qui n'apparaît même pas dans le chapitre)? Ou entre Amand et Saint-Céran (qui s'y retrouvent tous deux)? N'oublions pas que nous étudions le texte comme si nous étudions un rêve et que celui-là est susceptible d'effectuer un travail de *condensation*. Deux personnages peuvent n'en faire qu'un¹⁵. Un indice de cela nous est d'abord fourni au chapitre VII, le chapitre central. Les deux personnages se retrouvent dans une même pièce, avons-nous dit plus haut, mais curieusement sans se voir ni se parler. Élargissons la lecture : Saint-Céran, au chapitre VI, *part* pour Québec et arrive au «*but de son voyage*», on ne le verra jamais revenir; inversement, Amand, au chapitre VII, *revient* de Québec (endroit vers lequel on ne l'a jamais vu partir), où il avait accompli le «*but de son voyage*»,.

Enfin, il nous faut rapprocher l'étonnante description d'Amand au chapitre I et celle de Saint-Céran au chapitre XII. Amand est seul dans son «petit édifice presque en ruine», il a «éloigné ses autres habitans afin de vaquer secrètement à des travaux mystérieux», il est

¹⁵«D'où vient dans l'histoire, demande pour sa part Louise Desforges, l'importance que l'on accorde à ce mariage, à la fin du récit, alors qu'effectivement, et le narrateur le note, les relations entre Saint-Céran et Amélie sont très secondaires? (...) Le mariage constitue en outre la *seule alliance entre Amand et Saint-Céran* et il fixe ces deux personnages dans leur état définitif, à savoir l'existence dans le monde pour Saint-Céran et la solitude définitive pour Amand.» (p. 36).

devant un «livre ouvert» qui absorbe une partie de son attention, son physique annonce un homme «affaibli par la misère et les veilles»; il se parle «à lui-même», et conclut, après l'échec de son opération, qu'il aura recours à «l'autre voie», celle qui lui «réussira». Saint-Céran est aussi seul dans sa chambre, près du feu, un «*livre d'une main*», «*Les Ruines*» de Volney, dans lequel il lit : «Je me replacerai dans la *paix de vos solitudes*, et là, éloigné du spectacle affligeant des passions, j'aimerai les hommes sur des *souvenirs* : *je m'occuperai de leur bonheur*, et le mien se composera de l'idée de *l'avoir hâté*», se reposant «des *fatigues* d'un grand bal, où il avait passé la nuit la *veille*», se parlant «à lui-même». Mais, même si, à la différence d'Amand, il est dans une chambre «meubl[ée] à son goût», ne dit-il pas : «moi qui ne valait (sic) rien, il y a quatre ou cinq ans» (moment où commence l'action du roman), «je suis si *charmant* à présent». Et enfin, au chapitre XIII, ne faut-il pas voir, là aussi, une confirmation de ce que nous avançons : «ton *père* est peut-être *mort*», écrit Saint-Céran à Amélie, en signant «ton *amant* jusqu'à la *mort*».

Mais il nous reste une autre possibilité de mariage. Pourquoi pas entre Amand-Saint-Céran et Amélie? Bachelard n'écrivait-il pas, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, que «bien des opérations alchimiques sont désignées sous le nom de divers incestes» (p. 187)? «De toute évidence, rajoutait-il, le mercure des alchimistes souffre du complexe d'Edipe» (p. 187). Mariage alchimique donc, incestueux, entre le père (Amand-Saint-Céran) et la fille, mariage tout œdipien qui amène, en même temps que cette union sexuelle de la fille avec le père, la mort de la mère («l'épouse d'Amand, peut-on lire à la toute fin du roman, (...) *mourut* peu de temps après le *mariage* d'Amélie»)!

Qui donc sera le fils issu de ce mariage triadique? Nous avons vu qu'Amand, dont le feu de l'âtre s'éteint, mû par les désirs du ventre, désirait pénétrer la terre (du creuset comme du volcan) pour en faire jaillir le feu. Nous avons vu comment ce feu (sous la forme du diable), lors de la conjuration, se transforma en fumée, et nous avons vu également la flamme de sa chandelle magique s'éteindre après son second désir de pénétration. De la même façon, la chandelle de Lepage, lors de son étreinte passionnée avec Guillemette, s'éteint. Nous avons remarqué enfin que Saint-Céran, après avoir, lors

de sa rêverie sur les femmes, noté comment le feu se transforme en flamme, pouvait se reposer, après la purification et l'ascèse, près de son foyer brûlant sans que celui-ci ne réduise sa vigueur ni ne s'éteigne. La conclusion que nous pouvons tirer de ces remarques est la suivante : dans ce texte, le feu tant désiré est un feu issu de la rythmique sexuelle mais qui tâche, malgré tout, de s'en dégager, pour permettre, comme le promet l'alchimie, l'«illumination libératrice» et l'accession à une parole pure, à une parole performative, efficiente, tel le «*fiat lux*» biblique. Et c'est l'ambivalence du feu qui rend si problématique une claire et nette interprétation de ce roman¹⁶.

Peut-être est-ce d'ailleurs pour cette raison que l'alchimiste doit constamment *recommencer*; afin de se purger de tout désir sexuel. Comme on l'a vu, cette «lumière» issue du mariage est aussi engendrée par le «bien dire», la «bonne formule», le «mot juste» (les abus de langage, les mensonges, les erreurs s'apparentant à des infractions sexuelles). Et c'est peut-être ce que ce roman «alchimique», du moins dans sa partie inconsciente, met en scène.

Tâchons de poursuivre en ce sens et de voir comment ce mariage incestueux, la mort du vieil homme, la naissance de l'homoncule, la purification des métaux vils, la maîtrise du temps, la découverte de la «Terre sainte» et de la «mère du livre», et enfin cette volonté de recommencer, trouvent leur écho dans le roman et côtoient sans cesse le désir du «mot juste».

Peut-être même faut-il déjà voir dans le *silence* d'Amand et de Saint-Céran, qui tout au long du récit, curieusement, ne se parlent pas (même lorsqu'ils sont dans une même pièce), une première confirmation de notre hypothèse. Le dialogue entre Amand-Saint-Céran ne peut se faire *avant* l'institution du mariage, avant la purification donc, des deux parties de lui-même et avant leur *naissance*, en quelque sorte. C'est un mariage *par* et *pour* la parole auquel nous assistons au chapitre XIII. Reste à voir si cette parole ignée

¹⁶Gilbert Durand, qui remarque la «polyvalence» du feu qui peut être produit «par percussion et par frottement», soutient qu'il existe «un "feu spirituel" séparé du feu sexuel». Le feu, conclut-il, peut être «purificateur ou au contraire sexuellement valorisé» (p. 195-196).

permet au personnage de se lancer dans cette rêverie toute en profondeur, cette profondeur si négativement valorisée depuis le début. Profondeur qui lui permettrait de rêver son devenir, cet «appel du gouffre», hors du temps. Repartons des travaux de Gaston Bachelard :

«Nous avons essayé de montrer, écrit-il dans *La Psychanalyse du feu*, dans un ouvrage précédent [*La Formation de l'esprit scientifique*], que toute l'Alchimie était traversée par une immense rêverie sexuelle, par une rêverie de richesse et de rajeunissement, par une rêverie de puissance. Nous voudrions démontrer ici que cette *rêverie sexuelle* est une *rêverie du foyer*. On pourrait même dire que l'alchimie *réalise* purement et simplement les caractères sexuels de la *rêverie du foyer*.» (p. 87, G.B. soul.).¹⁷

Et que se passe-t-il au chapitre suivant? Le feu du foyer est, pour la première fois, non seulement décrit, mais *rêvé en profondeur*. Voyons comment, dans cette longue (et première) rêverie du foyer — que nous nous sommes obstiné à réécrire tout au long afin de montrer que c'est non seulement une des pages les mieux «rêvées» de tout le roman, mais aussi une des pages les plus empreintes de symbolisme — la description reprend une large part du vocabulaire alchimique (monde vil, désir de marier, de fondre ensemble ce qui s'entrechoque, rêve d'une autre existence, etc.) et rapproche les images longtemps séparées de la terre et de la femme :

«Aussi [Amand] se livra-t-il à ses études alchimique (sic) près de l'*âtre* de l'humble chaumière où nous l'avons trouvé en commençant cet histoire, et où il mourra probablement; car, voyez-vous, son âme à lui, *c'est dans ce foyer*. Ne l'accusez pas de folie, au moins dans cela, car le *foyer*, c'est le *royaume des illusions*, c'est la *source des rêves de bonheur*. Vous tous, nés au sein de l'aisance, ne faites-vous pas consister une partie des *délices de la vie* à être *couchés près d'un feu pétillant*, en vous *reposant*, de ce que vous appelez, les *fatigues de la journée*. N'est-ce pas parmi ces *brasiers*, aux *images fantastiques*, que votre *imagination cherche une autre existence* qui puisse vous dédommager d'un monde où vous ne trouvez que des intérêts plus *vils* les uns que les autres, et qui *s'entrechoquent* sans cesse? N'est-ce pas près du *foyer* que *la jeune Canadienne*, que l'éducation n'a pas encore *perfectionnée*, se demande si parmi cette foule d'hommes élégans qui l'entourent, elle ne trouvera pas une *âme poétique*, dont les cordes *vibrent à l'unison de la*

¹⁷«Le feu enfermé dans le foyer, écrivait-il dans le même ouvrage, fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère une philosophie du repos sans une rêverie devant les bûches qui flambent.» (p. 32).

sienne? Enfin, n'est-ce pas le temple du souvenir? Eh! bien, lui, s'il n'a pas une de ces magnifiques grilles qui décoorent nos salons ennuyeux, il peut néanmoins savourer la même jouissance; car c'est en contemplant un métal brillant qui reluit au fond d'un creuset, entouré de quelques petits charbons ardents, qu'il cherche à jeter dans l'oubli toute l'amertume de l'existence.»¹⁸

Voici où nous a mené notre interprétation du texte : le désir (des personnages comme du texte) de pénétration d'un centre pour en faire naître un feu (pur) permettant d'accéder à l'«illumination libératrice», ou encore à la rêverie en profondeur, hors du temps, se réalise enfin, à la toute fin du roman, après le mariage («alchimique»), et donne un passage dans lequel nous retrouvons toutes les isotopies symboliques (femme, terre, feu, etc.) que nous avons mises au jour depuis le début. Mais, malgré le caractère plausible de cette interprétation, une question demeure : si le texte peut s'interpréter comme un rêve, quelle est donc la frontière de celui-là? De la même façon que nous avons posé la question de la frontière entre les «éléments de la veille» du texte et le texte comme rêve(rie), nous pourrions ici poser la question de la frontière entre la rêverie qu'est le «texte» et le *paratexte*. Où s'arrête l'un et où commence l'autre? En effet, si on peut étudier le *texte* comme un rêve, peut-on considérer comme «texte» les légendes, les citations, les notes infrapaginales, la préface, le titre, les titres de chapitres et même les erreurs¹⁹? Bref, où s'arrête le texte? Tâchons de voir en quoi le *paratexte* participe au travail de symbolisation et d'élaboration du *texte-comme-rêve*, et comment la fragilisation de cette frontière nous amène vers un autre type de psychanalyse.

Une première question peut retenir notre attention : les deux légende³ font-elles ou non partie du *texte*? Bien que la majeure partie des critiques se soient accordés pour dire qu'elles *suspendaient* le récit, force nous sera d'admettre que l'on y retrouve le même

¹⁸Peut-être même faut-il voir dans ce «où il mourra *probablement*» le fait qu'Amand est peut-être immortel puisque, dans un certain sens, il est seulement *probable* qu'il soit mort.

¹⁹Jamais Freud, par exemple, ne se préoccupa de savoir si les didascalies des pièces de Shakespeare faisaient partie ou non de la symbolique du texte.

schème nommé plus haut : faute (sexuelle) mettant en scène l'élément igné, ainsi que purification et expiation par et pour la parole. Un élément retiendra particulièrement notre attention : l'apparition du diable. En effet, le diable *apparaît* dans les deux légendes (tandis que dans le chapitre II, dans lequel Amand désire le faire apparaître, il n'apparaît pas), et il nous intéressera de savoir, par une lecture de la symbolique du texte, les raisons (cachées) de ces apparitions. Une lecture du texte (ou de la légende) comme rêve, de la couche inconsciente du texte, nous permettra de lire différemment ces deux légendes afin de voir, à défaut d'être d'accord avec les critiques, leur pertinence dans le récit²⁰.

Disons-le d'emblée, Rose Latulipe n'est certes pas punie pour avoir simplement dansé avec le Diable pendant le Mercredi des Cendres. La faute qu'elle ira expier au couvent est beaucoup plus grave. En effet, nous pensons, avec Victor-Laurent Tremblay et Pierre Berthiaume, qu'elle est plutôt punie d'avoir couché avec le diable²¹. Dans son article, Berthiaume, qui compare cette légende à *l'Annonce faite à Marie*, écrit : «Rose se donne et, à l'encontre de Marie et des arcanes de sa conception virginale du fils de Dieu, a une relation sexuelle publique et stérile avec le Malin.» (Berthiaume, p. 127). Et plus loin :

«La scène évoque bel et bien un rapport sexuel (...). Tout en dansant avec le bel inconnu, Rose, qui se donne à lui, se fait "piquer", saigne, puis tombe dans un état léthargique, alors que le cheval de l'étranger, qui fait fondre la neige autour de lui, marque métonymiquement et métaphoriquement l'ardeur de l'acte sexuel. En même temps, l'inconnu tente par tous les moyens d'enlever à Rose un collier qui, en plus du caractère religieux qui y est attaché à cause de la petite croix qui y pend, rappelle la virginité de la jeune fille qu'il doit forcer. La perte du collier, qui, fermé sur lui-même, enserre et enclôt, marque une rupture, une défloration.» (p.128-129).

Coupable d'une faute sexuelle donc, Rose Latulipe expiera au couvent en devant «renonce[r] à ce monde». C'est ici que nous ajouterons notre mot à la pertinente étude de Berthiaume. En effet, ni Tremblay ni Berthiaume ne s'arrêtent sur la symbolique de l'expiation. Rose passe le reste de sa vie à prier. C'est par la parole que Rose aura à expier

²⁰De toute façon, s'il faut en croire Freud, la légende est encore plus près du rêve que le récit romanesque.

²¹Voir Pierre Berthiaume, «L'annonce faite à Rose», article dans lequel il reprend l'idée d'abord avancée par Victor-Laurent Tremblay (p. 98-100).

sa faute, par la parole sacrée, le contact avec Dieu, la lumière, le feu pur (qui s'oppose au feu sexuel et impur du Diable).

On retrouve sensiblement le même schème dans la légende de Rodrigue Bras-de-fer. Rappelons que Rodrigue, victime des moqueries de ses compagnons, la rage «à son comble», «saisit un caillou [qu'il lance] avec tant de force et d'adresse [qu'il frappe] à la tête le malheureux Pelchat» qui mourra trois années plus tard. Mais ce n'est pas pour avoir commis (ou pas seulement), bien malgré lui, ce meurtre qu'il aura à expier, mais pour avoir commis, lui aussi, une faute sexuelle. Si nous lisons la couche inconsciente du texte, on s'aperçoit que Rodrigue s'adonne au *plaisir sexuel* (onanisme) au moment même où apparaît le Diable (la cheminée représentant évidemment le phallus et la «quantité innombrable de petits hommes», l'éjaculation). Relisons le passage sous cet angle :

«Je vis descendre dans ma *cheminée* et remonter avec une *rapidité étonnante*, une *quantité innombrable de petits hommes hauts d'environ deux pieds*; (...) ils remontaient la *cheminée* à la *vitesse de l'éclair*. (...) Il me semblait que ma *tête* s'ouvrait et que ma *cervelle* s'en échappait *goutte à goutte*; mes *membres* se *crispaient* et lorsqu'au troisième coup, la porte *vola, en éclats*, sur mon plancher, je restai comme *anéanti*.»

Rodrigue, que ses «*passions* [ont] aveuglé», lui, «cloaque de tous les *vices* réunis», «[n'a] pas *expié* [ses] *crimes* horribles». De quelle façon devra-t-il donc expier? Par la parole, en racontant son histoire de porte en porte, autour de l'âtre des différentes chaumières qui l'accueilleront²².

On le voit, les deux légendes, que l'on pourrait omettre dans un tel type d'approche (la *psychanalyse du texte*), rendent compte du même travail de symbolisation et, à la limite, d'élaboration. En effet, nous pouvons remarquer (comme nous l'avons fait pour Amand et Saint-Céran) que Rose et Rodrigue, en plus de la similarité de leur faute et de leur expiation, semblent l'objet d'un travail semblable de condensation, ne serait-ce que par

²²Notons au passage que Louise Desforges parle, elle aussi, de transgression et d'infraction (p. 38 et suiv.) qui devront être expiées par la parole. «[Rodrigue] ne vivra que pour *racheter ses fautes*, en agissant plus ni dans ni sur le monde, autrement qu'en *racontant son histoire*» (p. 40).

les deux premières lettres de leur nom²³. De plus, comme leur faute est sexuelle et que l'expiation doit se faire par la parole, ils se rapprochent en cela d'Amand, comme de Lepage, comme de Saint-Céran. Ainsi, les personnages du roman, comme ceux des légendes, semblent tous participer au même schème symbolique.

Arrêtons-nous maintenant sur les nombreuses citations (abusives et inutiles, soutiennent la plupart des critiques) qui couronnent chacun des chapitres. Tâchons de voir comment, sans faire *partie* du texte, elles n'en participent pas moins à la «partie inconsciente». On a vu qu'un des désirs omniprésents dans le texte était de pénétrer la *terre*, comme un *ventre chaud*, afin d'en faire jaillir une flamme pure. Mais nous avons vu aussi comment ce ventre, cette terre, était relié à la féminité sexuelle et funeste. Voyons donc comment le «thème» de ces citations gravite autour du *contenant*.

Comme les maisons du roman, qui sont toutes négativement valorisées (sauf en de rares moments) — pensons aux maisons d'Amand, de la sorcière Nollet et de Lepage (qui se transforment en tombeau dans son rêve), à la salle d'autopsie qui, malgré la douce chaleur évoquée («trois jeunes étudiants étaient assis près d'un petit feu de grille qui répandait une chaleur agréable»), n'en demeure pas moins un «immense réceptacle de la mort» —, les contenants des citations seront tous également négativement valorisés (sauf en de rares moments là aussi). Ces contenants sont les objets que l'on ouvre, que l'on dissèque et desquels s'échappent, non pas le feu, mais le sang et la mort.

Le contenant est un «tombeau» (chap. I), un «sépulcre» duquel «la mort surgit», une «coupe» au fond de laquelle est «l'amère détresse et l'angoisse de la mort» (chap. IV), une habitation dans laquelle l'homme «became a thing / Restless, and Worn, and stern, and wearisome, / Drop'd as a wild born falcon with clept wings, / To whom the boundless air alone were home» (chap. VI), un corps dont la mort vient «t'ouvrir le côté» (chap. III), un «ventre» dans lequel on aurait plaisir à faire «une incision cruciale (...) depuis le cartilage xiphoïde jusqu'aux os du pubis», un corps «palpitant» enfin dans lequel on «taille, sans

²³Notons que ces deux lettres, lues en sens inverse, donnent : OR. Ce qui est convoité, différemment, par les trois autres principaux personnages du roman.

pitié, (...) comme en des robes de momies» (chap. VII), et un «rocher d'où tomb[e], goutte à goutte, une eau noirâtre» (chap. X)²⁴. Comme on le constate, l'isotopie de la maison en ruine, de la mère funeste, du cadavre se trouve présente même dans les citations qui, de prime abord, pourraient être facilement et pertinemment rejetées d'une étude psychanalytique du *texte*.

Serait-il possible maintenant de prouver que même les notes infrapaginales font partie de la symbolique? Remarquons d'abord que la note 3 retient, à elle seule, deux des éléments les plus importants de notre interprétation : la *pénétration d'un contenant* et la *parole* :

«Les cultivateurs Canadiens ne disent jamais *entrez*; mais *ouvrez*. Cet usage est fondé sur une vieille légende qui rapporte qu'une jeune femme ayant un jour répondu à quelqu'un qui frappait : «Entrez», le Diable entra et s'empara d'elle.»
[L'auteur soul.]²⁵.

Il est aisé de voir, dans cette note, encore une fois, le désir d'user d'une parole précise (note qui est déjà une façon de préciser les paroles du texte). De plus, «Entrez» est peut-être trop sexuellement connoté; «Ouvrez» est plus pudique. Ainsi, il nous est possible de suggérer, en regard de cette première remarque, que les autres notes du texte évoquent toutes le désir de trouver le mot juste.

L'auteur nous assure de la *véracité* du rêve d'Amand puisque c'est celui-ci, écrit-il en note, qui lui «a raconté *lui-même*»; il a aussi le souci de noter que les cultivateurs canadiens chantent «"lorsqu'ils ne sont pas trop rassurés;" pour [se] servir de *leurs expressions*»; il nous précise également qu'Amand possède une «*véritable* copie de l'original» des ouvrages d'Albert-le-Petit; et enfin (ne faut-il pas voir là une confirmation

²⁴En deux endroits seulement, on peut noter une citation dans laquelle le contenant est positivement valorisé : lors du retour et du mariage. Le contenant est une maison dans laquelle on veut retourner («Return to thy dwelling all lovely; return»), et dont on regrette la «douce paix» (chap. VIII), un «pleasant cot, on a tranquil spot, / With a distant view of the changing sea» (chap. XIII).

²⁵On pourra, encore une fois, se rapporter au passage de Durand noté plus haut (p. 44 de notre mémoire), dans lequel il évoque les ravages que peut causer une mauvaise parole.

de notre hypothèse), l'auteur nous explique, en note, comment les cultivateurs procèdent pour *allumer un feu*.

Sont-ce là de vaines précisions? Ou bien ces notes manifestent-elles le désir d'insister, sous plusieurs rapports, sur le désir de la *justesse de la parole* et la juste façon de *produire le feu*? On le voit encore une fois, force nous est d'admettre que les notes infrapaginales, sans faire «partie» du *texte* (comme rêve), n'en participent pas moins à sa symbolique.

Nous reste maintenant à prouver que les chapitres, leur titre et leur structure ainsi que le titre du roman et sa préface, font partie du texte-comme-rêve et mettent en scène les mêmes isotopies symboliques. Les critiques, curieusement, ont souvent dit que ce roman était mal structuré, que son titre était mal choisi et que sa préface, en plus d'être pompeusement hugolienne, ne correspondait pas ~~avec~~ l'œuvre offerte. Tâchons donc maintenant de revoir ces jugements on ne peut plus péremptaires. ✕

Nous avons vu comment, en alchimie, le sujet doit se mettre au monde (mourir et renaître) et comment cette mise au monde s'inscrit dans un perpétuel recommencement. N'est-ce pas cette mise au monde qu'il faut lire dans les titres des premier et dernier chapitres du roman : «L'alchimiste» (chap. I), vague dénomination, à «Charles Amand» (chap. XIV), l'identité enfin retrouvée? Et, comme nous avons montré qu'Amand et Saint-Céran n'étaient qu'un seul et même personnage, ne faudrait-il pas voir, dans les chapitres VI et XII, le même schème, inversé : «Saint-Céran» et «Le jeune médecin», comme si, l'identité retrouvée, Saint-Céran perdait ensuite son nom et devait reprendre le trajet (à l'instar d'Amand)? N'est-ce pas le propre de l'alchimie que de constamment recommencer, comme s'accordent à dire Bachelard et Alleau?

Ne faut-il pas voir ensuite, dans le sous-titre des deux légendes («Légendes canadiennes»), un désir de marquer une correspondance, une symétrie, afin de suggérer à nouveau un recommencement? Lisons l'emplacement des chapitres en ce sens et nous verrons se dégager de ce roman «mal structuré» une étonnante symétrie : une préface, quatre chapitres, une «Légende canadienne», trois chapitres (dont le chapitre central dans

lequel les trois personnages principaux se retrouvent), une «Légende canadienne», quatre chapitres, et un chapitre final. Nous avons donc la structure suivante qui, nous le voyons, suggère aussi, c'est ce que nous démontrerons, le retour à l'un, le recommencement²⁶ :

1	2	3	4	Lég.	aller	Centre	retour	Lég.	1	2	3	4
---	---	---	---	------	-------	--------	--------	------	---	---	---	---

Chap. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 (1)

De plus, on peut noter que les numéros 1 et 2 de la première et seconde partie mettent en scène Charles Amand. Les numéros 3 et 4 de la première partie, Joseph Lepage, et les numéros 3 et 4 de la seconde, Saint-Céran. Selon cette structure, nous pouvons avancer que la préface et le dernier chapitre se font aussi écho, ce qui viendrait corroborer notre hypothèse du recommencement.

Notons d'abord que Louise Desforges, dans son analyse structurale de *L'Influence d'un livre*, avait remarqué que «la préface et le dernier chapitre (...) n'apportent rien de nouveau au point de vue événementiel. Ces deux fragments du texte font cependant partie du discours romanesque en ce qu'ils révèlent la position du narrateur face à ses personnages.» (Desforges, p. 20)²⁷. De plus, rajouterions-nous, ces deux pôles entretiennent aussi un rapport du point de vue de leur symbolique. En effet, dans la préface, l'auteur dit, dès la *première phrase*, «Ceux qui liront cet *ouvrage*, le cours de Littérature de Laharpe d'une main (...)» Et, dans le dernier chapitre, en *dernière phrase* : «[Amand] lit, sans cesse, le petit Albert, *ouvrage* qui a décidé du sort de sa vie.» Tel l'ouroboros, ce livre semble se mordre la queue!

²⁶Nous avons volontairement omis d'inscrire, dans ce schéma, la «préface» et le «chapitre XIV» qui se font indubitablement écho, mais dont le statut reste à questionner.

²⁷Le mariage du chapitre XIII, écrira-t-elle autrement, «est en quelque sorte l'*aboutissement* de tout le récit, la *fin de l'histoire*.» (p. 36). Elle avait déjà d'ailleurs noté que «le quatorzième chapitre ne fait pas strictement partie de l'histoire; il se situe dans *un autre temps*» (p. 24, note f.). Ce qui va dans le sens de notre hypothèse. De même, Victor-Laurent Tremblay écrivait que «si l'on considère le dernier chapitre comme une postface, le septième chapitre se retrouve au milieu du roman» (p. 102).

Mentionnons aussi (si le lecteur nous permet ce rapprochement incongru) que cette structure nous semble faire écho au célèbre vers de Gérard de Nerval :

«La Treizième revient... C'est encor la première»
 Artémis, *Les Chimères*.

Comme si ce chapitre XIII se refermait sur le chapitre I, et que le chapitre XIV tâchait constamment de briser ~~se~~ schème «cyclique», comme l'expliquait Durand, en faisant naître le feu. Comme si ce chapitre XIV sortait du temps du récit en faisant écho à la préface. Comme si ce chapitre XIV, puisque nous avons montré comment la structure de l'ensemble du roman fonctionne par paires, placé, seul, à la fin de l'œuvre, incitait le lecteur à lui imaginer une seconde partie afin d'en faire un morceau double, qui demanderait encore (comme les numéros 1 et 2 des première et deuxième parties du roman peuvent être jumelés aux numéros 3 et 4) à faire pair avec un autre morceau double, et ainsi de suite, comme un *ouvrage* sans cesse à poursuivre.

Il nous est de plus possible de voir dans la préface, et comme nous l'avons vu dans tout le roman, le désir de faire naître une parole de la terre-mère : «Les mœurs pures de nos campagnes, écrit l'auteur, sont une *vaste mine à exploiter*». Et plus loin, ne faut-il pas voir, encore une fois, dans le souhait qu'il manifeste, le désir «alchimique» de sauver les hommes avec lui par la transmutation et la purification : «peut-être serais-je assez heureux, poursuit-il, *pour faire naître*, à quelques uns de mes concitoyens, plus habiles que moi, *le désir d'enrichir ce pays*».

Enfin, une subtile disparition de l'auteur, à la toute fin du roman, au moment où le feu brûle dans l'âtre, vient aussi étoffer notre interprétation de ce roman «alchimique», de ce roman qui met en scène, par différents procédés symboliques et structuraux, une mise au monde dans l'éternel recommencement. Le lecteur se retrouve, soudainement, pris avec ce livre (le roman) et, un peu à l'instar de l'alchimiste arrivant au «terme» de son parcours, hors du temps du récit, obligé de «recommencer», de demander à ce livre à nouveau de «l'instruire». Tandis que celui-ci se referme sur lui-même, nous, lecteur, restons en suspens dans un autre temps. Relisons le passage :

«Amand se livra donc entièrement à l'étude des merveilles de la nature, dont St.

Céran lui avait donné la clef (...). Il y a quelques années que *l'auteur ne l'a pas vu; il a seulement entendu dire* qu'il cherche toujours la pierre philosophale, et qu'il lit, sans cesse, le petit Albert, ouvrage qui a décidé du sort de sa vie.»

Voilà donc un «il» impersonnel se substituant à l'auteur omniscient qui, soudainement, à défaut, pour une enième fois, d'éteindre le feu, disparaît (avec son personnage) en le laissant brûler. Nous sommes pris, à notre tour, tel Amand avec son livre, avec ce *livre-là* entre les mains, cet ouvrage (ce grimoire codé, empreint d'un langage symbolique, que nous sommes déjà, depuis le début, à décoder) qui nous incite, nous, lecteur du XX^e siècle, à recommencer le parcours en même temps qu'à le poursuivre²⁸. Le souhait évoqué dans la préface traverse ainsi le temps et se poursuit toujours.

Il n'est pas jusqu'au titre du roman qui, d'un point de vue phonétique, ne nous incite aussi à ce retour, nous suggère ce recommencement. Lisons. Ou plutôt écoutons : *L'Influence d'un livre*, l'influence d'un livre, l'in... d'un li..., *l'in d'un li...* (avec toujours ce quelque chose, ce «ivre», qui se détache du cercle et qui se lance vers l'avant). Nous voyons ici que ce n'est pas seulement du *texte* que nous débordons, mais aussi de la lecture proprement psychanalytique. Pour rendre compte de la complexité du texte, pour étoffer l'interprétation d'un texte-comme-rêve, nous sommes obligé d'emprunter les voix structuraliste, narratologique, poétique, etc.

Reste les erreurs que nous avons, dans notre chapitre précédent, mises au jour et que nous devons ici inclure dans notre interprétation. Dès lors, et peu importe que ces erreurs soient du personnage ou de l'auteur, et que, si elles sont de l'auteur, elles soient volontaires ou involontaires, dès lors donc, du moment qu'elles seront interprétées du point de vue de la symbolique du texte, elles n'en seront plus tout à fait. Nous allons voir comment ces «erreurs», approchées par ce type de psychanalyse, s'avèrent faire partie de

²⁸Nous ne pouvons que renvoyer, encore une fois, aux deux conceptions «cyclique» et «progressiste» du temps, telles qu'exposées par Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 321-433, mais surtout p. 378-390.

cette même isotopie symbolique dégagée tout au long de notre travail et qu'elle ne sont plus tout à fait des erreurs : la pénétration d'un centre chaud pour faire naître une parole-feu (pure). Mais nous verrons, dans chacun des cas sur lesquels nous nous arrêterons, l'ambiguïté du texte.

Pourquoi, au chapitre I, la transmutation d'Amand échoue-t-elle? Parce qu'il est impur (on a vu qu'au fond de lui le désir igné trahissait un désir sexuel) ou bien parce que le rapport entre l'*écrit* et la *parole* était trouble, parce qu'il y avait une erreur dans les opérations «oratoires» («ces *mots* de l'écriture» devenant ces *paroles*)?

Pourquoi, au chapitre II, la conjuration échoue-t-elle également? Est-ce parce que, dans le texte, transparaissent toujours des désirs sexuels (Amand trempe une branche dans le lac) ou bien parce que Dupont, sans «manquer à sa *parole*», a tout de même *menti* à Amand?

Pourquoi, au chapitre IV, Saint-Céran n'est-il pas aux prises avec la féminité funeste? Parce qu'il s'est purifié? Ou bien parce que au lieu d'avoir *parlé* à Amélie, il lui a *écrit* (en silence), comme peut nous le laisser croire l'«erreur» commise?

Pourquoi, au chapitre VII, le temps est-il accéléré? Parce que nous sommes dans le «réceptacle de la mort»? Ou bien pour éviter qu'Amand et Saint-Céran ne *se parlent*? Ou bien ne doit-on voir là, dans ce chapitre judicieusement placé dans l'ensemble de l'œuvre, une tentative d'*accélération du temps* telle que désirée en alchimie? Notons de plus que le désir de rajeunir, constamment présent dans l'alchimie, se manifeste dans le nom des personnages évoqués : Kidd (enfant), Dimitry (diminutif) et Young (jeune). Est-ce pour cette raison qu'il y a une «erreur» dans les noms de *Leduc* (titre le plus *élevé* après le prince) et *Leclerc* (savant)?

Est-ce aussi parce que la sorcière Nollet, au chapitre VIII, s'apparente à la féminité funeste qu'il nous est possible de mettre sa *parole* en doute?

Et pourquoi tant d'«erreurs» au chapitre du mariage? Et d'abord, sont-ce là des erreurs? Comme Amand et Saint-Céran ne font qu'un, il est normal que celui-là survienne au moment même où Saint-Céran est reçu médecin, a terminé l'ascèse (comme Amand sur son île) et *écrive* une demande en mariage à Amélie. Et peut-être Amand ne *parle-t-il pas*

à sa fille, parce que le *mariage* n'a pas encore eu lieu. Peut-être les buts, apparemment contradictoires d'Amand, lors de sa visite à Saint-Céran, ne le sont-ils plus, du moment où l'on voit, dans le désir d'*offrir* la *fille* et d'*acquérir* des *métaux*, un seul et même désir; puisque celui à qui l'on *offre* et celui qui désire *acquérir* n'est qu'une seule et même personne et puisque la femme fut constamment rêvée comme une terre métallique. Et enfin, peut-être nous reste-t-il à entrevoir, dans cet absurde cercle vicieux — dans lequel s'engouffre Amand en allant vérifier auprès d'un Français qui lui a menti sur la véracité d'un fait, la véracité d'un autre — l'incontournable besoin, dès la découverte du livre, de recommencer l'instruction, l'apprentissage et de vaincre le mensonge, l'erreur, afin de trouver le «mot juste».

Ainsi, nous pouvons conclure qu'il y a échec ou punition quand, du même coup, il y a des «erreurs» dans le texte et qu'en même temps, symboliquement, la sexualité est présente; sans dire pour autant lequel est la cause de l'autre. Il y a faute (d'orthographe, de grammaire, de logique, etc.) quand il y a faute (sexuelle), et il y a faute (sexuelle) quand il y a faute (d'orthographe, de grammaire, de logique, etc.). La parole, lorsqu'elle est fautive, devient, du point de vue de la symbolique, impure. Les erreurs, et peu importe qu'elles soient imputables au personnage ou à l'auteur, que ce soit par omission ou par stratégie, peuvent être intégrées à l'interprétation du texte et dès lors, nous l'avons vu, ne sont plus tout à fait des erreurs.

Concluons notre étude du texte-comme-rêve. Nous avons montré que la frontière implicitement posée entre le texte et le paratexte, frontière qui nous permettait d'effectuer la *psychanalyse du texte*, se fragilisait lorsque l'on tentait d'effectuer ce type de psychanalyse. Et nous avons montré comment même les «erreurs» (dont nous avons déjà évoqué la complexité du statut dans notre premier chapitre) font partie du texte-comme-rêve et ne sont, conséquemment, plus tout à fait des erreurs, comme les critiques s'étaient accordés à dire.

Pourtant, une question demeure : si le texte peut s'interpréter comme un rêve, qui en

est le rêveur? Du désir de qui ce texte serait-il l'accomplissement? En approchant le texte littéraire par la psychanalyse, Freud remarquait que les personnages accomplissaient, d'un point de vue symbolique, leur désir *dans le texte*, comme dans le *rêve*. Il notait, par exemple, que le personnage, en choisissant le troisième coffre (de plomb) ou la troisième femme («belle et silencieuse»), «surmonte la mort qu'il a reconnue dans *sa pensée*» (C, p. 78). Mais il avait auparavant noté que «l'homme utilise l'activité de sa fantaisie pour satisfaire ceux de ses désirs qui ne sont pas satisfaits par la réalité» (C, p. 77). Ainsi, le personnage, désirant, comme tout homme, l'immortalité, «choisit là où, en réalité, on obéit à la contrainte, et celle qu'[il] choisit n'est pas la terrifiante, mais la plus belle et la plus désirable». «On ne peut concevoir, poursuivait Freud, triomphe plus éclatant de l'accomplissement du désir.» (C, p. 78).

Mais qui accomplit le désir? Le personnage, vraiment? Freud ne dit-il pas ailleurs, dans «Le créateur littéraire et la fantaisie», que l'auteur est «installé dans (...) l'âme [de son personnage]» (F, p. 43)? Relisons le passage : «l'homme surmonte la mort qu'il a reconnue dans sa pensée». De qui s'agit-il? Qui est cet «homme»? Le personnage ou l'auteur? Nous voyons comment, comme les désirs accomplis dans le texte sont imputables à l'auteur, nous avons vite fait de passer de la *psychanalyse du texte* à la *psychanalyse de l'auteur*. De plus, comme la préface fait partie du texte-comme-rêve et que dans celle-ci l'auteur, en son nom, fait part au lecteur, manifestement, de ses désirs, on comprend comment l'élargissement de la frontière du «texte» nous amène sur le terrain de la *psychanalyse de l'auteur*. Et enfin, si l'auteur, tel un alchimiste, tâche de transmuter les paroles viles en paroles pures, de noter, par écrit, la tradition orale (les légendes, les anecdotes, etc.) et suggère à son lecteur le désir de recommencer en même temps que de poursuivre son œuvre, c'est le *livre* lui-même, et non plus seulement le texte qu'il contient entre ses pages cartonnées, qui est à interpréter du point de vue de la symbolique. C'est, du moins, à cette conclusion que nous arriverons plus loin.

La frontière posée entre le texte et le paratexte se fragilise également, puisque ce dernier participe au même accomplissement de désir qui se retrouve dans le texte, et nous amène, du même souffle, puisque ces désirs (ceux du texte, comme ceux des personnages

dans l'«âme» desquels l'auteur est «installé») sont aussi ceux de l'auteur, à pratiquer la *psychanalyse de l'auteur*. Il nous reste maintenant à voir comment, en se revendiquant toujours de la psychanalyse littéraire freudienne, il nous est aussi possible de pratiquer cette *psychanalyse de l'auteur*

Nous verrons, dans notre chapitre suivant, et contrairement à ce que Freud avait auparavant soutenu, que l'auteur n'est plus comparable à un *analyste*, mais à un *analysant*, que le personnage n'a plus seulement des symptômes, mais en *est* un, que le texte n'est plus seulement le résultat d'un *défoulement*, mais aussi d'un *refoulement*, etc. Bref, il faut savoir que, lorsqu'on soumet un personnage ou un texte à la méthode psychanalytique, c'est aussi son auteur qu'on psychanalyse. Ce que Freud avait admis dans son article «Le créateur littéraire et la fantaisie» ainsi que dans son étude sur Léonard de Vinci.

Chapitre III : Quel personnage, cet auteur!

(Du rêve au rêveur)

«Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affects, *tout en le séparant nettement de la réalité.*»

Freud, «Le créateur littéraire et la fantaisie», in *L'inquiétante étrangeté*, p. 34.

«J'ai décrit les évènements tels qu'ils sont arrivés, *m'en tenant presque toujours à la réalité*, persuadé qu'elle doit toujours remporter l'avantage sur la fiction la mieux ourdie.»

Philippe Aubert de Gaspé (fils), préface à *L'Influence d'un livre*.

Dans l'article sur «Le créateur littéraire et la fantaisie», la position de Freud en ce qui concerne l'auteur se renverse complètement. En effet, l'auteur n'est plus comparé à l'«homme de science», mais aux «nerveux» dont la «Nécessité (sic) a donné pour charge de dire ce qu'ils souffrent et de quoi ils se réjouissent» (F, p. 37)¹. L'auteur n'est plus celui qui fait une étude «fort correcte» de la réalité, mais celui qui, *insatisfait de celle-ci* (F, p. 38) se crée un «monde de fantaisie» (F, p. 34), dans lequel il arrange les choses «à sa convenance» (F, p. 34). Et ce monde, on l'aura deviné, est un symptôme, une «formation substitutive» (F, p. 36); l'«homme heureux», satisfait, précise d'ailleurs Freud, ne se livre *jamais* à la fantaisie (F, p. 38). Ici, il ne s'agira plus de psychanalyser les personnages grâce à leur symptôme ou le texte mais l'auteur grâce au symptôme qu'*est* le texte, d'étudier les «relations entre *la vie de l'écrivain* et ses créations.» (F, p. 44), afin de, non pas comprendre l'œuvre par l'homme,

¹«L'artiste est en même temps un introverti qui *frise la névrose*, reprenait-il dans son *Introduction à la psychanalyse*. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme *insatisfait*, il se *détourne de la réalité* et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la *névrose.*» (IP, p. 354). Et, dans *Sigmund Freud présenté par lui-même*, il écrivait : «À l'instar du *névrosé*, l'artiste s'était *retiré de la réalité insatisfaisante* dans ce monde imaginaire, mais, à la différence du névrosé, il savait trouver le chemin qui permettait d'en sortir et de reprendre pied dans la réalité.» (SF, p. 109-110).

mais *l'homme* par l'œuvre, bref, d'écrire ce que Freud appelle une «pathographie» (LV, p.138 et suiv.)².

Dans cet article, Freud explique comment une «impression actuelle» réveille, chez l'auteur, un désir — qui lui rappelle un moment de son enfance où ce «désir était accompli» — et décide celui-là à créer une œuvre qui se présentera comme un nouvel «accomplissement de ce désir», corrigeant ainsi la réalité «non satisfaisante» (F, p. 39), puisqu'elle ne lui permet pas d'accomplir ce désir comme au temps de son enfance. Freud expliquera plus tard, en d'autres termes, que l'«imagination [est] une "réserve" qui [est] ménagée lors du passage, ressenti comme douloureux, du principe de plaisir au principe de réalité, afin de fournir un *substitut* à des satisfactions pulsionnelles *auxquelles on [doit] renoncer dans la vie réelle*» (SF, p. 109).

Et, si les désirs insatisfaits sont les «forces motrices» (F, p. 38) de la fantaisie (et, en l'occurrence, du texte littéraire), il n'est pas difficile de suivre Freud lorsqu'il explique que le «héros», décrit «de l'intérieur» — comme si l'auteur était «dans son âme» (F, p. 43) —, invulnérable, aimé par la femme de l'histoire, sympathique au lecteur, est la manifestation du moi des rêves (diurnes et nocturnes) de l'auteur³ :

«Tous les succès et exploits héroïques de ces *rêveurs* [que sont les auteurs], précise Freud dans son *Introduction à la psychanalyse*, n'ont pour but que de leur conquérir l'admiration et les faveurs des femmes. (...) Mais c'est toujours le *rêveur en personne* qui, directement ou par identification (...) est le *héros* de ses *rêves éveillés* [que sont les œuvres littéraires].» (IP, p. 85).

Le personnage accomplirait ainsi, dans le texte, les désirs infantiles refoulés de son auteur. Et rien de surprenant si la psychanalyse littéraire s'est longtemps intéressée à

²Ce type de psychanalyse fut l'un des premiers pratiqué (pensons à Laforgue sur Baudelaire, Marie Bonaparte sur Poe ou Baudouin sur Hugo), et sous plusieurs appellations (psychanalyse de l'auteur, psychanalyse médicale, psychobiographie, pathographie, etc.). Bien que Mauron, par exemple, fût le fondateur de la «psychocritique» et que son but premier n'ait pas été de psychanalyser l'auteur d'une œuvre que de nommer les «métaphores obsédantes» ou les «structures psychiques inconscientes» qui y étaient sous-jacentes, il demeure néanmoins à cheval entre la psychanalyse du texte et la psychanalyse de l'auteur.

³Mauron ira également en ce sens, mais avancera, comme nous un peu plus loin, que l'auteur est dans *tous* ses personnages.

retrouver le complexe d'Œdipe «caché» dans chaque œuvre⁴ :

«Le médecin faisant un travail psychanalytique sait avec quelle fréquence ou avec quelle constance la jeune fille qui entre dans une maison, comme servante, dame de compagnie, éducatrice, y élabore au fil des jours, consciemment ou inconsciemment, le rêve diurne dont le contenu est emprunté au complexe d'Œdipe et au terme duquel la maîtresse de maison doit, d'une façon ou d'une autre, disparaître et le maître de maison la prendre pour femme à sa place. *Rosmersholm* [d'Ibsen], poursuit-il, est le chef-d'œuvre du genre qui traite de ce fantasme quotidien des jeunes filles.» (Q, p.168).

C'est pour cette raison — parce que nous avons honte de ces désirs infantiles — que le compromis qu'est l'œuvre, est l'objet, comme nous l'avons montré dans notre précédent chapitre, d'un travail de symbolisation et d'élaboration⁵. Et c'est dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* que Freud met sa théorie en pratique.

Après avoir dressé un portrait de l'homme, sa biographie, et avoir longuement spéculé sur le sens d'un souvenir(-écran) du peintre, Freud soutient que ce serait le fameux sourire de Mona Lisa qui lui *rappela* le sourire de sa mère. Ce serait pour cette raison, poursuit-il, que Léonard de Vinci peint, peu de temps après, le tableau de *Sainte Anne* (dont le sourire ressemble à la Joconde), sorte de glorification de la maternité. Et ce serait ce tableau qui synthétiserait l'enfance du peintre. Il étoffera son interprétation grâce à celle d'un lapsus commis par De Vinci dans son journal ainsi qu'à celle de quelques-unes de ses notes de dépenses. Concluant enfin que le peintre, abandonné très tôt par son père, ayant pu éprouver, de ce fait, un amour illimité pour sa mère et ayant reçu de celle-ci une empreinte irrémédiable sur la zone buccale, a subi un intense refoulement qui mit fin à ses excès sexuels, déterminant ainsi les dispositions qui se sont manifestées dans sa vie ultérieure (tous autant d'éléments que Freud avait déjà relevés dans la biographie qu'il

⁴ «La plupart des analystes qui se sont engagés dans l'étude de l'art, écrira plus tard Charles Baudouin dans sa *Psychanalyse de l'art*, ont renforcé encore la tradition inaugurée par les analyses esthétiques de Freud, d'Abraham et de Rank; ils ont, eux aussi, insisté abondamment sur la "fixation naturelle" des artistes, et sur la gamme des sentiments dérivés de l'Œdipe.» Mais, poursuit-il plus loin, «les analyses esthétiques des disciples de Freud sont, pour la plupart, consciencieuses et intéressantes; mais elles ne sont pas toujours très originales. Aussi ressent-on bientôt, à les lire successivement, une impression de monotonie. (...) Il ne faudrait donc pas s'étonner, s'ils ont été un peu systématiques dans leur effort pour expliquer maintes circonstances par l'Œdipe et ses complications, et s'ils ont peut-être en proportion, négligé l'apport des autres complexes.» (p. 62 et 71-72).

⁵Mauron est également d'accord avec cette idée. Pour lui, le texte fonctionne comme un rêve.

avait dressée au début de son ouvrage).

Charles Baudouin, entre autres, poursuivra plus avant, et avec des œuvres d'écrivains (celle de Victor Hugo surtout, *Psychanalyse de Victor Hugo*), le travail de Freud en cette voie. En effet, nulle intention, chez Baudouin (comme chez Freud dans le cas qui nous occupe présentement), de psychanalyser les personnages d'une œuvre ni même les œuvres, mais *l'auteur* de ces œuvres. Le but que se fixera Baudouin est de dresser un portrait psychologique d'un auteur grâce aux isotopies symboliques se trouvant dans son œuvre, isotopies qu'il a pour tâche de mettre au jour et d'interpréter. Il s'agit de trouver le «thème» de l'œuvre et de voir en quoi il correspond aux «complexes» (infantiles) de son auteur.

Quelle sera notre tâche? Il va sans dire que nous ne pouvons prétendre faire ici — dans ce court chapitre situé dans un travail dont la problématique de base n'est pas tant de mener à bout un type de psychanalyse que de voir en quoi l'œuvre lui *résiste* — une «psychanalyse de De Gaspé (fils)». Notre façon de procéder ne sera pourtant pas, au départ, très différente de celle que Freud emploie dans son étude sur Léonard de Vinci et de Baudouin dans celle de Victor Hugo. Nous dresserons d'abord une rapide biographie de De Gaspé (fils) en insistant sur les éléments pertinents de son enfance puis sur les circonstances dans lesquelles a été écrit le roman; nous tâcherons ensuite de voir les liens qu'il nous est possible de faire avec la symbolique de l'œuvre (que nous avons déjà mise au jour dans notre chapitre précédent — la moitié du travail est en quelque sorte déjà faite), pour enfin nommer le complexe infantile autour duquel a été écrit ce roman⁶.

Nous tâcherons maintenant de répondre aux questions suivantes : Quel est le passé de l'auteur? Dans quelles circonstances a été écrit le roman? Quel est le désir infantile refoulé que ces circonstances lui ont rappelé? Comment s'accomplit-il dans le texte? Et dans l'«âme» de quel personnage l'auteur est-il installé?

⁶On aura compris que des deux questions posées par Freud dans cet article, «Où le créateur prend-il sa matière?» et «Comment parvient-il à la mettre en forme afin de nous faire sentir des émotions dont nous ne nous savions même pas capable?», nous ne nous occuperons ici que de la première. Nous aborderons, rapidement, la deuxième en conclusion de ce chapitre.

La vie de De Gaspé (fils) est une énigme. «Nous savons bien peu de choses de cet auteur», voilà comment commence la courte biographie que Luc Lacourcière a fait paraître dans *Livres et Auteurs canadiens* en 1965 (texte repris et augmenté dix ans plus tard dans *Les Cahiers des Dix* n° 40, auquel nous nous référons). Né le 8 avril 1814 à Québec, Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé est le deuxième enfant de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, auteur des *Anciens canadiens*, et de Suzanne Allison, fille d'un éminent capitaine écossais. De Gaspé (fils) est un enfant turbulent, vindicatif mais brillant et doué d'une surprenante mémoire (voir, à ce sujet, les propos de Hyacinthe LeBlanc de Marconnay dans *Le Populaire* du 25 septembre 1837, Joseph-Guillaume Barthe dans *Souvenirs d'un demi-siècle*, p. 409, ou encore les «notes et variantes» établies par André Sénécal dans son édition de *L'Influence d'un livre* chez HMH).

Le père est mieux connu, grâce évidemment à ses *Anciens canadiens*, jugé de très loin supérieur à l'œuvre du fils (nous y reviendrons dans notre quatrième chapitre), et aussi grâce à l'excellente biographie que Jacques Castonguay lui a consacrée⁷. Avocat, shérif et seigneur (et, vers la fin de sa vie, écrivain et mémorialiste), de Gaspé (père), écrivait Lacourcière dans la biographie du fils, était un «homme en vue qui se faisait remarquer par son caractère enjoué, son esprit, sa culture et sa largeur de vue» (Lacourcière, p. 276)⁸. Mais, en novembre 1822, parce qu'il est «incapable de rendre des comptes exacts à la Couronne» (Lacourcière, p. 276), il est destitué de son poste de shérif et se retire à la campagne avec sa famille afin d'éviter un emprisonnement imminent. De Gaspé (père), ayant confié la défense de ses intérêts à son gendre William Power, trouve donc refuge au manoir de Saint-Jean-Port-Joli où il tente de retrouver la paix et la sérénité, là même où il avait passé son enfance :

⁷CASTONGUAY, R.P. Jacques. M., *Philippe Aubert de Gaspé : Seigneur et homme de lettres*, Sillery, éd. Septentrion, 1991, 202 p.

⁸«Tout semblait l'intéresser et tous s'intéressaient à lui. Ses origines, son statut social, son apparente aisance financière, ses relations sociales et son dynamisme en faisaient un être auquel on aimait spontanément s'associer.» résume, pour sa part, Jacques Castonguay (p. 74).

«Vivant dans une constante inquiétude, sachant que ses "amis" n'allaient rien faire pour lui, même s'il n'était pas impossible qu'on en vienne à l'emprisonner, Philippe [père] trouva dans son tempérament naturellement bon et confiant les ressources nécessaires à sa survie. Entouré de ses enfants qui inconsciemment lui procuraient des distractions, il les accompagnait dans leurs promenades à la rivière Port-Joly ou au moulin banal de Trois-Saumons. (...) Le soir venu, toute la maisonnée était réunie pour le souper. Compte tenu des circonstances, le repas était plutôt simple et frugal.»

«En été, lorsque la température le permettait, il passait de longues heures à lire le long du fleuve ou dans le jardin faisant face au manoir. Au nombre de ses auteurs préférés figuraient Walter Scott, Victor Hugo, Charles Nodier, Eugène Sue, Honoré de Balzac, La Mennais et Edward Bulwer. L'hiver venu, cette activité occupait presque tout son temps. (...) [II] profita aussi, croit-on, du temps dont il disposait alors pour traduire les œuvres de Walter Scott.» (Castonguay, p. 86-87 et 89).

Nous sommes en 1823. De Gaspé (fils) a neuf ans. Là-bas, il est entouré de femmes (ses grands-pères paternel et maternel viennent de mourir)⁹ : sa grand-mère paternelle, sa grand-mère maternelle, sa grande-tante, sa mère et, outre ses deux jeunes frères Thomas et Édouard (respectivement âgés de trois et un ans), ses sœurs, Suzanne, Adélaïde, Elmire et Zélie. En 1827, De Gaspé (fils) entre au collège de Nicolet où il laisse «le souvenir d'un brillant élève» (Lacourcière, p. 277). On perd ensuite sa trace jusqu'en 1832. En 1835, il est engagé par *Le Canadien* et *Le Quebec Mercury* comme rapporteur des débats de la Chambre d'Assemblée. C'est ici surtout qu'il nous faut suivre de plus près la vie de De Gaspé (fils), car c'est à partir d'une altercation avec le Dr Edmund Bailey O'Callaghan, député de Yamaska (l'histoire est bien connue), que tout se jouera.

De Gaspé (fils) est donc un jeune homme en vue (Étienne Parent, rédacteur du *Canadien*, proposait, par exemple, à Ludger Duvernay, rédacteur de la *Minerve* de Montréal, d'engager ce «jeune homme de talent et versé dans la sténographie.»)¹⁰. Et voilà que, du jour au lendemain, il se retrouve en prison pour avoir demandé des explications de façon un peu brusque à celui qui l'avait insidieusement accusé d'avoir mal rapporté ses

⁹Son grand-père maternel meurt le 15 novembre 1822 et son grand-père paternel, quelques mois plus tard, le 13 février 1823.

¹⁰Cité par Lacourcière, p. 278.

paroles dans le journal, le député O'Callaghan¹¹. Condamné injustement à un mois de prison, De Gaspé (fils), accompagné de son ami Napoléon Aubin, décide, deux mois après sa libération (le 9 décembre 1835), de se venger en lançant une bouteille d'*assa-fœtida* sur les poêles de la Chambre d'Assemblée. La première tentative, le 10 février 1836, échoue, mais, deux jours plus tard, soit le 12 février 1836, elle réussit, forçant ainsi les soixante-dix députés siégeant à quitter la Chambre¹².

Mais le député Séraphin Bouc les ayant vus, un nouveau mandat d'arrestation est émis, et De Gaspé (fils), pour échapper à un second séjour en prison, s'enfuit (toujours en compagnie de Napoléon Aubin) au manoir familial de Saint-Jean-Port-Joli. Réfugié, isolé, n'ayant pour tâche que de se faire oublier, il demeurera au manoir où on lit tous les soirs — comme l'a décrit Castonguay — des auteurs qui formeront le corps de son ouvrage. Et ce serait du rapport «entre certaines lectures et quelques faits observés dans la seigneurie même, avancera Lacourcière, qu'est née l'idée d'un roman qui décrirait les mœurs des habitants» (Lacourcière, p. 284).

On peut difficilement être en désaccord avec cette dernière hypothèse. Mais, comme nous empruntons à la psychanalyse les outils qui nous permettraient de trouver la «genèse» de l'œuvre, le «complexe» autour duquel elle gravite, il va sans dire que nous ne nous contenterons pas de cette dernière supposition qui, toute aussi vraisemblable et plausible qu'elle soit, ne nous permet pas de dresser un portrait psychologique (une «pathographie») plus précis de De Gaspé (fils). Remarquons plutôt ceci : le père connaît une ascension (il est «en vue»), commet une erreur (il est «incapable de rendre des comptes exacts à la Couronne»), se réfugie loin du monde et s'astreint à une discipline intellectuelle (il passe «de longues heures à lire» et il «trad[uit] les œuvres de Walter Scott»); le fils connaît aussi une ascension (c'est un «brillant élève» et un «homme de talent»), il commet

¹¹Le Dr O'Callaghan fait paraître, le 6 novembre 1835, dans son journal *The Vindicator*, un article qui accuse le *Mercury* et la *Gazette de Québec*, les deux journaux pour lesquels travaille De Gaspé (fils), de rapporter malhonnêtement les débats de la Chambre. Voir Lacourcière, p. 279.

¹²Voir, à ce sujet, les articles signés par Pierre-Georges Roy, Aegidius Fauteux et Jean-Charles Bonenfant.

aussi une erreur (l'altercation, l'*assa-fœtida*), il se réfugie, lui aussi, loin du monde et s'astreint à la même discipline que son père (lecture, écriture). Les deux hommes n'ont qu'un souhait : se faire oublier, ou plutôt faire oublier la *faute* qu'ils ont commise. De plus, il nous semble évident que, vu la similarité de ces deux parcours, la retraite au manoir entreprise par le fils à vingt et un ans puisse lui rappeler celle qu'il subit avec son père lorsqu'il avait neuf ans. Mais se pourrait-il que ces deux retraites, ces deux changements de lieu, ces deux «déménagements», lui rappellent celui qu'il subit, plus jeune encore, à un an, lorsque le 3 mai 1815 le père fit l'acquisition à Québec de la maison au coin des rues Saint-Louis et Desjardins, alors qu'il était le seul garçon de la famille?¹³

De zéro à huit ans, le fils idéalisa son père — qui était, en fait, si nous en croyons les biographes, le père «idéal» —, puis, au moment où il termine sa phase œdipienne (vers sept ans), donc au moment où il cesse de «haïr» son père et de souhaiter sa mort, celui-ci est destitué de son poste et perd tout privilège (la «mort» du père «idéal», pourrions-nous dire, a *effectivement* lieu). De plus, cette mort, comme nous l'avons rapidement souligné, est suivie de la mort, non moins effective, de ses deux grands-pères. Suit la retraite au manoir où il est, comme nous l'avons aussi souligné, entouré presque exclusivement de femmes dont il doit partager l'amour avec ses deux jeunes frères. Et à quoi correspond ce second «déménagement» (alors qu'il a neuf ans), outre la mort du père et l'amour, impossible, de la mère qu'il doit maintenant partager, si l'on fait le rapprochement avec le premier déménagement (alors qu'il avait un an)? À la pauvreté. En effet, «compte tenu des circonstances, écrit Castonguay, le repas est plutôt *simple et frugal*». Ce qui n'était pas le cas lors du premier déménagement, où le jeune De Gaspé (alors en pleine phase orale) pouvait se repaître à satiété et recevoir, sans obstacles, l'amour (et la nourriture) maternel.

Or voilà, c'est au sortir de l'œdipe avons-nous dit, que la punition est infligée. C'est lorsqu'il *ne* «souhaite» *plus* la «mort» de son père que celui-ci «meurt», et c'est lorsqu'il *n'*«éprouve» *plus* d'«amour» pour sa mère que la possibilité de cet amour s'offre (tout en

¹³Pour les lecteurs intéressés, aujourd'hui le restaurant *Les Anciens Canadiens*.

demeurant impossible, puisqu'il aurait eu à la partager); comme si le «destin» s'en était chargé au moment où il avait «changé d'idée». Et la *retraite loin du monde* ainsi que le *manque de nourriture* semblent les *punitions* infligées à quiconque «déteste» et «tue» son père et «aime», sans limite, sa mère, comme la *lecture* et l'*écriture* semblent être les façons d'*expier* ces «fautes». La leçon à tirer serait celle-ci : ne tue pas ton père, respecte-le et aime ta mère d'un amour chaste et partagé, sinon tu devras te retirer loin du monde et expier ta faute par la lecture et l'écriture.

Curieusement, les deux «erreurs» que De Gaspé (fils) commet à vingt et un ans se rapprochent symboliquement de celles de l'œdipe commises «malgré lui» : il défie le député O'Callaghan, symbole de l'autorité (paternelle), et tâche, par la suite, pour se venger, de *s'introduire*, de *pénétrer*, dans la *Chambre* d'Assemblée, afin d'y *déposer un liquide nauséabond!* La «punition» et l'«expiation» seront les mêmes que celles subies à neuf ans : retraite loin du monde afin d'expier par la lecture et l'écriture.

Le désir «réveillé» à ce moment est celui-ci : non pas, selon le schéma entendu, la «mort» du père et l'«amour» incestueux pour la mère, puisque ces deux souhaits, réalisés au moment même où ils n'en étaient plus, à neuf ans, furent punis, mais plutôt le retour *avant* la punition. Il s'agit, en d'autres termes, de faire (re)naître le père et d'aimer chastement la mère. En d'autres termes, il ne faut pas accomplir mais *retenir* les désirs œdipiens, les tenir en bride; ne pas tuer, ne pas pénétrer, ne pas s'adonner aux plaisirs du ventre, et, s'ils sont «accomplis», les *expier*, après s'être infligé une *punition*.

C'est, du moins, ce que pourrait confirmer une (re)lecture de l'œuvre. Voyons comment Amand, privé des plaisirs du ventre, rêve (donc désire), à un (père-)roi qui l'excite à pétrir (la pâte) et à pénétrer la terre(-mère). Mais voyons, ensuite, comment Lepage, assouvissant ses désirs, mangeant à sa faim, tuant et violant son hôte (les deux pendants de l'œdipe), rêve à un (père déchu) vieillard octogénaire qui le tient «prisonnier» en l'obligeant à regarder des images sexuelles féminines négativement valorisées, comme s'il voulait lui procurer une aversion de la chair (sexuelle et digestive). Voyons enfin comment Saint-Céran, qui autrefois s'était, lui aussi (et à sa façon), jeté dans le «torrent de la débauche» — qui *a commis* la faute, donc —, rêve à la femme qu'il devra conquérir

après s'être retiré du monde et subit une dure ascèse intellectuelle (les études en médecine). Voilà esquissés, pour les trois principaux personnages du récit, le *désir*, la *punition* et l'*expiation*!

Dans l'«âme» de quel personnage De Gaspé (fils) est-il donc installé? Nous avons déjà montré (dans notre deuxième chapitre) le lien qui unissait Amand et Saint-Céran. Cette hypothèse se solidifie ici. De Gaspé (fils) se scinderait lui-même — comme dans les rêves — (pour mieux *ne pas* se reconnaître). On le retrouve chez Saint-Céran, étudiant, prometteur et aristocrate ainsi que chez Amand, seul, cible de sarcasmes, vindicatif, etc. Mais aussi chez Lepage, l'auteur du crime, homme chez lequel *deux* passions sont «concentrées», qui a la force de *deux* hommes, comparable à De Gaspé (fils), premier auteur de roman, à la *double* descendance (française et écossaise).

Mais il nous est possible de faire plusieurs autres liens : Amand s'y reprend à *deux fois* lors de ses expériences alchimiques et fait appel à des acolytes pour l'aider; De Gaspé (fils) s'y reprend à *deux fois* pour se venger d'O'Callaghan et sera, lui aussi, accompagné d'un ami; Lepage sortira le cadavre de Guillemette *par la fenêtre* tandis que les étudiants inséreront toujours *par une fenêtre* celui d'une femme dans la salle de dissection; De Gaspé (fils) s'introduira illicitement dans la Chambre d'Assemblée *par la fenêtre* pour satisfaire sa soif de vengeance; les deux jeunes étudiants qui jouent un tour à Amand sont des «mauvais plaisants»; l'acte de vengeance de De Gaspé (fils) sera qualifié, par les journaux de l'époque, de «*plaisanterie constitutionnelle*»¹⁴; les deux personnages des légendes — Rose et Rodrigue — se sont retirés du monde après avoir commis une faute; De Gaspé (fils) se retire aussi du monde après avoir commis la sienne.

On le voit, les liens sont multiples et vont au-delà de la simple figure du «héros». Si plusieurs critiques se sont accordés pour voir en Saint-Céran la figure du double de l'auteur (cf. André Sénécal), nous soutenons, pour notre part, que De Gaspé (fils) est disséminé dans plusieurs personnages, en l'occurrence Amand, Saint-Céran, Lepage, Rose

¹⁴Voir *Le Canadien* du 12 février 1836, p. 2, col. 1.

et Rodrigue (ainsi que les étudiants). Quel est donc le dénominateur commun de tous ces personnages? Tous ont commis une *faute* qu'ils doivent *expié* par l'*ascèse* (lecture, silencieuse ou à haute voix, et écriture)¹⁵.

Il convient donc d'ajouter ici que cette *faute* relie toujours (comme nous en avons rendu compte dans notre deuxième chapitre) une faute *œdipienne* (meurtre et amour) à une faute de «*langage*» : Amand échoue parce qu'il a des désirs sexuels *et* commet des fautes de langage (il se trompe dans ses formules, il ment, etc.); Lepage est puni, pendu, castré, parce qu'il commet un meurtre-viol *et* ment sur son identité; Saint-Céran, ayant commis sa faute et se soumettant à l'ascèse, chastement, *ne parle pas* à Amélie (il lui donne rendez-vous sur la plage sans pourtant l'avoir vue) et *ne parle pas* à Amand (ils se retrouvent dans une même pièce sans se dire un mot); Rose a «aimé» le Diable (le père) tout en *ne tenant pas sa promesse*, et Rodrigue a tué un homme et commis (symboliquement) une faute sexuelle tout en *mentant* sur son invulnérabilité.

Encore là, nous pouvons relier ces deux pendants de la faute à la vie de De Gaspé (fils); nous avons fait état de son rapport à l'œdipe, reste à souligner son rapport à la parole. En effet, c'est pour avoir *rapporté «malhonnêtement»* (a-t-on dit) les *propos* d'O'Callaghan qu'il est accusé par celui-ci¹⁶, et c'est après lui avoir demandé des *explications* sur cette *accusation* qu'il est amené à présenter sa défense, et c'est après avoir

¹⁵Notons ici, de façon un peu expéditive, que Daniel Vaillancourt nous fournit, dans son article «Encre, son et scribes», la matière pour étoffer notre point de vue. «Ce premier roman, écrit-il par exemple, met en scène une histoire de lecture comme pour marquer le pas, amorcer le passage de l'auditeur au lecteur, du conteur au scribe, enfin du scribe à l'écrivain.» (p. 105). On comprendra que cette unique question de l'«ascèse» par l'écriture (silencieuse ou à haute voix) mériterait, à elle seule, tout un travail. Contentons-nous simplement de noter que plusieurs critiques ont souligné l'importance de la «parole» et de l'«écrivain» dans ce roman, ainsi que le troublant passage de l'une à l'autre.

¹⁶On retrouve ici le même problème qui nous préoccupait plus haut au sujet des mots/paroles de l'écriture; De Gaspé (fils) ayant pour tâche d'*écrire* les *paroles* prononcées en chambre (voir, à ce sujet, l'article de Vaillancourt, dans lequel il précise justement que De Gaspé (fils) est un «scribe» dont la tâche est de faire passer «les paroles des députés à l'écrit», (p. 106). Et nous pourrions, à ce point, reprendre et relire sous cet angle les «erreurs» soulignées précédemment. Ainsi, plus question de les interpréter comme faisant partie du texte ou de chercher à savoir si elles sont du personnage ou de l'auteur, mais plutôt de voir en quoi elles trahissent le complexe de l'auteur et rendent compte de ce passage complexe de l'oral à l'écrit (et vice-versa).

présenté cette *défense*, qui ne fut pas écoutée, qu'il fut condamné à un mois de prison¹⁷. On voit comment les «mauvaises paroles» peuvent, comme le meurtre du père et l'amour incestueux de la mère (comme nous l'avons vu plus haut chez Durand), être condamnées.

L'auteur, par conséquent, ne serait pas installé dans l'âme d'*un* seul «héros», qui «accomplirait» ses désirs refoulés, mais dans celle de *plusieurs* «personnages». Et, cela admis, on s'aperçoit que ces personnages n'accomplissent pas les désirs de l'auteur, mais reprennent ses inhibitions. En effet, pourquoi Amand (ou l'auteur) ne peut-il faire naître le diable des eaux (faire naître le père)¹⁸? Pourquoi ce diable n'apparaît qu'aux deux seuls endroits où De Gaspé (fils) donne la parole à ses personnages (et dans le premier des deux cas, à son père lui-même qui se chargea d'écrire la légende de Rose Latulipe¹⁹)? Pourquoi Amand (ou l'auteur) ne peut-il pas *pénétrer* dans la caverne(-femme)? Et enfin, pourquoi tant de citations, de renvois, de références extra-textuelles dans la seconde et dernière partie du livre, dans cette fin de roman où il est question de façon plus explicite de nourriture, de sexualité et de mariage? Pourquoi donc cette fin de roman (du chapitre X au chapitre XIV), dans laquelle les désirs sont plus franchement réalisés, a-t-elle les allures d'un «rêve d'angoisse» et non d'un «rêve-accomplissement de désir»? Cette dernière question mérite maintenant toute notre attention.

Dans son *Introduction à la psychanalyse* (IP, p. 199-202), Freud expliquait que les désirs du rêve — on le sait bien — sont des désirs refoulés. Mais il arrive, poursuivait-il, que, dans certains rêves, le contenu refoulé déjoue la censure et cause des «rêves à contenu

¹⁷Lacourcière écrit, à ce sujet : «Finalement la Chambre jugea que c'était une aggravation de la faute» (p. 281).

¹⁸Nous pourrions renvoyer le lecteur, à défaut de nous y étendre ici plus longuement, à la troisième partie de l'article «Une névrose diabolique au XVII^e siècle», dans lequel Freud explique que le diable, comme Dieu, peut être le substitut du père. «Le père, lance-t-il en guise de conclusion, serait donc pour l'individu l'image originaire tant de Dieu que du diable.» (D, p. 283-289).

¹⁹Nous renvoyons le lecteur à la note 33 de notre quatrième chapitre et au passage s'y rapportant, p. 101.

pénible» (IP, p. 199), des «rêves d'angoisse» ou encore, tout simplement, des cauchemars²⁰.

«Le cauchemar est souvent une réalisation non voilée d'un désir, mais d'un désir qui, loin d'être le bienvenu, est un désir refoulé, repoussé. L'angoisse, qui accompagne cette réalisation, prend la place de la censure. [Il est] la réalisation *franche* [S.F. soul.] d'un désir repoussé. L'angoisse est une indication que le désir repoussé s'est montré *plus fort* que la censure, qu'il s'est *réalisé* ou était en *train de se réaliser* malgré la censure. (...) Le sentiment d'angoisse qu'on éprouve ainsi dans le rêve est, si l'on veut, l'angoisse devant la force de ces désirs, qu'on avait réussi à réprimer jusqu'alors.» (IP, p. 201-202).

Or, avant le réveil angoissé qui marque l'ultime recours de la censure, celle-ci peut souligner que tout cela «n'est qu'un rêve» afin d'en diminuer l'importance aux yeux du rêveur :

«Il nous arrive cependant de maintenir le sommeil, alors même que le rêve commence à devenir suspect et à tourner à l'angoisse. Nous nous disons, tout en dormant : "Ce n'est qu'un rêve", et nous continuons à dormir» (IP, p. 202).

Il nous arrive aussi de maintenir l'*écriture*, paraphraserions-nous, alors même que le *texte* commence à devenir suspect et à tourner à l'angoisse. Et nous nous disons, tout en écrivant : «Ce n'est qu'un *texte*», et nous continuons d'écrire. Les désirs *refoulés* de l'auteur (satisfaire les plaisirs du ventre, tuer, pénétrer, etc.) auraient-ils ici échappé à la censure? Auraient-ils acquis une «intensité excessive» (IP, p. 202)? Voyons comment De Gaspé (fils) souligne de plus en plus le fait d'écrire un roman, de faire «de la littérature», et comment il semble se réveiller de ce cauchemar textuel.

Voyez comment, au chapitre X, Amand est comparé au Dousterswivel de Walter Scott, au saint Pierre de Sheridan Knowles et, plus loin, à l'étudiant de Bulwer, aux personnages d'Antoine Galland et de M. Petit de Lacroix, son attitude à celle du «grand homme» du poème de Casimir Delavigne, etc. Clenricard est comparé au Corsaire de Byron et au Vautrin de Balzac. De Gaspé (fils) fait explicitement appel à sa «lectrice» («Tiens, dira la jeune fille, en arrivant aux dernières pages de cet ouvrage...») et soulignera

²⁰ Le lecteur comprendra que nous reprenons ici ce que nous avons rapidement déjà avancé dans notre premier chapitre lors de l'étude du rêve de Lepage.

le fait que *c'est une histoire* en rappelant que Ducray-Duminil sait les «arranger» mieux que lui. Il avance, de plus, le fait de la «réalité» pour justifier son *mariage* — alors que rien n'est moins «réel», dans tout son roman. Voilà comment l'auteur souligne, angoissé, que tout cela «n'est qu'un *texte*».

Nous pouvons également remarquer que la citation en tête du chapitre XIII est une «song», une chanson, donc connotée par la rythmique sexuelle. Nous pouvons, de plus, noter qu'elle fait mention d'une *maison* avec un *lit* tranquille et qu'elle fait écho à la citation du chapitre suivant dans laquelle il est question d'un homme «sans désirs». Remarquons enfin que, dans la moelleuse chambre de Saint-Céran, au chapitre XII, celle où il est le plus facile de s'abandonner aux plaisirs (et dans laquelle, d'ailleurs, il est question des jeunes filles courtisées la veille, lors d'un bal), il nous est facile de deviner, encore une fois, par l'abondance de références intertextuelles (De Gaspé (fils) y fait référence à près d'une quinzaine d'œuvres!), les inhibitions de l'auteur quant à la sexualité. Le *livre* ne serait-il, à ce point-ci, qu'une «couverture»?

Enfin, il nous faut remarquer que (autre inhibition et non «accomplissement de désir»), lors de la rêverie du feu, cette rêverie ne se fait pas au «je» ni au «il» mais au... «vous»! Quel détachement! Un mariage, un feu, une jeune fille... c'en est trop! «Quel cauchemar! Moi qui m'étais astreint à une dure ascèse intellectuelle toute chaste, me voilà qui rêve de chaleur, de douceur, de profondeur, de femme! Allons, vite, réveillons-nous de ce mauvais texte!» semble s'écrier De Gaspé (fils). Et pfuit! il s'enfuit avec (son) Amand! Amand? «Il y a quelques années que *l'auteur* ne l'a pas vu», lit-on à la toute fin du roman, avons-nous déjà noté. «C'est certain, De Gaspé (fils) a déjà quitté la seigneurie de son père!», pourrait poursuivre notre narrateur extradiégétique et omniscient.

Le cauchemar, dirions-nous en reprenant les propos de Freud en guise de conclusion, est généralement suivi du *réveil*; notre sommeil se trouve plus souvent interrompu *avant* que le désir réprimé du rêve ait atteint, à l'encontre de la censure, sa complète réalisation (IP, p. 202), *avant* donc que le mariage ne soit consommé. Voilà qui semble aller contre la théorie du texte comme «rêve-accomplissement de désir», telle que Freud l'expose, et prouver qu'un texte peut être, à l'instar du «rêve d'angoisse» (ou du

«rêve de châtement»), un texte d'angoisse (ou un texte de châtement) dont l'auteur semble vouloir se réveiller.

Mais relisons ce dernier passage *sous un autre angle* : le mariage, qui donne naissance au feu, avons-nous suggéré dans notre chapitre précédent, donne aussi naissance, symboliquement, à la parole, parole qui est aussi celle du livre. Pourquoi alors l'auteur s'enfuirait-il non pas devant cet acte sexuel, mais devant cet acte «textuel»? Parce qu'il *pressent* l'échec de cette «parole écrite» qu'est son livre? Tout comme sa parole échoua devant O'Callaghan et la Chambre d'Assemblée? Comme s'il avait entrepris l'écriture de son roman dans le but à demi avoué d'expier sa faute, tout en sachant qu'il ne ferait, tout comme ce fut le cas lors de sa défense à la Chambre d'Assemblée, qu'aggraver sa situation? Pourrions-nous apporter comme preuve suffisante à cette seconde interprétation du «réveil» et de la fuite de l'auteur, cette autre fuite à Halifax, quelques années après la parution et l'échec de son roman, où il enseigna (fuite qui reprendrait, encore une fois, le schème exposé plus haut de la retraite après la faute pour expier par l'ascèse intellectuelle) et où il mourut «ruiné par les abus de l'alcool»²¹, sans femme ni enfant?

Mais la question demeure : pourquoi tant d'inhibitions? Cela ne vient-il pas contredire la thèse freudienne de la création en «trois temps». Pourquoi De Gaspé (fils), qui désirerait, dans son texte, faire (re-)naître le père idéal et pénétrer chastement la mère afin d'en faire jaillir le fils-feu-parole²², persiste-t-il, comme dans sa réalité, non seulement

²¹ Voir les *Souvenances canadiennes* de l'abbé Casgrain, tome III, chapitre 24, p. 71. «Voilà un beau talent, aussi facile que précoce, qui aurait pu aller loin, si la dissipation de la jeunesse ne l'avait enlevé avant le temps. Il est allé mourir à Halifax, ruiné par l'abus [ou les abus] de l'alcool.» Cité par Hayne dans *Archives des lettres canadiennes*, tome III, p. 50, Lacourcière, *Les Cahiers des dix*, n° 40, p. 299, et Leblanc, «*L'Influence d'un livre et son auteur*», introduction à l'édition de 1968, p. 10.

²² Nous pourrions peut-être insérer ici ce passage si abscons du mariage «chymique» et y donner un sens plus «accessible» : en alchimie, écrivait Durand, «la mère donne naissance au fils et ce dernier devient amant de la mère en une sorte d'*ouroboros* hérédo-sexuel» (p. 344, G. D. soul.). Et plus loin, il rapportait, comme nous l'avons noté, comment ce fils, produit du mariage «chymique», devient «son propre père » (p. 348) : «Cet Hermès est l'hermaphrodite décrit par Rosenkreuz : "Je suis hermaphrodite et j'ai deux natures... Je suis père avant que d'être fils, j'ai engendré ma mère et mon père, et ma mère m'a porté dans sa matrice"». (p. 348). De Gaspé (fils) rêverait-il d'être l'amant (l'Amand) de sa mère afin de donner naissance à son père, et ainsi, à la

à s'astreindre (et à astreindre ses personnages) à une dure ascèse, mais à ne pas faire naître le père, à ne pas pénétrer la femme, à ne rien manger (et à punir ses personnages s'ils le font) et à s'enfuir, se «réveiller», lorsqu'enfin tout cela apparaît possible? Pourquoi met-il, en quelque sorte, ses inhibitions et non ses désirs en scène, pourquoi *reproduit-il* la réalité au lieu de la *refaire* «à sa convenance»?

Serait-ce, comme Freud l'expliquera plus tard, et comme nous en avons déjà parlé plus haut, afin de répondre aux diverses objections qui lui furent faites quant aux «rêves d'angoisse» justement, que ce n'est pas le ça qui accomplirait ici ses désirs, mais le surmoi²³? Peut-être le surmoi durement forgé par De Gaspé (fils) pour suppléer au père idéal déchu? Mais revoyons tout de même si Freud n'avait pas déjà lui-même, en ce qui concerne le texte littéraire, touché à cette équivoque.

Un personnage comme Hamlet, sur lequel Freud s'était déjà attardé et qui, à première vue, semble correspondre à l'équation de la création en «trois temps», ne semble pourtant pas correspondre au *résultat* de cette même équation. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud s'était déjà appliqué à soumettre ce personnage à l'approche psychanalytique; mais, lorsqu'il conclut que l'aversion d'Hamlet pour la sexualité était cette même aversion «qui devait grandir toujours davantage chez le poète» (IR, p.290), nous ne pouvons comprendre en quoi le texte est l'*accomplissement d'un désir*, le *correctif d'une réalité non satisfaisante*. Ainsi, à l'inverse du premier résultat, et comme nous l'avons conclu pour le texte de De Gaspé (fils), nous pourrions dire que le personnage (ou le texte) *n'accomplit pas* les désirs de l'auteur, mais reprend, à son compte, ses inhibitions²⁴.

À l'instar du tragédien «complexé», De Gaspé (fils) souffrirait-il, lui aussi, d'un

parole entendue, écoutée et respectée?

²³Nous pouvons ici seulement reprocher à Freud, qui avait déjà répondu à cette question dans *L'interprétation des rêves*, d'en faire fi dans son article sur le «Créateur littéraire et la fantaisie» dans lequel il compare le texte au rêve; comme s'il soutenait implicitement que le texte ne pouvait pas être un «texte d'angoisse» ou un «texte de châtement».

²⁴Nous aurons l'occasion de reparler plus longuement de ce passage dans notre chapitre suivant.

complexe? Mais lequel? D'un complexe de *culpabilité*? Voyons ce qu'en dit Roger Mucchielli dans son «Que sais-je?» sur les complexes²⁵ :

«C'est le complexe de ceux qui vivent quasi perpétuellement dans un *sentiment de faute*. (...) Il arrive aussi que la personne atteinte de ce complexe commette effectivement des délits *pour* [R.M. soul.] se faire punir (après s'être arrangée pour se faire découvrir). Le complexe de culpabilité est intimement lié *au complexe d'échec* [R.M. soul.], l'échec étant alors d'une part la matérialisation du *châtiment par le Destin* (...) avec un sentiment de «*malchance qui s'acharne*», (...) d'autre part le résultat involontaire de la façon d'entreprendre, sans confiance en soi et *dans la certitude que "cela va échouer"*». (p. 78-81).

De son côté, Freud avait déjà dégagé un type de caractère semblable, les «criminels par conscience de culpabilité» :

«En me parlant après coup de leur jeunesse et en particulier des années de leur prépuberté, des personnes très honorables m'ont souvent rapporté qu'elles s'étaient alors *rendues coupables d'actions illicites*, vols, tromperies, voire incendies volontaires. (...) Le travail psychanalytique aboutit alors à ce résultat surprenant que de tels actes avaient été commis avant tout *parce qu'ils étaient interdits* et parce que leur accomplissement était, pour leur auteur, lié à un *soulagement psychique*. Il souffrait d'une oppressante conscience de culpabilité d'origine inconnue et après l'accomplissement du délit *la pression était diminuée*. La conscience de culpabilité était tout au moins, d'une façon ou d'une autre, *localisée*. (...) La conscience de culpabilité était là *avant le délit* (...)» (Q, p. 169).

Et ce «complexe de culpabilité» provient, selon nos deux penseurs, du complexe d'Edipe; il est une «réaction» aux deux desseins criminels de ce complexe. Et c'est pourquoi les délits commis pour «obtenir une fixation du sentiment de culpabilité [sont] assurément des soulagements pour l'homme tourmenté», conclura Freud (Q, p. 169). Pourrait-on alors supposer, après le constat que nous permettent de poser ces deux citations, que De Gaspé (fils) ait réellement souffert d'un *complexe de culpabilité*, comme nous l'avions pressenti en avançant que le «souhait» œdipien, trop tard réprimé, fut comme pris en charge par le «destin»? Comme si ce souhait se réalisait au moment où De Gaspé (fils) ne le «souhaitait» plus? Comme si sa réalisation *pesait* sur sa conscience et qu'il se sentait

²⁵MUCCHIELLI, Roger, *Les Complexes*, Paris, éd. P.U.F., coll. «Que sais-je?», n° 1673, 1976, 125 p.

coupable d'avoir souhaité la mort-destitution de son père et d'avoir reçu l'amour de sa mère? Ce qui expliquerait à la fois son geste à la Chambre d'Assemblée, la symbolique de son roman²⁶ et sa fuite à Halifax. À ce point, nous en sommes réduit à des suppositions.

Ainsi, se pourrait-il que le défi lancé à l'autorité par l'affront fait au député O'Callaghan et le dépôt illicite d'un liquide nauséabond à la Chambre d'Assemblée fut, dans sa reprise symbolique des deux crimes œdipiens, une façon de «localiser» la conscience de culpabilité qui le rongait depuis l'enfance, tout en lui procurant, de ce fait, un «soulagement psychique»? Comme si De Gaspé (fils) avait commis ce délit après s'être arrangé «*pour se faire découvrir*» et «*pour se faire punir*». C'est ce qui expliquerait l'échec de la première tentative (échouant parce que ne pouvant pénétrer dans la Chambre, mais aussi parce qu'il ne pouvait se faire prendre; peut-être même est-ce *parce qu'il ne pouvait se faire prendre qu'il fit échouer sa tentative de vengeance*) et la réussite de la seconde (réussissant parce que pénétrant dans la Chambre, mais aussi parce qu'il se fit prendre; dans le même sens, la réussite n'est donc pas tant d'avoir réussi à *pénétrer* que d'avoir réussi à se *faire prendre*). Ne pouvant se faire découvrir au premier coup, il échouera, «volontairement», pour mieux réussir au second... à se faire prendre!

Se pourrait-il que, comme le complexe de culpabilité est «lié» au complexe d'échec, l'écriture du roman — entreprise dans le but à demi avoué d'expier une faute, avons-nous dit — fut entreprise dans la certitude que «cela allait échouer» («je réclame leur indulgence à ce titre», dira de De Gaspé (fils) à ses compatriotes dans sa préface, rajoutant ensuite que «l'opinion publique *décidera* si je dois m'en tenir à ce premier essai»)? Comme si l'échec du roman était la «matérialisation du châtement par le Destin» et lui laissait le sentiment d'une «malchance qui s'acharne»? C'est ce qui expliquerait aussi cette fuite à Halifax, dont nous avons déjà fait état, et cette mort décevante, comme si De Gaspé (fils) avait échoué même dans la mort²⁷.

²⁶ «Symbolique de son roman» dans les deux sens : les symboles de l'échec *dans* le roman, et le roman *comme* symbole de l'échec.

²⁷ Rappelons ceci. C'est Thomas Pyke, un ami d'enfance de De Gaspé (père), qui lui apprit la mort de son fils. Or, il ne lui disait pas où il était enterré. «Aucun document, écrit Lacourcière, ne permet de repérer cet endroit avec certitude. Cependant il y a lieu de croire que ce fut dans le *Poor House Cemetery*, là même où s'élève

Voilà donc, encore une fois, un type d'approche psychanalytique rendu problématique. L'auteur n'est pas installé seulement dans l'«âme» d'un héros, mais dans celle de *plusieurs* personnages; le texte n'est pas non plus uniquement le lieu d'un «défoulement», le «correctif de la réalité non satisfaisante», mais aussi celui d'un «refoulement», une *reprise* de cette réalité «non satisfaisante». Mais, d'un autre point de vue, pourrions-nous rajouter aussitôt, le texte ici semble tout de même demeurer la satisfaction d'un désir, puisque, en mettant en scène l'échec et en étant lui-même échec, il allège et localise la «conscience de culpabilité» de De Gaspé (fils) liée à son complexe d'Œdipe et satisferait donc son désir... d'échec!

Mais, avant d'aborder, en terminant, la question de la frontière il reste encore un point sur lequel il nous faut nous arrêter. Un point que nous aurions dû soulever avant même d'entreprendre ce travail et qui marque, à sa façon, une résistance à ce type d'approche psychanalytique. Le matériau (le texte) qui nous a permis de dresser cette «pathographie» est-il valide? Que fait-on de ce texte qui n'est ni totalement créé «librement» ni totalement la reprise d'une «matière connue»²⁸? En effet, Freud posait une nette distinction entre ces deux «classes» de textes, en soutenant que, dans l'un et l'autre cas, il était toujours possible de faire la psychanalyse de l'auteur, puisqu'il possédait une «marge d'autonomie qui est autorisée à se manifester dans le choix de la matière et dans la modification de celle-ci» (F, p. 45).

Freud ne parlait pas des textes ni totalement créés librement ni totalement repris d'une matière connue, et à la fois créés librement *et* reprenant une matière connue (en plus de «faits réels»). C'est pourtant la «classe» — s'il en est une — dans laquelle nous

aujourd'hui la *Halifax Memorial Library*», le *Halifax Poor House* ayant brûlé le 7 novembre 1882, précise-t-il en note. Enfin, terminait Lacourcière : «Il serait souhaitable d'y apposer une plaque en souvenir de l'auteur du premier roman canadien, *l'Influence d'un Livre* (sic). Mais quel organisme voudra s'en charger?» (p. 302).

²⁸ «N'oublions pas de revenir sur cette classe d'œuvres littéraires, précisait Freud dans «Le créateur...», dans lesquelles nous sommes obligés d'apercevoir non des *créations libres*, mais les *remaniements de matières toutes prêtes et connues*.» (F, p. 44-45).

pourrions ranger *L'Influence d'un livre*. Que fait-on de ce texte dont l'auteur dit décrire les événements «tels qu'ils sont arrivés» et s'en tenir «presque toujours à la réalité»? Que fait-on de ce texte dont le personnage principal, Charles Amand, «réside à deux milles» de chez l'auteur et qui, en plus, lui a «raconté lui-même [le] rêve» qui se retrouve dans le texte? Que fait-on de ce texte qui raconte une transaction (celle de la poule noire) qui «eut lieu dans St. Jean-Port-Joli [et dont l'un] des acteurs (...) est Chs. Amand (sic)»? Que fait-on de ce texte qui raconte un meurtre (celui de Guillemette par Lepage) qui eut réellement lieu aussi et dont l'auteur certifie avoir «vu de [ses] yeux» Amand «à la visite que Lepage fit au corps de Guillemet»? Que fait-on de ce texte dont l'auteur nous certifie que la sorcière Nollet est «connue de tous les habitants du district de Québec»? Et que fait-on d'un texte qui contient deux légendes, deux «matières toutes prêtes et connues»? Ont-elles le même statut que le reste du texte? Et que fait-on de ces légendes, lorsque l'on sait que l'une d'elle fut (ré-)écrite non pas par l'auteur, mais par son père²⁹?

Bref, que fait-on d'un texte «parasité» de toute part? Tiendrait-on pour valide le récit d'un analysant jouant soudainement au «divan musical» avec son père qui, prenant sa place, raconterait une légende à l'analyste un peu distrait? Peut-on prendre ce texte *in extenso* comme un matériau propre à dresser un portrait psychologique, une «pathographie» de son «auteur» quand le terme même d'*auteur* (comme d'analysant) ici pose problème? Pourtant, notre étude a démontré qu'une constellation symbolique tournait autour d'un même complexe et que l'ensemble du texte (du rêve du personnage raconté à l'auteur à la légende insérée de toutes pièces par le père) participait indéfectiblement au même accomplissement de désir. En d'autres termes, nous ne pouvons soutenir que ce texte permette de dresser une pathographie de De Gaspé (fils), mais nous ne pouvons dire non plus que la pathographie que nous avons dressée est erronée.

Enfin, il nous reste un mot à dire sur la *frontière*. Dans ce chapitre, nous avons

²⁹ Ces citations sont majoritairement tirées de la réplique que fit De Gaspé (fils) à la critique de Pierre-André. Voir *Le Populaire* du mercredi 15 novembre 1837, n° 94, p. 1. On trouvera, dans l'édition de *L'Influence d'un livre* parue chez Bibliothèque québécoise (1995), cet article, tout comme la première critique de Pierre-André.

montré comment l'«auteur», «installé» dans l'«âme» de *plusieurs personnages* «accomplissait», par la négative, dans le texte, ses désirs. Mais, encore une fois, nous avons peut-être, en approchant le texte (qui comprend ici le paratexte) par la psychanalyse littéraire freudienne, franchi la frontière de celui-ci. En effet, on se sera vite aperçu que, si l'auteur accomplit ses désirs *dans son livre*, son livre *lui-même* est aussi l'accomplissement d'un désir et que, dès lors, la frontière entre texte (et paratexte) et livre se trouve fragilisée.

En d'autres termes, si De Gaspé (fils) fait expier les fautes à ses personnages par l'ascèse *dans son roman*, son *roman lui-même* est, lui aussi, comme nous ne pouvions faire autrement que de le répéter depuis le début, une tentative d'expiation de la faute (ou des fautes) qu'il a lui-même commise (tout comme les mythes et les pièces de Shakespeare, dans lesquels les personnages échappaient à la mort, sont aussi des tentatives pour leur auteur d'échapper à la mort, comme si, *par* la création du mythe ou *par* la production d'une pièce, l'auteur pouvait se survivre lui-même). Il y a ainsi accomplissement de désir *dans* et *par* le texte, *dans* et *par* le livre.

Le créateur littéraire, dit Freud, est «animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes [et] il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes» (IP, p. 354). Mais, en écrivant son texte, dans lequel le héros conquiert «honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes», l'auteur, *par* son texte, peut aussi conquérir tout cela. Freud ne dit-il pas ensuite que l'auteur travaille son texte pour qu'il devienne *source de jouissance pour les autres* s'attirant ainsi «leur reconnaissance et leur admiration» (IP, p. 355)? Bref, Freud semble convenir, de concert avec nous, que l'auteur peut conquérir «*par* sa fantaisie ce qui auparavant n'avait existé que *dans* sa fantaisie : honneurs, puissance et amour des femmes.» (IP, p. 354-355, S.F. soul.)³⁰.

«Le contenu [des] produits de l'imagination [des rêves]» qui sont la «matière brute de la production poétique», écrivait-il d'ailleurs dans le même ouvrage, est dominé par des

³⁰Ces «désirs insatisfaits [qui] sont les forces motrices des fantaisies», disait Freud autrement dans son article sur «Le créateur...», «se laissent regrouper, sans forcer les choses, suivant deux directions principales. Ce sont des désirs ou bien ambitieux, destinés à rehausser la personnalité, ou bien érotiques.» (F, p. 38).

motivations très transparentes. Il s'agit de «scènes et d'événements dans lesquels l'égoïsme, l'ambition, le besoin de puissance ou les désirs érotiques du rêveur trouvent leur satisfaction». Et, termine-t-il, «tous les succès et exploits héroïques de ces rêveurs n'ont pour but que de leur conquérir l'admiration et les faveurs des femmes» (IP, p. 84-85).

On le voit, au moment où l'on approche le texte (et le paratexte) par la psychanalyse littéraire freudienne afin d'en psychanalyser l'auteur et que l'on découvre, *dans son texte*, les désirs qu'il accomplit, on déborde vite de ce texte (et de ce paratexte) en affirmant, du même souffle, que c'est aussi *par ce texte* qu'il accomplit ces mêmes désirs; immortalité pour l'un, richesse, puissance et amour des femmes pour l'autre, expiation vouée à l'échec pour De Gaspé (fils). Celui-ci, en mettant en scène, *dans son livre*, des personnages qui expient une faute, expie lui-même sa faute *par son livre*. Deux citations iront dans le sens de ce que nous soutenons :

«Ce serait une chose inouïe, écrira Lacourcière en prenant la parole pour de Gaspé (fils), que de *faire sa rentrée à Québec avec un manuscrit de roman*. Ce serait pour le moins une sorte de bombe... littéraire.» (Lacourcière, p. 284).

«L'écriture devient ici pour Aubert de Gaspé [fils], poursuivra dans le même sens Vaillancourt, un *passport pour revenir vers le centre*. Il veut se *servir du livre* pour faire un "coup d'éclat", plus réussi que le premier [*l'assa-fœtida*] afin de *faciliter sa réintégration*. Ceci donne au titre une nouvelle coloration pragmatique: *L'influence d'un livre, de ce livre-là*.» (Vaillancourt, p.106).

Et si De Gaspé (fils) souffrait d'un complexe de culpabilité, pourrions-nous poursuivre dans le sens de ce que nous avons jusqu'à maintenant avancé, les «erreurs» *dans son roman* seraient l'accomplissement de ses désirs en même temps que l'«erreur» *que fut ce roman*.

Nous avons montré non seulement comment les présupposés freudiens étaient insuffisants (l'auteur n'est pas seulement installé dans l'âme d'un héros, le texte n'est pas seulement le lieu d'accomplissement de désirs, etc.) et comment ce type d'approche pouvait rencontrer différentes résistances (le texte n'est pas le produit d'un seul auteur), mais aussi que la frontière se fragilisait, encore une fois, au moment même où on

approchait le texte par ce type de psychanalyse (il n'y a plus de frontière entre texte et livre, puisqu'il y a accomplissement de désir *dans* et *par* le texte, *dans* et *par* le livre), de même que la vie de l'écrivain était à lire comme le texte, c'est-à-dire du point de vue de la symbolique (reprise des crimes œdipiens à la Chambre d'Assemblée, infractions de langage, etc).

Reste à préparer le terrain pour notre quatrième chapitre. Il nous faut (encore une fois) revenir sur une question que nous avons volontairement gardée en suspens depuis le début : peut-on étudier le texte uniquement comme rêve d'un auteur analysant? Bien sûr que non, puisque, à la différence du rêve, le texte est fait pour que *d'autres individus y participent*. Et Freud sera le premier à le reconnaître. Si le rêveur (entendons ici le non-auteur) nous racontait ses fantaisies, dit-il, «il ne nous procurerait aucun plaisir par un tel dévoilement» (F, p.45). De telles fantaisies, poursuit-il, «nous rebutent, ou nous laissent tout au plus froids» (F, p.45). Et lorsque Freud nous explique pourquoi le rêveur qu'est l'auteur réussit à nous intéresser à ses fantaisies, il soutient que c'est aussi parce qu'il obéit à un impératif économique; il doit «complaire à ses lectrices» (G, p. 235-236). Ce qui n'est pas le cas d'un rêve.

Ainsi, comme nous l'avions pressenti, il s'avère difficile de savoir si les actes manqués du texte sont conscients ou inconscients. Les «omissions» de Jensen, dont parle Freud, sont peut-être là, volontairement, pour garder l'attention du lecteur, ou bien, involontairement, parce que l'auteur s'inhibe. Et il faut savoir aussi que le texte ne peut pas être étudié seulement comme rêve, puisque l'auteur est aussi *conscient* du fait d'écrire, de faire une histoire, de l'«arranger» tout en tâchant de plaire au goût du jour. Ainsi, nous pourrions considérer comme un autre «parasite» le temps et le lieu de l'écriture.

Et il nous suffit de parcourir le texte d'introduction à *L'Influence d'un livre* d'André Sénécals (HMH, 1984) pour voir que De Gaspé (fils) n'était pas exempt de ce désir de plaire au goût du jour :

«La nécromancie, l'alchimie et les trésors cachés étaient aussi des sujets populaires, écrit-il. L'auteur perspicace qui voulait rejoindre l'habitant adoptait des titres séduisants. (...) *L'Influence d'un livre n'est donc pas un texte gratuit, le produit*

d'une imagination fiévreuse. L'auteur est attentif au goût ambiant; il cherche une matière qui intéressera à la fois la mince élite intellectuelle qui se gave de romans populaires et une audience analphabète qui écouterait des histoires transposées du répertoire folklorique et légendaire du pays.» (Sénécal, p. 24-25).

Et Freud ira d'ailleurs dans ce sens lorsqu'il soulignera, dans «Le créateur...», que les productions artistiques reçoivent une «estampille d'époque» et que le «rapport de la fantaisie au temps est d'une manière générale très important» (F, p. 39). Et on peut lire également, dans *L'interprétation des rêves*, lorsque Freud compare *Œdipe* à *Hamlet*, que «la mise en œuvre tout autre d'une matière identique montre quelles différences il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité» (IR, p.289). Dès lors, et bien que Freud ne l'ait jamais explicitement fait, on voit bien comment le texte littéraire nous permettrait de psychanalyser l'inconscient d'une époque comme la nation dans laquelle il fut écrit.

Ainsi, puisque le roman complaît à ses «lectrices», que le rapport de la fantaisie au temps est important, et aussi, puisque, en approchant le texte par la *psychanalyse de l'auteur*, nous avons débordé jusqu'à considérer le livre et les circonstances dans lesquelles il a été écrit du point de vue de la symbolique, il nous est permis de faire, en approchant ce roman, la *psychanalyse de la nation canadienne-française*. C'est d'ailleurs un type de psychanalyse que Freud avait pourtant déjà pratiqué. En fait, lorsqu'il interprétait, dans «Le motif du choix des coffrets», le texte-comme-rêve, ce n'était pas en tant que rêve d'un auteur qu'il le faisait, mais en tant que «*rêves séculaires* de la jeune humanité» (F, p. 45, S.F. soul.). Voyons maintenant non pas tant comment les symboles du roman (dont nous nous sommes servi jusqu'à maintenant afin de psychanalyser les personnages, le texte et l'auteur de ce texte) peuvent nous permettre de psychanalyser la nation de cette époque (puisque ce texte répond au «goût ambiant»), mais plutôt comment le symbole qu'*est ce livre* (puisque nous avons montré comment la frontière entre texte et livre était fragile) peut, par le curieux accueil dont il fut l'objet, nous en apprendre sur cette nation.

Chapitre IV : Quelle déception, cette réception!

(du rêveur au revers)

«Je pense que (...) *la jouissance* propre de l'œuvre littéraire est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. Peut-être même le fait que le créateur littéraire nous mette en mesure de *jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte*, n'entre-t-il pas pour peu dans ce résultat.»

Freud, «Le créateur littéraire et la fantaisie», in *L'inquiétante étrangeté*, p. 46.

«Je crois véritablement que c'est un recueil (sic) complet de tous les contes en l'air qui se débitent vulgairement dans le pays par les bonnes, pour donner sommeil aux petits enfans (sic).»

Pierre-André, «De *L'Influence d'un livre*, par P. A. De Gaspé, Jnr. (sic)», *Le Populaire*, 11 octobre 1837.

Nous devons maintenant revenir sur un point que nous avons volontairement gardé entre parenthèses, au début de notre deuxième chapitre, pour des raisons de clarté. Nous avons jusqu'à maintenant effectué trois types de psychanalyses littéraires freudiennes; nous en connaissons deux autres possibles. Mais si les textes de Freud nous fournissaient une large matière pour effectuer les trois premiers, ils se font moins prolixes pour les deux derniers. En fait, c'est dans quelques passages dispersés ici et là que nous trouverons de quoi poursuivre notre travail. C'est pour cette raison — le manque évident de matière — que d'une part, nous donnerons l'impression d'abandonner sournoisement la psychanalyse littéraire freudienne et que d'autre part, nos conclusions seront moins étoffées (et moins «psychanalytiques») que celles qui, précédemment, nous ont permis de relier nos chapitres plus étroitement¹. Rappelons, encore une fois, qu'il s'agit essentiellement de voir comment notre roman *résiste* à un quatrième type d'étude psychanalytique.

Lorsque, dans son article «Le motif du choix des coffrets», Freud approchait le texte comme un rêve, il ne l'étudiait pas seulement comme le rêve d'un *auteur* (ce que nous nous

¹À bien y repenser, si les conventions nous l'avaient permis, nous aurions intitulé ce «Chapitre» : «Parenthèse».

sommes permis de faire pour des raisons de clarté, mais aussi parce que son article nous le permettait de même que son étude sur Léonard de Vinci), mais comme le rêve d'une *collectivité*. Le texte n'est plus la création d'un auteur analyste, ni même le rêve d'un auteur analysant, mais le rêve d'une *collectivité tout entière*. En effet, Freud, qui avait souligné que ce motif, remanié par un auteur, était un motif ancien (mythologique), ne prétendait pas, lors de son étude, mettre au jour l'inconscient d'un *auteur* mais celui d'une «nation entière» :

«L'investigation de ces formations [mythologiques] relevant de la *psychologie des peuples* n'est nullement close, précisait-il dans «Le créateur...», mais il est extrêmement probable, par exemple à propos des mythes, qu'ils correspondent aux vestiges déformés de fantaisies de *désir* (sic) *propres à des nations entières*, aux *rêves séculaires* [S.F. soul.] de la *jeune humanité*.» (F, p.45).

Mais c'est dans *L'interprétation des rêves*, déjà — et surtout —, que Freud, dans un court passage où il évoque l'Edipe, avait avancé cette idée qu'il reprendra ici et là dans son œuvre, toujours plus succinctement et sans changement. Selon lui, les fantasmes-désirs mis en scène dans une œuvre (ici dans *l'Edipe Roi* de Sophocle) peuvent être issus d'une «matière de rêves archaïque» (IR, p. 288); et cette œuvre permettrait conséquemment à plusieurs individus d'y reconnaître — un peu comme dans leurs propres rêves — leurs propres désirs refoulés.

Comme nous l'avons vu plus haut, le texte (création d'un auteur insatisfait de sa réalité) — qui, à l'instar du rêve, avec lequel il partage le caractère de «compromis», fournit un «substitut à des satisfactions pulsionnelles auxquelles on [doit] renoncer dans la vie réelle», mais qui, à la différence de ces productions oniriques, «asociales et narcissiques» est conçu pour que «d'autres hommes y [participent]» — peut, grâce à un travail esthétique effectué par l'auteur, *susciter* et *satisfaire* chez d'autres hommes les «mêmes motions de désirs inconscients» (SF, p.109-110).

«Le véritable artiste, écrivait-il dans son *Introduction à la psychanalyse*, peut donner à ses *rêves éveillés* une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter des étrangers, et deviennent une source de jouissance *pour les autres*. Il sait également les *embellir* de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte [et leur rattacher] une *somme de plaisir* suffisante pour masquer ou

supprimer, provisoirement du moins, les refoulements. Lorsqu'il a réussi à réaliser tout cela, il *procure à d'autres* le moyen de puiser à nouveau *soulagement et consolation dans les sources de jouissances*, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient.» (IP, p. 354-355).

Ainsi, et Freud l'avait avant tout remarqué dans «Le créateur littéraire et la fantaisie», la création littéraire est le résultat d'un «dépassement de cette répulsion, qui a sans doute quelque chose à voir avec les barrières qui s'élèvent entre chaque moi individuel et les autres» (F, p. 46). Par des modifications esthétiques apportées par l'auteur, la création fait en sorte que «beaucoup d'émotions qui sont par elles-mêmes *proprement pénibles*, peuvent devenir, pour l'auditeur ou le spectateur du créateur littéraire, *source de plaisir*» (F, p. 35). Bref, la création permet au lecteur (auditeur ou spectateur) de *jouir* de ses propres fantaisies *sans reproche et sans honte*; lorsqu'un auteur, dépassant ses propres inhibitions, fait subir, devant nos yeux, des émotions «proprement pénibles» à son personnage en le faisant accomplir des désirs qui sont aussi les nôtres et que l'on ne s'avoue pas, nous pouvons ainsi l'accompagner avec un «sentiment de sécurité» (F, p. 42).

Pourtant, lorsqu'il parle de l'*Œdipe Roi* de Sophocle, qui réalise, devant nos yeux, les désirs refoulés de notre enfance et auxquels on a dû renoncer dans la «vie réelle», Freud sous-entend contradictoirement que le lecteur a subi, à la lecture de cette tragédie, l'effet «bouleversant» de ce sujet «effrayant» (SF, p.107).

«Je suppose que beaucoup d'entre vous ont été *secoués par une violente émotion* à la lecture de [cette] tragédie, écrivait-il toujours dans son *Introduction*, [et le spectateur] réagit comme s'il retrouvait en lui-même, par l'auto-analyse, le *complexe d'Œdipe* [S.F. soul.] (...) comme s'il se souvenait *avec horreur* d'avoir éprouvé lui-même le désir d'écartier son père et d'épouser sa mère. (...) Et il y a là une *vérité psychologique*. Alors même qu'ayant refoulé ses mauvaises tendances dans l'inconscient, l'homme croit pourvoir (sic) dire qu'il n'en est pas responsable, il n'en éprouve pas moins cette responsabilité comme un *sentiment de péché* dont il ignore les motifs.» (IP, p. 311-312).

Ainsi, et c'est ce que Freud avait déjà remarqué dans *L'interprétation des rêves*, l'auteur d'*Œdipe Roi*, qui fait accomplir à son personnage «un des désirs de notre enfance» (IR, p.287), ne fait pas en sorte que ces *émotions pénibles* deviennent pour nous source de

plaisir mais plutôt que «nous nous *épouvantons* à la vue de celui qui a accompli [ce] souhait» (IR, p. 287). Cette pièce apprend au spectateur sa «propre impuissance» (IR, p. 287), l'oblige à regarder en lui-même afin d'y reconnaître ses «impulsions qui, bien que réprimées, existent toujours» (IR, p. 287) et «blesse [son] orgueil» (IR, p. 288). Bref, contrairement à ce que nous venons tout juste de comprendre, la création *ne permettrait pas* au lecteur (auditeur ou spectateur) de *jouir* de ses propres fantaisies *sans reproche et sans honte*; lorsqu'un auteur, dépassant ses propres inhibitions, fait subir, devant nos yeux, des émotions «proprement pénibles» à son personnage en le faisant accomplir des désirs qui sont aussi les nôtres et que l'on ne s'avoue pas, nous ne l'accompagnons plus avec un «sentiment de sécurité», mais nous préférons plutôt nous «*détourner les yeux* des scènes de notre enfance» (IR, p. 288).

Voilà qui vient compliquer encore une fois une autre des approches psychanalytiques possibles. Nous avons vu, dans notre chapitre précédent, combien il était difficile — voire impossible — de savoir si un auteur dépassait ses inhibitions ou s'il les mettait en scène; il faut maintenant savoir si l'œuvre produit un effet de *jouissance* ou d'*épouvante* sur *l'ensemble* des lecteurs. Mais ce problème, si nous poursuivons notre lecture, semble secondaire.

En effet, si, dans *Œdipe Roi*, les désirs sont mis en scène «comme dans le rêve» et procurent un sentiment d'*épouvante* et si, dans *Hamlet*, par exemple, ils «restent refoulés» — Hamlet étant, selon Freud, un «névrosé» «réagissant [contre] ce complexe» — et permettent ainsi au spectateur de *jouir*, il faut d'abord remarquer — élément primordial — qu'*Œdipe Roi* est un «succès complet et universel» (IR, p. 287) et que l'on «admire» *Hamlet* «depuis trois cents ans» (SF, p. 107-108).

Une chose, d'abord, semble importer : le *succès* qu'obtient une œuvre auprès du public. On ne saurait, par exemple, prétendre «psychanalyser» une «nation entière» par une œuvre qui non seulement n'aurait pas obtenu de *succès* auprès d'elle, mais qui n'aurait jamais été *lue*. On ne peut s'intéresser à l'œuvre d'un auteur qui ne se soit jamais attiré la

«reconnaissance» et l'«admiration» de la collectivité (IP, p. 355)².

On le voit, ce n'est pas tant en étudiant l'œuvre que sa *réception* par une collectivité que l'on peut «psychanalyser» celle-ci. Mais la question persiste — et les gaspélogues ou gaspéphiles, s'il en est, voient déjà où nous voulons en venir : que fait-on d'une œuvre qui n'a jamais obtenu de «succès» ni ne fut l'objet d'«admiration» et qui, plus encore, fut même *rarement lue*³?

Comme nous venons de le dire, il ne s'agira pas de lire dans les deux légendes — «L'Étranger» et «L'Homme de Labrador» — (plus près du *fond ancien et mythologique*), puis dans tout le texte, les «rêves séculaires» de la nation canadienne-française (on voit déjà le problème que cela pose dans notre cas) ou encore de voir en quoi, avec Côté et Mitchell, «toute littérature reflète la mentalité et le climat intellectuel de la société dans laquelle elle se crée» (p. 97)⁴ (quittant alors la psychanalyse pour la sociologie) en relevant ce qui s'inscrit «dans le cadre de la contestation politique dénonçant la situation coloniale dans laquelle les Canadiens français se trouvaient à l'époque» (p. 97), mais plutôt de voir ce qui, *dans sa* (curieuse) *réception*, nous permet d'avancer un constat psychanalytique⁵.

Fait singulier dans l'Histoire des littératures, puisque nulle part ailleurs un roman

²Au sujet de l'œuvre de Léonard de Vinci, Freud disait, semblablement, «qu'elle fascine».

³Une affirmation aussi radicale mérite bien sûr une explication. Rappelons que ce roman passa plus d'un siècle avec le titre imposé par l'abbé Casgrain (*Le Chercheur de trésors*) et les «corrections» imposées par celui-ci; voir, à ce sujet, l'excellent travail d'André Sénécal qui, à la suite de David-Mackness Hayne dans *Le Bulletin des recherches historiques*, relève, dans son édition critique de *L'Influence d'un livre* parue chez HMH en 1984 (laquelle reprend pour la première fois le texte original) de façon exhaustive tous les changements apportés par Casgrain. Soulignons que, dix ans plus tard, Bibliothèque québécoise et Boréal rééditaient, à leur tour — enfin! — le roman dans son état original.

⁴D'autres soutiendront que l'«*incohérence formelle* [de ce roman] reflète la problématique de son temps», Victor-Laurent Tremblay, p. 84 et aussi p. 277.

⁵Une piste intéressante pour un tel type d'étude psychanalytique pourrait d'ailleurs se dessiner à partir des deux remarques suivantes : David-Mackness Hayne dans son article «La première édition de notre premier roman» écrit : «Ce qu'il y a de plus frappant pour nous autres (sic) lecteurs du vingtième siècle, ce sont les suppressions, qui révèlent la pudibonderie de nos arrière-grands-pères.» (p. 50). André Sénécal, au sujet de la censure de Casgrain, rajoute : «Le texte de la version de Casgrain est ainsi un document littéraire irremplaçable (...) qui nous permet de mesurer la progression de la dictature cléricale dans le domaine des lettres de 1837 à 1864.» (p. 38).

«fondateur» ne connut plus misérable sort. La critique canadienne-française semble s'être longtemps intéressée, dirions-nous, à se désintéresser de «notre premier roman». Il faut d'ailleurs rappeler comment ce livre ne fit jamais l'objet d'une étude sérieuse (mis à part l'ouvrage de Louis Lasnier, un peu trop ésotérique, et celui, succinct mais fort érudit, d'André Sénécal) mais d'une discontinuité d'articles épars et commentaires «impressionnistes». Remarquons également comment la critique a longtemps cherché à souligner les (apparentes) incohérences de ce roman afin d'éviter de l(es)'aborder franchement. Et pour comble, avec quelle maladresse lui a-t-elle reproché les siennes⁶!

Pensons d'abord simplement avec quelle ironie le roman s'est laissé «caser»⁷ :

«Roman historique»⁸, «roman de mœurs»⁹, «roman historique *et* roman de mœurs»¹⁰, roman «romantique»¹¹, «roman de mœurs canadien (...) *dans le genre* des écrits romantiques»¹², «*ni un roman historique, ni un roman de mœurs, ni même un roman*» mais plutôt un «*conte*» ou un «*récit d'aventures*»¹³, un «roman d'aventures de mœurs»¹⁴, un

⁶Louise Desforges formulera ainsi : «On ne peut nier que *l'Influence d'un livre* soit une histoire diffuse dont la narration est souvent maladroite, mais la critique ne l'était pas moins.» (p. 17 et aussi p. 52).

⁷Claude Lamy a récemment fait remarquer, lui aussi, que «le *genre* auquel il convient de rattacher *L'influence d'un livre* a toujours suscité un *malaise dans la critique*» (p.14).

⁸Pierre-Georges Roy, «À travers les "Anciens Canadiens"», p. 217 et David-Mackness Hayne, «Les origines du roman canadien-français, p. 46. Rainier Grutman, dans son article «Les avatars du premier roman québécois», demandera : «Mais où se trouve le roman historique ailleurs que dans le sous-titre?» (p. 88).

⁹Pierre-Georges Roy, *La famille Aubert de Gaspé*, p. 140.

¹⁰Claude Lamy, p. 14.

¹¹Bernard Andrès, p. 475 et Rainier Grutman, «Les avatars du premier roman québécois», p. 85.

¹²Albert Dandurand, p. 22.

¹³André Sénécal, p. 10, 20-21.

¹⁴Victor-Laurent Tremblay, p. 91.

roman appartenant à la catégorie des «récits *fantastiques*»¹⁵, un roman qui «ne rejoint pas le genre fantastique»¹⁶, un roman s'inscrivant dans la ligne des «romans d'aventures telle que la tradition chevaleresque nous l'a léguée»¹⁷, un «roman d'aventures, (...) de mœurs et aussi (...) de magie noire» mais «avant tout un roman de magie noire»¹⁸, un roman «satirique», «ironique», «comique»¹⁹, un «grand récit romanesque»²⁰, un «anti-roman»²¹, un «roman alchimique»²², «régionaliste»²³, «gothique»²⁴, «naturaliste»²⁵, «germanique»²⁶, «surréaliste»²⁷, etc.

Et c'est peut-être à cause de ce premier malaise — «À quoi a-t-on donc affaire?» — que la critique a sans cesse répété les mêmes jugements aussi creux que péremptoires²⁸. Et il s'agit simplement de repasser quelques unes de ces «critiques» pour constater la gratuité

¹⁵Réginald Hamel, David-Mackness Hayne et Paul Wyczynski, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, p. 13.

¹⁶Victor-Laurent Tremblay, p. 95.

¹⁷Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. I, p. 387.

¹⁸Séraphin Marion, p. 49-51.

¹⁹Michel Lord, p. 146, et aussi Victor-Laurent Tremblay, p. 90.

²⁰François Desroches, p. 64.

²¹Louise Desforges, p. 56.

²²Germain Beauchamp, *Le Devoir*, 28 sept. 1974, p. 16.

²³Paul Wyczynski, *Le Quartier Latin*, 27 février 1962, p. 2.

²⁴Margot Northey, p. 16, Bernard Andrès, p. 467.

²⁵Séraphin Marion, p. 55.

²⁶Laurent Mailhot, «Classiques canadiens», p. 268.

²⁷André-G. Bourassa, p. 16.

²⁸Tremblay dira que la critique littéraire jugea le roman comme un «*fatras romantique*» (p. 83). Côté et Mitchell, pour leur part, souligneront que le «récit de Philippe Aubert de Gaspé fils a suscité, depuis sa publication, les critiques et les commentaires *les plus divers*, et parfois *les plus contradictoires*» (p. 97).

avec laquelle on a insidieusement occulté ce roman. Un collage des différents commentaires montrera que ce roman ne fut jamais l'objet d'«admiration» et n'obtint jamais de «succès».

Pierre-André (André-Romuald Cherrier), le premier critique en liste²⁹, mis à part les citations anglaises qu'il tient en horreur et contre lesquelles il s'insurge, souligne les «défauts de suite et d'enchaînement dans la liaison des diverses parties du roman», accuse l'auteur de détourner «l'attention du lecteur, pour l'amuser par des récits entièrement détachés», des «fable[s]», sans «rapport (...) avec le reste du roman» d'ailleurs dénué de toute «vraisemblance», d'abandonner sans cesse «l'histoire de son Alchimiste», se demandant au passage où il «veut en venir», bref, conclut que ce n'est là qu'un «recueil (sic) complet de tous les contes en l'air qui se débitent vulgairement dans le pays par les bonnes, pour donner sommeil aux petits enfans (sic)» et que, contrairement à ce qu'il annonçait dans sa préface, ce n'est pas une «peinture très fidèle du vaste tableau des mœurs canadiennes.»

À sa suite, Louis Prosper Bender parlera d'un «string of anecdotes, *not well connected either in circumstance*» (p. 194). Albert Dandurand sera choqué à son tour par ce livre qui «abonde en *citations* et en allusions aux *œuvres étrangères*» (p. 44) discréditant ainsi ce roman qui n'a «rien de (...) canadien dans son ensemble» (p. 46), au profit de *Charles Guérin*, qui effectue un «*progrès notable sur l'Influence d'un livre*» puisqu'il reprend une «abondante matière canadienne» (p. 52)³⁰. Pierre-Georges Roy, dans son livre *À travers «Les Anciens Canadiens»*, ira dans le même sens en maintenant que *L'Influence d'un livre*, qui n'est lu «que par les petits enfants d'écoles qui le reçoivent en prix» (nous sommes en 1943) est «inférieur sous tous les rapports aux *Anciens Canadiens*» en prétextant qu'il suffit de comparer le chapitre V, écrit par le père, pour constater que celui-ci a «l'allure, le genre, le brio des légendes qu'on trouve dans les *Anciens Canadiens*,

²⁹ Il publie son article quelques jours après la parution du roman dans *Le Populaire* du mercredi 11 octobre 1837, n° 80, p. 1.

³⁰ «Peut-on soutenir que cela constitue la peinture des mœurs, en général, simples de la campagne canadienne, demandera Dandurand. Pierre-André affirme que non, et c'est lui qui, en définitive, a raison.» (p. 43).

tandis que les autres récits du *Chercheur de trésor* (sic) *se soutiennent à peine*» (p. 218). David-Mackness Hayne, dans son article «Les origines du roman canadien-français», dira laconiquement pour sa part que «tout, en un mot, s'y trouve, sauf la vraisemblance» (p. 47).

Séraphin Marion sera plus sévère. Pour lui, d'abord, «jamais titre ne fut plus mal choisi! De Gaspé eût-il voulu piper tous les futurs historiens des lettres canadiennes, qu'il n'eût pu employer étiquette plus décevante» (p. 48); il verra même comme un «luxue» l'ajout du «*Chercheur de trésors*» par Casgrain. «Plus d'un quart de siècle pour obtenir cette addition nécessaire!» rajoutera-t-il (p. 48). Bref, après avoir avoué candidement que «on se doute bien que notre premier roman n'est pas un chef-d'œuvre» (p. 49) et avoir qualifié son style d'«incorrect», de «bavardage d'un débutant dans l'art d'écrire», de «rébus» (p. 56), il lance : «Dussé-je encore une fois m'attirer le *dédain des esthètes et des raffinés*, je veux tirer momentanément de l'oubli ces chers personnages» (p. 49). Marion ira même jusqu'à se demander, sans honte, pourquoi l'action se passe à Saint-Jean-Port-Joli : «Je ne pardonne pas à l'auteur d'avoir placé son misérable personnage sur un coin de terre québécoise qui produit — par son appellation, du moins — une impression de beauté et de joie.» (p. 49). Et enfin, souscrivant, à son tour, à tout ce qui s'est dit précédemment :

«Ces multiples et *invraisemblables aventures* [encore une fois!] forment un tout *artificiel* qui *dépiterait le lecteur* si elles ne servaient de prétexte à des traits d'observation et à des tableaux de mœurs canadiennes. Les péripéties du roman ne parviennent pas à retenir fortement l'attention; mais les légendes qui s'accrochent tant bien que mal — et *plutôt mal que bien* — au récit principal *plairont aux enfants, petits et grands.*» (p. 50)³¹.

André Sénécal, malgré son excellent travail de génétique textuelle, parlera aussi du manque de cohésion de ce «roman invraisemblable» (p. 11) : «La plupart de ces choses vues, dit-il, se greffent à l'intrigue plutôt qu'elles ne s'y intègrent pour jouer un rôle déterminant» (p. 11). Et plus loin : «On voit que l'auteur agence plus ou moins heureusement des éléments disparates en les reliant aux pérégrinations d'Amand par une logique circonstancielle», bien que les liens soient parfois, poursuit-il, «arbitraires et un peu lâches» (p. 12-13).

Léopold Leblanc, bien qu'évitant l'ornière narratologique, s'engagera sur un terrain

³¹Nous pourrions juger, à notre tour, que ce dernier commentaire manque, lui aussi, de vraisemblance...

plus sociologisant et en viendra aux mêmes conclusions, reprenant au compte de la nation ce qu'on avait reproché à l'auteur :

«C'est l'extrême *pauvreté spirituelle* de cette *société anachronique* qu'il faut voir dans les personnages et leur agir fantastique dans la *composition du récit qui superpose les éléments faute de force pour les fondre*, dans le *titre* qui dit *l'humiliation de la culture* et dans *l'écriture même du roman*. (...) Et cette *misère du pays* est aussi celle de *l'auteur* qui ne sait pas les noms, ne sait pas les mots et nomme indifféremment «cabane», «chaumière» ou «édifice» la mesure où se terre son héros et dont la *syntaxe élémentaire correspond à la structure naïve du récit.*» (p.13)³².

Citons encore Louise Desforges qui souscrit à ce qui précède en répétant, à son tour, que «le récit est extrêmement décousu.» (p. 20) et Rainier Grutman qui dit, au sujet des «nombreuses» citations, que «les idiomes exogènes sont détachés du corps du texte et leur rapport avec la trame narrative est plus d'une fois forcé.» (p. 88).

On constate l'étonnante unanimité de la critique. Tous s'accordent pour dire que ce roman maladroit et mal écrit est un *échec*, un roman qui non seulement ne mérite pas *l'admiration*, mais ne mérite tout simplement pas d'être *lu*. Ce qui est d'autant plus paradoxal puisque la critique elle-même ne semble pas l'avoir lu. Encore une fois, un tel jugement demande des preuves. Et nous inviterons cette fois-ci le lecteur impatient à «goûter» le comique un peu amer qui se dégagera de notre second collage. Comment, après ce bref survol, pourrions-nous soutenir que ce livre ait été lu?

³² «Le temps présent du récit, conclura-t-il, est donc un temps *d'humiliation et d'impuissance.*» (p.14).

«Amand enlists the help of his friend Dumas in stealing a black hen.» (Northey, p. 35).

«Il [Amand] lui faut d'abord obtenir le sang d'une poule noire volée *par temps de pleine lune.*» (Lemire, p. 386).

«C'est l'occasion d'amener le meurtre de Guilmette (sic) par un *aubergiste-charlatant.*» (Lemire, p. 386).

«Or, à la rivière des Trois-Saumons, *l'aubergiste Lepage*, après avoir tué le jeune Guillemette pour son argent, jette le cadavre dans la rivière.» (Dandurand, p. 37).

«*Amand*, qui s'apprête à tuer *Guillemette*, *aiguisé son couteau* avec un sourire de Shylock.» (Dandurand, p. 44).

«Fortunately for the alchemist (...), a neighbor [Lepage] kills a colporteur [Guillemette], whose body washed up by the waves of the St. Lawrence and identified by a *brother colporteur, Saint-Céran.*» (Bender, p. 192).

«Il [Amand] *se promène près de la prison* où les gardes racontent des légendes (...).» (Dandurand, p. 37-38).

«Qu'est-ce qui peut donc te faire balancer encore [demande Amand]?

-Cette poule noire [répondit Dupont].

-Eh bien, ce n'est rien, *tu n'as qu'à la voler.*» (chap. I).

«Sur les bords de la charmante rivière des Trois-Saumons est une jolie maison de campagne [qui invite] *maintenant* le voyageur fatigué à s'y reposer; car *c'est à présent une auberge. Autrefois* ce fut la demeure d'un assassin.» (chap. III).

«*Lepage*, (...) s'arrêta près de l'endroit où dormait sa victime [Guillemette], (...) s'avança près d'une armoire et en sortit un *marteau* qu'il *contempla* avec un sourire de l'enfer : le sourire de Shylock.» (chap. IV).

«C'est là [sur une anse] qu'après avoir été long-tems le jouet des flots, le corps de Guillemette fut se reposer (...). Quel fut l'étonnement de notre jeune *voyageur* [Saint-Céran] lorsqu'il reconnut son *ami!*» (chap. IV).

«Sur un matelas, dans *un coin de la chambre* encore teinte de sang, était couché Lepage, le dos tourné aux assistants.» (chap. IV).

«Notre héros [Amand], que nous avons *perdu de vue depuis la soirée de sa fameuse conjuration* (...) se trouvait [chez Thibault, où on amène Lepage après cette nuit].» (chap. VI).

«[...] ensuite il [*Saint-Céran*] lui avait emprunté quelques livres qu'il avait entièrement gâtés.» (Andrès, p.474, les crochets sont de l'auteur.).

«Charles [Amand] s'introduit dans la salle où l'on fait l'autopsie de son cadavre [celui de Lepage], et *par S.-Céran* (sic), *il obtient une de ses mains.*» (Dandurand, p.38).

«Un mendiant [Rodrigue], dit la légende, l'*Homme de Labrador*, où Satan apparaît dans une *caverne* à un mauvais vivant trappeur.» (Dandurand, p. 38).

«Capistrau, d'une *taille prodigieuse*, avec un *front proéminent*, deux sourcils épais qui couvrent deux os d'une *grandeur démesurée* sous lesquels s'ensevelissent, en des orbites creux, des yeux sombres.» (Dandurand, p. 44).

«Armand (sic) arrive enfin à la caverne du Cap-au-Corbeau (sic), où il *pénètre* avec le géant Capistrau.» (Dandurand, p.38).

«Notre héros [Amand] avait fait tout son possible pour l'engager dans quelques mystères de son art et le jeune homme [Saint-Céran] s'y était obstinément refusé; ensuite, il [Amand] lui avait emprunté quelques livres qu'il avait entièrement gâtés.» (chap. VI).

«Il [Charles Amand] saisit un moment où tous les yeux étaient fixés sur, lui *pour s'emparer*, sans remuer la vue, *du bras* [de Lepage] qui était près de lui.» (chap. VII).

«Je m'acheminai vers ma nouvelle demeure [c'est Rodrigue qui parle]. C'était une *cabane d'environ vingt pieds carrés.*» (chap. IX).

«Le nouvel arrivé [Capistrau] était d'une *taille médiocre*, mais assez *bien proportionnée*; sa *figure ouverte* annonçait une *assurance ferme* en ses propres forces, son visage *n'avait rien de repoussant*, mais sa bouche était loin de l'embellir.» (chap. X).

«Capistrau, prit la parole : —Tiens, Amand, dit-il, tu dois être persuadé, qu'il est *impossible de rentrer là-dedans* (...) crois-m'en nous ferons mieux de *chercher ailleurs* (...) —*C'est bon, je le veux bien* ; car je te dirai la vérité, je crois que l'embarras ne serait pas de rentrer dans ce trou-là, mais plutôt d'en sortir dit notre héros.» (chap. X).

«[Amand] traverse le fleuve en compagnie de son fidèle Capistrau, pour se rendre au Cap du Corbeau (sic). Mais des loustics s'amuse à ses dépens en lui faisant découvrir un baril rempli de pierres.» (Lemire, p. 387).

«Deux étudiants qui ont surpris ce projet leur jouent un tour. Ils remplissent de pierres le baril.» (Tremblay, p. 108).

«Il est possible que le contenu du tonneau soit *excrémentiel*, assimilable à un cadavre en putréfaction.» (Lasnier, p. 134).

«Une tempête s'élève, le navire fait naufrage.» (Dandurand, p. 38).

«Qui pourrait peindre sa joie lorsque d'un coup de sa bêche, il frappa le haut d'un baril. (...) Amand, armé d'une hache, en fit sauter le couvert. Il resta stupéfait et laissa tomber l'instrument; quand à son compagnon, qui avait plus de sang-froid, il se hâta de faire sauter le contenu [?] et le contenant par-dessus le bord.» (chap. XI).

«En chavirant, par bonheur [dit Amand], j'ai attrapé une écoute, à l'aide de laquelle j'ai remonté sur la *chaloupe*.» (chap. XI).

Et, comme l'ont remarqué Côté et Mitchell (p. 98) :

«L'action du roman *ne marche jamais rapidement*.» (Marion, p.53-54).

«Aucun critique n'a mentionné le *rythme fulgurant* du récit de De Gaspé.» (Lasnier, p. 154).

Deux derniers exemples. On a vu plus haut comment on essaya de rabaisser le fils au profit du père. Et l'on sait, grâce au témoignage de Casgrain (ainsi qu'à différentes études), que la légende de *L'Étranger* fut écrite par De Gaspé (père), que tous les critiques, d'ailleurs bien informé s'accordaient pour qualifier de supérieure à tout le roman³³. Or :

³³ «M. de Gaspé, père, écrit l'abbé Casgrain dans ses *Souvenances canadiennes*, m'a raconté que son fils, après lui avoir donné lecture de son livre, lui avait demandé d'y *ajouter un chapitre* et de l'introduire à l'endroit où il le jugerait à propos. Ce chapitre a été écrit, inséré, et il n'a nullement l'air d'un hors-d'œuvre. Il a pour titre l'étranger (sic). C'est la légende de Rose Latulipe, petit bijou de conte populaire, d'une originale fraîcheur, et ce qui est d'un plus grand prix, admirable de couleur locale, la qualité maîtresse de l'auteur des *Anciens Canadiens*. *Après avoir connu le fait*, j'ai eu la curiosité de relire le roman du jeune de Gaspé, et je *n'hésite pas à dire que ce chapitre est le plus intéressant du livre*.» Henri-Raymond Casgrain, *Souvenances canadiennes*, t. III, p. 72. Cité par David-Mackness Hayne, «Les origines du roman canadien-français», p. 48. Voir aussi le pertinent travail d'André Sénécal, p. 25-29.

«La couleur [de la légende de *L'Étranger*] est très naturelle ; c'est que de Gaspé [fils] a cueilli cette légende sur les lèvres de nos gens qui en avaient trituré le thème traditionnel et l'avaient assimilé à leur vie. L'écrivain *ne fit que la reproduire telle que le peuple la racontait.*» (Dandurand, p. 46). L'auteur du chapitre V, De Gaspé (père) — n'en déplaie au critique — n'a donc aucun mérite.

«The only chapter in this work [*L'Influence d'un livre*], wich emits the true ring of his father's metal is *L'Homme de Labrador* [!], wich, to a certain extent, impresses one, without, however, liveliness or humor to relieve its darker side. The style is defective, but the work [*L'Influence, toujours*] *deserves persual for its legendary stores.*» (Bender, p. 194). L'auteur du chapitre IX, De Gaspé (fils) — n'en déplaie au critique — a donc tous les mérites.

Enfin, l'anecdote trop connue que rapporte Aubin dans son *Fantasque*, semble cristalliser rétrospectivement le symptôme que nous avons évoqué et qui aurait pu facilement nous servir d'exergue à ce chapitre :

«On présentait à un *savant* anglais de notre ville, homme qui se trouvait profondément offensé si on lui faisait entendre qu'il est un ignorant, on lui présentait, disons-nous, la liste de souscription (sic) à un ouvrage écrit par un de ces *ignorants* Canadiens et intitulé *l'influence d'un livre, roman historique* (sic), "D----- that book," répondit sérieusement notre érudit de l'air du monde le plus capable, "I have read it a hundred times in Arytoast, *Influence of the liver on roman history!!!!*" ("Au diable ce livre je l'ai lu cent fois dans Airytoste : *L'Influence du foie sur l'histoire romaine!*")» (N.A. soul.)³⁴.

Notre intention n'était pas de donner tort aux critiques (ou de les tourner en ridicule) — nous avons suffisamment nuancé et fragilisé leurs propos et jugements dans nos premiers chapitres en illustrant comment ce roman était régi par une forte cohérence structurale, symbolique et paratextuelle pour qu'il soit nécessaire, voire opportun, ici, de leur répondre — mais de prouver, simplement, par un collage de citations et lieux communs inlassablement répétés, que ce livre n'avait non seulement jamais connu de succès, fut même très rarement lu, mais aussi semble résister, encore une fois, à un type

³⁴ *Le Fantasque*, vol. I, n° 41, 10 novembre 1838, p. 260.

d'approche psychanalytique telle que proposée par Freud³⁵.

En effet, *L'Influence d'un livre*, bien que création d'un auteur «insatisfait» de sa réalité, ne semble pas *susciter* et *satisfaire* chez d'autres hommes les «mêmes motions de désirs inconscients». Ce roman ne semble ni avoir réussi à procurer à d'autres hommes «le moyen de puiser à nouveau soulagement et consolation dans les sources de jouissances, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient», ni même provoqué «horreur» ou «violente émotion»; les lecteurs, n'accompagnant Amand ou Saint-Céran ni avec un «sentiment de sécurité» ni en «détournant les yeux», ne les accompagnait tout simplement pas! Bref, la collectivité ne semble pas avoir reconnu, dans *L'Influence d'un livre*, ses propres désirs refoulés. Serait-ce la faute de l'auteur qui, n'ayant pas accordé «une somme de plaisir suffisante pour masquer ou supprimer (...) les refoulements», n'a réussi à écrire qu'une œuvre «asociale» et «narcissique»? Reste que ce roman — de par sa réception — se prête assez mal à l'étude de la «psychologie des peuples» (ou bien s'y prête par la négative) et qu'il serait assez difficile d'y relever des désirs «propres à des nations entières» comme Freud le suggérait.

Et pourquoi donc s'est-on si longtemps intéressé, comme nous le disions, à se désintéresser de ce roman? Pourquoi ce livre, qui subit la censure de l'abbé Casgrain, dormit-il pendant plus d'un siècle dans cet état avant que quelqu'un ne se décide à le rééditer dans sa version originale? Pourquoi plus d'un siècle sans en parler franchement? Pourquoi cet ostensible refoulement? Si ce roman est un *échec* aux yeux de la critique, la question est maintenant de savoir pourquoi. Et si Freud n'avait pas prévu qu'une œuvre pouvait résister en cela à ce type d'approche psychanalytique, Gilbert Durand nous viendra ici en aide.

* * *

³⁵ Mais nous avons également tenu à préparer le lecteur à des maladroites, erreurs et contradictions plus pertinentes, sur lesquelles nous aurons bientôt à réfléchir dans la seconde partie de ce chapitre.

«Lorsqu'un roman *échoue*, ce n'est pas parce qu'il contredit des *normes littéraires* mais parce qu'il *attende aux contenus archétypaux et à l'ordre mythique de l'héroïsme.*»

Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, p. 176.

Sans pour autant se réclamer de Freud — bien au contraire —, Gilbert Durand s'interroge, dans un chapitre de son livre *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, sur l'échec psychosocial d'un roman de Stendhal, *Lucien Leuwen*. Mais résumons d'abord brièvement ses hypothèses afin de montrer qu'elles ne s'éloignent pas tellement de ce que Freud avait avancé.

Durand, à la suite d'Éliade et de Jung, s'accordant pour dire que les romans modernes sont des «réinvestissements mythologiques» dont les personnages sont «passibles de rendre compte de l'universalité de certains comportements humains» (p. 110), formule ainsi son hypothèse :

«Je pense quant à moi que toute œuvre humaine (...) présente (...) de vivants et émouvants visages où non seulement chacun peut reconnaître comme en un miroir ses propres désirs et ses propres craintes, mais où surtout les visages et leur dévisagement font se lever à l'horizon de la compréhension les "grandes images" immémoriales qui ne sont rien d'autre que celles que nous ressassent éternellement les récits et les figures mythiques.» (p. 13).

L'échec psychosocial de *Lucien Leuwen* et, avant lui, d'*Armance*, serait donc dû, selon Durand, à l'échec du personnage et à l'absence de structure héroïque puisque, dit l'anthropologue, «c'est échouer d'avance que de vouloir romancer l'échec» (p. 175)³⁶. Et pour illustrer son propos, Durand s'empresse de quitter le terrain à proprement parler psychologique (effectuant ainsi le passage de la psychocritique à la mythocritique³⁷) pour

³⁶Durand, contrairement semble-t-il à ce qu'il avance, sous-entend que l'échec d'*Armance* est dû au style du premier roman de jeunesse.

³⁷Ce que Freud, en un sens, avait aussi fait dans «Le motif du choix des coffrets», et précédemment dans le

le terrain anthropologique.

Il expose ainsi les trois «structures héroïques». Premièrement, la «naissance héroïque» ou la «double naissance» — naissance qui peut être renforcée par un autre redoublement; le double du héros, l'acolyte, le faire-valoir, «sorte d'écho épique [multipliant] l'image de ses exploits» (p. 183). Deuxièmement, l'affrontement, dans la quête, sur de «multiples périls», dont «la femme et l'or» auxquels il doit résister avant le terme de sa quête (p. 186). Et troisièmement, «l'accomplissement» de la quête par la «révélation du trésor ou du secret gardé» («vision de la féminité» et «conversion à l'Amour») (p. 190).

Tâchons de voir si l'échec «psychosocial» de *L'Influence d'un livre* est dû à l'échec de son (ou de ses) personnage(s) et à l'absence de «structures héroïques»³⁸. Amand est-il de «naissance héroïque», surmonte-t-il les «multiples périls» — la femme et l'or! — et découvre-t-il, au terme de sa quête, son trésor? Mais d'abord est-ce lui qui, à défaut d'être un «héros», est le personnage central de ce roman? Et nous est-il permis, comme nous l'avons suggéré dans notre deuxième chapitre, de voir Amand-Saint-Céran comme le «héros» de l'histoire? Là-dessus, encore, les critiques divergent :

Pour certains, Saint-Céran n'est que le «double (réussi) de *l'alchimiste*» (Andrès, p. 484), tandis que pour d'autres il est le «double du *narrateur*» (Sénécal p. 17). Tout de même, on semble s'accorder, sinon sur leur *ressemblance*, du moins sur leur *différence*, leur opposition : «les deux personnages principaux (...) aussi *opposés* qu'ils soient....» (Lamy, p. 16); «mais c'est surtout sur le plan de la réussite que les *oppositions* paraissent plus déterminantes entre les deux personnages» (Bethiaume, p. 14), etc. Et même si nous avons montré, dans notre deuxième chapitre, comment Amand-Saint-Céran se mettait au monde et pouvait, en cela, s'apparenter au héros durandien (en plus d'avoir, lors de ses (et de leurs) entreprises, différents acolytes le(s) mettant en valeur : Dupont, Dimitry, Capistrau),

passage de *L'interprétation des rêves* évoqué en début de ce chapitre.

³⁸Nous avons déjà noté que Freud allait, lui aussi, dans ce sens : «Ce sont des désirs ou bien *ambitieux*, destinés à *rehausser la personnalité*, ou bien érotiques.» (F, p. 38).

il semble, encore une fois, que ce ne soit pas là l'opinion des critiques :

«Amand n'accuse aucune caractéristique qui le transformerait en héros de roman.» (Sénécal, p. 13).

«Amand [est un] héros mytho-romanesque encore dépendant des rites collectifs.» (Tremblay, p. 108).

Peut-on ensuite soutenir qu'Amand-Saint-Céran ait surmonté les «multiples périls» (femme et or) lors de sa quête? Certes, nous avons montré comment tout le roman mettait en scène la volonté d'expier une faute par l'ascèse, la chasteté, et que chacun à sa façon (d'Amand à Rodrigue) réussissait à surmonter cet «obstacle» féminin. Vu sous cet angle, peut-on considérer comme un *échec* le fait qu'Amand *n'ait pu pénétrer* dans la caverne de Cap au Corbeau, quand on sait que cette caverne représente la féminité nyctomorphe? Pourrait-on dire au contraire qu'Amand a *surmonté*, encore une fois, cet obstacle? De même que l'or tant convoité, avons-nous avancé et prouvé grâce aux textes de Bachelard, Hutin, Alleau et Durand, n'est pas l'or vulgaire, matériel, mais la perfection du règne minéral et, de ce fait, de l'être humain, nous ne pouvons, une fois cela constaté, soutenir que les personnages y aient *succombé* (sauf Lepage évidemment, qui lui seul a convoité l'or vulgaire et matériel). D'ailleurs, l'or conserve son ambivalence sur un autre plan : est-il ou non le *but* de la quête?

Troisième et dernier élément constitutif de la structure héroïque; quel est donc l'*objet*, la *fin*, le *but* de cette quête? Si les critiques s'accordent pour dire que Saint-Céran désire *s'instruire pour* devenir médecin *pour* devenir riche *pour* obtenir une certaine considération sociale *pour* enfin épouser Amélie, un désaccord majeur rend problématique *fin* et *moyen* d'Amand. En effet, si Amand veut lui aussi obtenir une certaine considération sociale, la façon de le faire et le but diffèrent : pour les uns, Amand veut *s'instruire pour s'enrichir*, tandis que pour les autres il veut *s'enrichir pour s'instruire*.

Amand cherche «un remède miraculeux à [sa] pauvreté [et veut] *s'instruire pour s'enrichir*, pour accroître [son] prestige socioéconomique.» (Grutman, p. 129).

«La hiérarchie des désirs d'Amand est donc la suivante : obtenir assez *d'or pour* pouvoir "enfin se livrer, sans interruption à *ses études chéries* — Et... trouver la pierre philosophale...". Autrement dit : or, études alchimiques, pierre philosophale.» (Côté et Mitchell, p. 100).

Atteignent-ils leur but? Encore une fois, équivoque. Si la réussite de Saint-Céran élimine toute discussion — il obtient son diplôme, pratique la médecine et épouse Amélie — celle d'Amand pose encore problème. Réussite pour les uns, échec pour les autres :

«Le rêve d'Amand, *devenir riche*, n'aboutit qu'à des *échecs*.» (Berthiaume, p. 14).

«Les deux personnages principaux (...) *parviennent finalement à s'enrichir*.» (Lamy, p.16).

Que conclure de ces remarques paradoxales? Sans même émettre un jugement d'ordre psychanalytique, on peut malgré tout remarquer que le roman a résisté à la psychanalyse freudienne — il ne fut jamais l'objet d'*admiration*, n'obtint jamais de *succès* et fut *rarement lu*. Et on peut voir *comment*, malgré le relais que nous a tendu Durand, il a résisté à ce type de psychanalyse — il connut un *échec psychosocial* sans pour autant être, clairement, un «roman de l'échec». Amand, Saint-Céran (ou les deux) peu(ven)t ou non être de naissance héroïque, peu(ven)t ou non vaincre les obstacles et peu(ven)t ou non, enfin, atteindre le(ur) but. Il y a tout un espace laissé au lecteur (comme l'ont montré Côté et Mitchell³⁹). Le Canadien français (de 1837 à aujourd'hui), pourrions-nous avancer de façon fort simpliste, serait donc celui qui, ayant le choix entre un roman qui réussit ou échoue, choisirait le second (sans le choisir)! D'un autre côté, pourrions-nous avancer en paraphrasant Durand, si une nation ne tolère pas un «roman de l'échec», elle ne tolère pas plus un roman de l'«équivoque».

Il va sans dire, en conclusion de ce chapitre, que nous n'avons pas prétendu dresser

³⁹Nous ne pouvons, ici, que renvoyer le lecteur à leur article au titre évocateur : «*L'Influence d'un livre : roman de l'équivoque*». Dans cet article, les deux critiques relèvent différentes équivoques dans le texte qui incitent, chaque fois, le lecteur à faire un choix entre deux interprétations possibles (dont certaines sur lesquelles nous avons déjà insisté).

le portrait psychologique du Canada français de 1837 à aujourd'hui par la seule lecture de ce roman et de sa critique. Mais nous ne saurions terminer sans proposer cette réflexion :

On assiste peut-être, comme nous l'annoncions plus haut, à un fait unique dans toute l'Histoire (ou les histoires) de la (ou des) littérature(s) : à défaut d'avoir un *premier roman* qui *influencera* — on voit l'ironie — le genre romanesque des années à venir sur le territoire où il fut écrit, nous avons le *premier article* critique (celui de Pierre-André) qui influencera la majeure partie des articles suivants sur ce roman et qui chercheront, en quelque sorte, à l'excuser puis à s'en désintéresser jusqu'à vouloir l'oublier. En effet, peut-être aurions-nous voulu un récit *fondateur* à défaut d'un récit de «contes en l'air» à l'intrigue «décousue et échevelée»⁴⁰.

Un article serait donc à la base du problème. Un article, dans la préface, donnant le ton au livre, et qu'on aurait bien voulu indéfini. Voyez comment De Gaspé (fils) «offre à [son] pays» non pas *un* «premier roman», mais *le* «premier roman». Et dire que ce serait *le* premier roman, jetant les fondements de toute une littérature. Tant d'articles pour en invalider un seul!

Par le malaise évident qu'a causé ce roman au sein de la nation, par la maladresse avec laquelle la critique lui a reproché les siennes, par les nombreuses erreurs commises par celle-ci qui n'a su clairement relever et interpréter celles du roman, on a vu comment *L'Influence d'un livre* a résisté à la critique qui, elle, n'a su résister à l'influence d'un livre. Et tandis que l'œuvre met en scène des personnages qui expient leur faute dans et par le livre, et que le livre lui-même est l'expiation d'une faute, il semble que ce soit maintenant sa nation qui veuille expier la faute qu'est ce livre! Non seulement le roman met en scène des personnages qui expient leurs erreurs et constitue l'expiation de l'erreur de son auteur, mais il devient maintenant *l'erreur* à expier. Une tache dans notre histoire littéraire, que la critique tâche d'expier en faisant... des erreurs! Encore une fois, et sans vouloir trop forcer les choses, la frontière est fragilisée.

⁴⁰Notons que plus de 150 ans séparent ces deux qualificatifs. La première expression fut formulée par Pierre-André dans *Le Populaire* du 11 octobre 1837, tandis que la seconde se trouve dans *Le Devoir* du 27-28 mai 1995 (pour souligner la réédition «restaurée» du roman chez Bibliothèque québécoise).

On voit ainsi qu'approcher non pas tant ce roman mais sa réception, par la psychanalyse littéraire, ne nous permettait pas seulement, dans cet avant-dernier cas, de psychanalyser la nation — on a d'ailleurs entrevu les problèmes que cela posait — mais, comme nous l'avons montré dans les divergences d'opinions (pour les uns, Amand réussit, pour d'autres, il échoue, etc.) et les différentes erreurs de *lecture* commises par cette critique, de psychanalyser aussi le... *lecteur*. Nous hésitons, par exemple, au désir de spéculer sur deux erreurs, deux lapsus «révélateurs» commis par un critique (un abbé en l'occurrence), qui a vu une «caverne» à la place d'une «cabane» et une «pénétration» là où il n'y en avait pas⁴¹!

Nous n'avons pas évidemment pas prétendu psychanalyser la nation, ni même seulement la critique. Il fallait cependant attirer l'attention sur la curieuse *réception* dont fut l'objet ce «premier» roman et voir en quoi, là aussi, il résistait à un type d'approche psychanalytique. Censure, refoulement, acte manqué, lapsus, erreur, faute, péché, expiation, abstinence... on voit bien qu'il y aurait là de quoi poursuivre le travail! Il nous reste, quant à nous à glisser un mot, avant de conclure, sur ce que nous pensons être le dernier type de psychanalyse littéraire freudienne possible.

⁴¹Relire à ce sujet les commentaires de l'abbé Albert Dandurand, p. 100 de notre travail.

Chapitre V : Quel auteur, ce lecteur!

(des lecteurs au lecteur)

«Une autre de ces œuvres énigmatiques et grandioses est la statue de marbre de Moïse, dressée par Michel-Ange (...). Aucune œuvre plastique n'a jamais produit *sur moi* un effet plus intense.»

Freud, «Le Moïse de Michel-Ange», *L'inquiétante étrangeté*, p. 89-90.

«Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des *confidences sur la jeunesse de notre esprit*.»

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 9.

Nous avons longuement hésité à consacrer un chapitre entier à ce que nous croyons être le dernier type de psychanalyse littéraire possible. Ce chapitre semble ainsi occuper une place à part : par son ton d'abord, mais aussi parce que nous n'ajouterons peut-être rien de nouveau sur *L'Influence d'un livre* et que nous délaisserons plus explicitement les textes de Freud, la matière chez lui devenant, en effet plus que mince, voire inexistante¹.

Nulle part à notre connaissance, Freud n'a jeté les bases d'une telle approche psychanalytique. Et c'est à un chapitre de la *Psychanalyse de l'art* de Charles Baudouin qu'il nous faudra renvoyer le lecteur. En effet, Baudouin, qui s'est largement préoccupé, comme nous l'avons vu, de la *psychanalyse de l'auteur*, traite, dans l'un de ses chapitres, de la *psychanalyse du «contemplateur»*². Si nous avons, au chapitre précédent, différé assez longtemps le besoin de faire appel aux travaux de Gilbert Durand pour poursuivre là où Freud ne nous fournissait plus de matière, nous devons, dans ce cas-ci, faire une

¹De la même façon qu'au «Chapitre» précédent, nous préférierions coiffer ce «Chapitre»-ci d'un titre aussi ambigu que «Pré-conclusion».

²Baudouin dira que cet aspect de la psychanalyse de l'art a beaucoup moins préoccupé les auteurs. Voir, à ce sujet, la deuxième partie, «La contemplation» de *La Psychanalyse de l'art*, p. 139-186.

incursion dans les travaux d'un autre théoricien, sans pour autant nous en réclamer, bien au contraire.

Pour procéder à ce type de psychanalyse (littéraire?), Baudouin se demandait, simplement quelle était, devant l'œuvre, la réaction subconsciente (inconsciente) du sujet (spectateur, auditeur, lecteur, etc.) en l'incitant, par la suite, à effectuer l'association libre. Baudouin avait, en effet, découvert que le «contemplateur» parlait d'une œuvre comme si celle-ci exprimait ses propres complexes, comme s'il en avait été l'auteur (ou le rêveur). L'œuvre d'art, comme le rêve, avançait Baudouin, permettrait au sujet de réaliser symboliquement, de façon déguisée, ses désirs inconscients, comme s'il projetait, dans l'œuvre, non seulement ses conflits, mais aussi des esquisses de solution. Ainsi, Baudouin remarque que le sujet projette, dans l'œuvre, des complexes et des conflits très personnels, qui n'ont souvent rien à voir avec ceux du créateur, puisque la communication sur le plan inconscient se produit lorsque l'œuvre contient des images typiques des complexes primitifs, images qui sont communes à tous et qui font assez naturellement vibrer chez le sujet le complexe dont elles procèdent³.

Mais, comme nous l'avons souligné, ce n'est pas tellement en ce sens que nous irons. Nous partirons plutôt, non pas d'un texte, d'un article, ni même d'un passage de l'œuvre de Freud, mais d'une note établie par son éditeur. En effet, comme nous le soutenons — à l'instar de Bachelard —, le lecteur (le «contemplateur») d'une œuvre, dans le simple fait de «choisir» de parler d'une œuvre, confie plusieurs choses sur lui-même, choses qu'il ne peut nommer, puisque ce «choix» est inconscient. Nous comprenons ainsi pourquoi il est impossible de retrouver, *dans les textes mêmes* de Freud, les raisons qui l'ont poussé à étudier telle œuvre plutôt que telle autre et qu'il nous faille chercher dans les commentaires portés par *d'autres* une esquisse d'explication de ce choix.

Dans son article «Le Moïse de Michel-Ange», Freud dit vouloir parler de cette

³C'est un peu ce que disait Jean Bellemin-Noël, comme nous le faisons remarquer dans notre premier chapitre : «si quelqu'un se prétendait capable d'assurer le jeu des associations libres [à partir d'un rêve tiré d'un texte littéraire], il risquerait de greffer sa propre analyse sur le fonctionnement du rêve textuel.» (p. 32).

œuvre qui le fascine tant. Par ce choix, s'il faut en croire Baudouin et Bachelard, Freud confie plus de choses sur lui-même que sur l'œuvre. Lisons la note de l'éditeur :

«Ernst (sic) Jones a suggéré que Freud a pu être incité en partie à faire cette analyse des sentiments exprimés par la statue de Michel-Ange, par sa propre attitude vis-à-vis des mouvements de dissidence d'Adler et de Jung, qui l'avaient tellement préoccupé dans la période précédant immédiatement la rédaction de cet article.» (M, p. 114).

De plus, nous pourrions, afin d'étoffer ce que nous avançons, rappeler une phrase écrite de la main de Freud, dans les toutes premières pages de son étude de *Gradiva*, et qui va, tout en surface, dans le même sens que cette note :

«Dans ce cercle dont j'ai parlé, et d'où partit l'impulsion à cette sorte de recherche [sur le rêve], l'un des membres se rappela que, dans un roman lui ayant plu récemment, se trouvaient plusieurs rêves, dont plus d'un trait lui avait semblé, en quelque sorte, familier, et incitateur à essayer sur eux les méthodes de la *Science des Rêves*. Il avoua que *la donnée et le décor du petit roman* étaient, certes, pour une part prépondérante dans le *plaisir que lui en procura la lecture*, car l'action se passait à Pompéi et mettait en scène un jeune archéologue, dont l'intérêt s'était détourné de la vie réelle pour s'attacher aux débris du passé classique, et qui, par un étrange mais très régulier détour, est ramené à la vie réelle. Au cours de cette narration, si poétique, *le lecteur sent vibrer en lui à l'unisson toutes sortes de cordes familières.*» (DR, p. 129).

Dès lors, demander à ce «membre» pourquoi cette œuvre lui a tant plu, c'est s'engager dans la *psychanalyse du lecteur*. On a vu d'ailleurs comment, à la fin de notre précédent chapitre, certains critiques avaient lu qu'Amand *pénétrait* dans une grotte (alors qu'il n'en est rien) et que la modeste cabane de Rodrigue était une *caverne*. Comment expliquer ces «erreurs» si ce n'est qu'en supposant une projection des propres fantasmes du lecteur dans l'œuvre? Comme si, au fond de lui-même, le critique, soumis à une dure ascèse (comme dans le roman), eût *désiré* que les personnages (auxquels il s'«identifiait» peut-être) *pénètrent* et habitent dans une *caverne*. Force nous est donc de constater qu'il est aussi possible, en approchant le texte littéraire par la psychanalyse, de pratiquer ce que nous nommerons la *psychanalyse du lecteur*. Est-ce à dire pour autant que notre étude — sans pourtant chercher à en invalider les thèses et découvertes — ne contiendrait que nos

propres fantasmes-désirs?

On entrevoit là un abîme. Pour continuer, d'ailleurs, nous devons laisser tomber le «nous» de convention pour un «je» on ne peut plus imprévisible. Résistance, refoulement, ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne voulons pas voir, ce que nous voyons mais nions tout de même, voilà autant d'obstacles auxquels nous serons confronté et qui nous inciteront à troquer non seulement le «nous» contre le «je», mais — nous le verrons plus bas — cette œuvre pour une autre⁴.

Deux choses d'abord concernant mon curieux rapport à *L'Influence d'un livre* :

Disons-le franchement, et sous peine de paraphraser Bachelard, je n'ai jamais choisi ce roman, c'est plutôt le roman qui m'a choisi. Des preuves? Au cégep, on tire *au hasard* un roman québécois et le nom d'un étudiant. Résultat : *L'Influence d'un livre* et moi! À l'université, au tout *premier* cours (travaux pratiques), on tire *au hasard*, à la fin de l'année, le titre d'une œuvre lue parmi quatre-vingt afin d'en rendre compte, dans un bref exposé improvisé, au professeur. Résultat : *L'Influence d'un livre* (bis). Université, *dernier* cours du bac (thématique), François Hébert discourt sur l'alchimie et se lance dans l'interprétation d'un roman québécois; il n'en fallait pas moins pour m'inciter à revoir (une dernière fois, croyais-je) *L'Influence d'un livre*, qui m'avait tant suivi. Mais pourquoi fallait-il que M. Hébert m'incite à poursuivre ce travail à la maîtrise?

Pourquoi ce roman m'a-t-il ainsi suivi? Effet du hasard? Détermination psychique inconsciente? Mais, seconde anecdote, quelques années après (ou bien avant — un intéressant doute demeure...) avoir lu ce roman pour la première fois, je m'aperçus, non sans sourire, en tombant sur l'arbre généalogique de ma famille, que mes ancêtres s'appelaient... Amand!

Il me resterait maintenant à démontrer, si je voulais (et si je *pouvais*) aller jusqu'au bout de mon entreprise, non tant la part de projection inconsciente que j'ai effectuée tout au long de mon étude mais à tâcher de comprendre pourquoi j'ai tant tenu à essayer sur *ce*

⁴ On comprend maintenant mieux pourquoi nous annonçons le statut problématique de ce chapitre.

roman les méthodes psychanalytiques. Qu'en est-il de mon «choix»? Quel est l'effet que produit «sur moi» ce curieux texte? Pourquoi la «donnée et le décor» de ce roman m'ont-ils toujours attirés? *L'Influence d'un livre* exprime-t-il mes «propres complexes»? Réalise-t-il mes propres «désirs inconscients»? Met-il en scène mes «conflits personnels»? Bref, aurais-je avoué à mon insu, tout au long de mon étude, et tandis que je croyais parler d'une œuvre, des choses sur la «jeunesse de mon esprit»?

Que cache donc ce curieux rapport? Une récente lecture — hasard ou résultat d'une détermination psychique inconsciente — m'a permis de retrouver un parcours similaire au miens et de trouver un écho à mes hypothèses. En effet, dans *Le Semestre*, Omer Marin-Gérard Bessette, qui étudie tout au long du livre-semester *Serge d'entre les morts* de Gilbert LaRocque, écrit, au médian du récit : «Mais alors (se dit Marin) il doit exister aussi entre Serge (d'entre les morts) et moi *quantité de traits communs* (autrement l'aurais-je disséqué-décortiqué avec un tel *acharnement passionné?*) (p. 131-132, et aussi 203-205). En serait-il de même pour moi? Quelle serait cette «quantité de traits communs» entre *L'Influence d'un livre* et moi? Et d'ailleurs puis-je répondre à ces questions?»⁵

Seul un tiers, comme nous le disions, pourrait répondre. En effet, comme Freud lui-même *ne pouvait* dire pourquoi le Moïse de Michel-Ange le fascinait (l'auto-psychanalyse étant par définition impossible) et qu'il nous ait fallu le commentaire d'Ernest Jones pour avoir une esquisse de réponse, je devrais, à mon tour, pour trouver les «traits communs» entre ce livre et moi, lire le commentaire de quelqu'un d'*autre* sur mon commentaire. Ce qui n'est pas encore fait. Voilà pourquoi nous devons quitter ce roman et nous contenter, pour apporter une preuve à ce que nous avançons, du commentaire d'un tiers sur un de mes commentaires au sujet d'un autre livre.

Il y a quelques temps, je lu le roman d'un ami et lui envoyai une longue critique «objective». Or, en écrivant ma lettre, au moment de lui parler d'un passage que je trouvais fort ampoulé, je dus surmonter quelques inhibitions et me contenter, tout simplement,

⁵Freud écrivait d'ailleurs à Wilhelm Fliess : «Je ne puis m'analyser moi-même (...). Une vraie auto-analyse est réellement *impossible* (...)». Lettre citée par Élisabeth Roudinesco et Michel Plon dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* à l'article «Auto-analyse», p. 80.

après lui avoir fait mon bref commentaire, de réécrire ledit passage afin lui rendre son écriture étrangère et de lui permettre de relire ce passage différemment (un peu comme le faisait Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète*). Or quelle ne fut pas ma (désagréable) surprise, lorsque je reçus, quelque temps après, sa réponse, dans laquelle, à son tour, mais visiblement plus amusé que moi, il revint sur ce passage en le faisant suivre d'un commentaire qui me consterna. Il n'en fallait pas plus pour m'apercevoir à quel point ma critique était «subjective» et que la «haine» que j'éprouvais pour ce passage ne concernait pas tant son ton que ma famille! Je recopie donc ici les extraits de nos lettres (avec la permission de cet ami) :

MOI

«Voici un autre passage que je n'aime vraiment pas, et sur lequel, je pense, tu mets beaucoup d'importance. Je le réécris, afin que tu puisses en juger comme s'il s'agissait du texte d'un autre. Je le fais suivre d'un (très long) passage de Rilke — encore! —, que tu as lu récemment et dont nous avons discuté brièvement. (...) :

«Puis elle reprend sa réflexion sur le retranchement dans l'effrayant monde intérieur, cet univers que fuit à tout prix le plus grand nombre, ou plutôt l'écrasante majorité, cette horde de fieffés dévoreurs, mastodontes au cœur porcelainier.»

LUI

«Comment passer sous silence maintenant le passage que tu as vraisemblablement exécré... Un clin d'œil d'abord : normal que dérange ou même offusque un passage où il est question de «mastodontes au cœur *porcelainier*» [mon ami souligne] quand on s'adonne à la critique et que, de surcroît, on porte le nom de Limoges...»

Je restai coi. Combien de fois avait-on associé mon nom à la ville du même nom, la ville de la porcelaine, et combien de fois avais-je pour ma part associé mes géniteurs (envers qui j'éprouve, évidemment, d'ambivalents rapports) à des «mastodontes» et autres hénaurmes spécimens du même acabit! Exécrai-je vraiment *ce* passage...? Y aurait-il ainsi

le désir, dans le fait de revenir sans cesse à *L'Influence d'un livre* et de le disséquer-décortiquer avec un «acharnement passionné», de retrouver mes ancêtres (Amand), moi qui ai tant de peine à signer mon nom, à en être fier, à m'en sentir responsable (puisque constamment associé non tant à la porcelaine qu'aux «mastodontes»), de surcroît quand cet «ancêtre» (et moi-même, son descendant) évolue dans un univers *romanesque* et subit l'influence des *livres*?

Enfin, le lecteur comprendra pourquoi je ne peux aller plus avant et dois stopper ici, presque malgré moi, ce cinquième type d'approche psychanalytique. Mais je m'en serais voulu de ne pas aborder la possibilité, d'une part, de faire la *psychanalyse du lecteur* (dont on ne trouve, chez Freud, que les germes) et d'autre part, de ne pas dire un mot également sur la résistance qu'oppose *L'Influence d'un livre* à ce type de psychanalyse, en ce sens qu'il est difficile, voire impossible, *pour moi* de nommer ce que je dis *sur moi* en parlant de ce roman.

Conclusion

Nous avons donc nommé cinq approches différentes du texte par la psychanalyse littéraire freudienne et montré comment, dans chacune de ces approches, le texte — *L'Influence d'un livre* — leur résistait. En fait, ce sont souvent les singularités de ce roman qui ont, chaque fois, rendu problématique l'application de l'une ou de l'autre de ces psychanalyses littéraires : les rêves des personnages et les rêveries de l'auteur, l'abondance de notes infrapaginales, de citations et de références intertextuelles, le titre et l'enchaînement des chapitres, les deux légendes canadiennes (dont l'une fut écrite par De Gaspé, père), la curieuse préface, les faits réels rapportés par l'auteur, les nombreuses fautes (d'orthographe, de syntaxe, de logique, etc.), les circonstances ambiguës dans lesquelles a été écrit ce roman, son titre, les curieux thèmes de l'alchimie et du livre, sa décevante réception, la censure et le refoulement séculaire dont il fut l'objet, etc. Ce sont toutes ces singularités qui ont marqué des résistances aux différentes approches psychanalytiques que nous avons nommées, puis effectuées. Nous avons de plus montré comment les frontières permettant d'effectuer l'une ou l'autre de ces approches se fragilisaient, nous amenant ainsi, comme malgré nous, à pratiquer, chaque fois, un autre type d'approche psychanalytique.

Il nous reste maintenant à résumer (conclusion oblige) — sans toutefois repasser en revue toutes les étapes de notre travail — quelques unes de nos découvertes sur lesquelles nous avons promis, en introduction, de nous arrêter. Nous voudrions, en effet, dire un mot sur le *statut* du texte et montrer comment, suivant le type d'approche effectuée, ce statut diffère. On pourrait rapidement schématiser ces différents statuts en disant : ou bien la psychanalyse *sert* le texte, ou bien elle *se sert* du texte. Le texte sera tour à tour, objet, matériau, outil, point de départ ou d'arrivée, expression de l'inconscient, etc.

On a vu en effet comment, lors de la *psychanalyse des personnages*, le texte devenait une sorte de «réservoir d'exemples» ou de «banque de complexes» dans laquelle on pouvait puiser, après avoir effectué la psychanalyse de ses personnages, le nom de certains d'entre eux pour baptiser des complexes (complexe d'Œdipe, complexe de Caïn, complexe d'Ophélie, etc.) afin de mieux faire comprendre différents types de

comportements humains (en montrant comment les personnages imaginaires sont comparables à des personnes réelles, par exemple). Le texte devenait, lors de la *psychanalyse du texte*, un matériau grâce auquel on pouvait étoffer certaines thèses psychanalytiques (en étudiant comment les symboles du texte nous aident à lire ceux du rêve et vice-versa) — la psychanalyse, dans ces deux premiers cas, *sert* le texte en en suggérant une lecture, et *se sert* du texte en faisant de lui le garant, en quelque sorte, de ses postulats scientifiques. Le texte devenait, lors de la *psychanalyse de l'auteur* ou du *lecteur* un matériau grâce auquel on pouvait psychanalyser une personne (un auteur — mort — ou un lecteur — bien vivant — le texte agissant, dans le premier cas, comme un outil permettant de mieux comprendre les mécanismes inconscients et, dans le second, comme un outil thérapeutique). Enfin, lors de la *psychanalyse de la nation*, le texte devenait le gage de certaines structures psychologiques collectives — on aura compris que la psychanalyse, dans ces trois derniers cas, bien qu'elle puisse suggérer une lecture du texte, *se sert* de celui-ci plus qu'elle ne le sert.

Freud fera d'ailleurs succinctement état, dans un passage de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, encore une fois sans clairement les nommer, des différentes utilisations que l'on peut faire d'un texte littéraire, de ses différents statuts, suivant le type de psychanalyse pratiqué :

«En approfondissant l'étude du symbolisme des rêves, on se trouva en présence de *problèmes en rapport avec la mythologie, le folklore et les abstractions religieuses*. (...) De l'exploration des rêves on fut conduit, par une autre voie, à *l'analyse des créations poétiques* d'abord, *des poètes et des artistes eux-mêmes*, ensuite. La première constatation fut que *les rêves imaginés par les poètes se comportaient souvent, à l'égard de l'analyse, comme des rêves authentiques* («*Gradiva*»). *La conception de l'activité psychique* inconsciente permit de se faire une première idée de *la nature de la création poétique*. Les pulsions, dont nous avons été obligés de reconnaître le rôle dans la formation de symptômes névrotiques, ont ouvert l'accès aux *sources de la création artistique*; les questions qui se posèrent furent de savoir *comment l'artiste réagit à ces pulsions et quel revêtement il donne à ses réactions.*» (CH, p. 108-109).

Mais, comme nous l'avions dit en introduction, non seulement le statut du texte diffère selon qu'il est approché par tel ou tel type de psychanalyse, mais son *sens* aussi

diffère. Ainsi, par exemple, en est-il du titre. On peut y voir, selon le type d'approche effectuée, l'influence des livres sur les personnages, l'influence du Livre (alchimique), l'influence des livres (Scott, Nodier, Balzac, Shakespeare, etc.) sur l'auteur, l'influence (ou la «mauvaise» influence) de ce livre-là sur la nation, l'influence de ce livre sur le lecteur qui influe, à son tour, sur ce livre, etc.

De la même façon, le sens que l'on peut donner du texte diffère : texte de jeunesse rempli de fautes, écrit par un auteur qui ne parvient pas à «refaire sa réalité»; brillant texte alchimique qui reprend, dans sa couche inconsciente, tous les symboles alchimiques et qui, dans sa structure, se referme sur lui-même et place le lecteur «hors du temps» du récit; texte équivoque qui demande au lecteur de choisir constamment entre plusieurs options (échec ou réussite, etc.) lui faisant révéler des choses sur lui-même, etc. Pour seule fin d'exemple, repensons au tout dernier paragraphe du texte qui, selon tel ou tel type d'approche, prend différents sens :

«[Amand?] Il y a quelques années que l'auteur ne l'a pas vu; il a seulement entendu dire qu'il cherche toujours la pierre philosophale, et qu'il lit, sans cesse, le petit Albert, ouvrage qui a décidé du sort de sa vie.»

Inhibition de l'auteur qui s'enfuit avec son personnage, qui se réveille, trop près de la profondeur du feu, de ce cauchemar sexuel? Illumination libératrice qui donne naissance au fils igné (à la parole)? Simple *topos* de modestie de la part d'un auteur averti? Grossière erreur de pronom d'un auteur débutant? Etc.

Il apparaît clairement, au terme de ce parcours, qu'une relecture de *L'Influence d'un livre* s'impose. Notre double problématique — bien qu'elle nous ait permis d'accumuler un certain nombre de découvertes pertinentes à la fois sur le roman de De Gaspé (fils) et sur la psychanalyse littéraire — nous a en effet empêché, nous semble-t-il, de traiter *une* seule question à fond. Comme nous le disions en introduction, à relire ce travail, il semble évident qu'il y aurait matière à poursuivre (ou recommencer) la lecture de *L'Influence d'un livre* — roman trop *oublié*, nous ne saurions assez le *rappeler* — à partir du thème de la faute (ou de l'erreur ou de l'acte manqué, de l'expiation, etc.). Nous en avons également

glissé un mot dans notre développement en faisant rapidement état de la curieuse mise en abîme qui hantait le roman dans ses replis les plus divers : il met en scène des personnages qui expient une faute (de langage et sexuelle) par le livre (la lecture, l'écriture, le conte, l'étude, etc.), en même temps qu'il est lui-même (ce livre) l'expiation d'une faute (de langage et sexuelle) de l'auteur et, du même coup, une faute que la nation tâche d'expier en faisant... des fautes! Resterait, enfin, à connaître la ou les faute(s) que nous avons tâché d'expier par et dans ce travail. Ce serait probablement autour de ce (et de ces) thème(s) que nous articulerions un second travail en l'intitulant fort probablement : Faute d'expiation!

Bibliographie

I. Œuvre étudiée.

AUBERT de GASPÉ (fils), Philippe, *L'Influence d'un livre. Roman historique*, Québec, Imprimé par William Cowan & Fils, 1837, 122 p.

On retrouve une copie de l'édition originale (avec la pagination originale) dans :

AUBERT de GASPÉ (fils), Philippe, *L'Influence d'un livre. Roman historique*, LaSalle, éd. Hurtubise HMH, coll. «Textes et Documents littéraires», n° 78, 1984, 214 p.
Introduction et notes par André Senécal.

II. Corpus théorique (classement des auteurs par ordre alphabétique et des œuvres par ordre chronologique).

ALLEAU, René.

«Alchimie», *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1992, p. 709-720.

BACHELARD, Gaston.

La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», 1989, (1938), 256 p.

La psychanalyse du feu, Paris, éd. Gallimard, coll. «Idées», n° 73, 1981, (1938), 184 p.

L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, éd. José Corti, coll. «Rien de commun», 1943, 306 p.

L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, éd. José Corti, coll. «Rien de commun», 1943, 306 p.

La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces, Paris, éd. José Corti, coll. «Rien de commun», 1948, 339 p.

La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité, Paris, éd. José

Corti, coll. «Rien de commun», 1948, 339 p.

La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», n° 24, 1989, (1957), 214 p.

La poétique de la rêverie, Paris, P.U.F., coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1978, (1960), 183 p.

La flamme d'une chandelle, Paris, P.U.F., 1975, (1961), 112 p.

Fragments d'une Poétique du Feu, Paris, P.U.F., 1988, 172 p.

BAUDOIN, Charles.

Psychanalyse de l'art, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, 274 p.

Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, (1943), 302 p.

Jean Racine : l'enfant du désert, Paris, éd. Plon, coll. «La recherche de l'absolu», 1963, 189 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean.

Psychanalyse et littérature, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je?», n° 1752, 1989, (1973), 127 p.

Vers l'inconscient du texte, Paris, P.U.F., coll. «Écriture», 1979, 203 p.

DURAND, Gilbert.

Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, éd. Dunod, 1995, (1960), 536 p.

L'Imagination symbolique, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», n° 51, 1993, (1964), 132 p.

Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mytho-critique à la mythanalyse, Paris, éd. Berg international, coll. «L'île verte», 1979, 327 p.

FREUD, Sigmund.

L'interprétation des rêves, Paris, éd. France Loisirs, coll. «La Bibliothèque du XX^e siècle», 1989, (1900), 696 p.

Le rêve et son interprétation, Paris, éd. Gallimard, coll. «Idées», n° 185, 1978, (1901), 118 p.

Trois essais sur la théorie de la sexualité, Paris, éd. Gallimard, coll. «Idées», n° 3, 1980, (1905), 189 p.

Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen, Paris, éd. Gallimard, coll. «Idées», n° 352, 1982, (1907), 246, p.

Cinq leçons sur la psychanalyse, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, éd. Petite Bibliothèque Payot, n° 1, 1993, (1910), 148 p.

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, éd. Gallimard, coll. «Idées», n° 377, 1977, (1910), 151, p.

Introduction à la psychanalyse, Paris, éd. Petite Bibliothèque Payot, n° 16, 1992, (1917), 443 p.

Sigmund Freud présenté par lui-même, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio essais», n° 54, 1987, (1925), 142 p.

L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio essais», n° 93, 1988, (1927), 342 p.

Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio essais», n° 126, 1992, (1933), 263 p.

HUTIN, Serge.

Histoire de l'alchimie. De la science archaïque à la philosophie occulte, Paris, éd. Marabout université, n° 223, 1971, 286 p.

MAURON, Charles.

L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine, Paris, éd. Ophrys, 1957, 350 p.

Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique, Paris, éd. José Corti, coll. «Rien de commun», 1964, (1962), 380 p.

Phèdre, Paris, éd. José Corti, coll. «Rien de commun», 1968, 188 p.

MUCCHIELLI, Roger.

Les Complexes, Paris, éd. des Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», n° 1673, 1976, 125 p.

III. Corpus critique (classement par ordre chronologique).**1. Sur la vie de Philippe Aubert de Gaspé (fils).**

ANONYME, *The Vindicator*, vol. 8, n° 3, 6 nov. 1835, p. 1, col. 6.

ANONYME, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4867, 10 nov. 1835, p. 2, col. 2.

ANONYME, *Le Canadien*, vol. 5, n° 79, 11 nov. 1835, p. 2, col. 3.

ANONYME, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4868, 12 nov. 1835, p. 2, col. 2.

AUBERT DE GASPÉ (fils), Philippe, *The Quebec Mercury*, vol. 31, n° 133, 12 nov. 1835, p. 2, col. 4 et p. 3, col. 1.

AUBERT DE GASPÉ (fils), Philippe, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4868, 12 nov. 1835, p. 2, col. 3.

ANONYME, *La Minerve*, vol. 9, n° 79, 12 nov. 1835, p. 2, col. 4.

ANONYME, *The Vindicator*, vol. 8, n° 6, 13 nov. 1835, p. 1, col. 3.

ANONYME, *Le Canadien*, vol. 5, n° 80, 13 nov. 1835, p. 2, col. 4.

ANONYME, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4869, 14 nov. 1835, p. 1, col. 2-5

et p. 2, col. 1.

ANONYME, *Le Canadien*, vol. 5, n° 81, 16 nov. 1835, p. 2, col. 2.

ANONYME, *La Minerve*, vol. 9, n° 80, 16 nov. 1835, p. 2, col. 4-5.

ANONYME, *L'Écho du Pays*, vol. 3, n° 36, 19 nov. 1835, p. 2, col. 3-4.

AUBERT DE GASPÉ (fils), Philippe, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4871, 19 nov. 1835, p. 1, col. 5.

ANONYME, *L'Ami du Peuple*, vol. 4, n° 36, 21 nov. 1835, p. 2, col. 6.

ANONYME, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4875, 1er déc. 1835, p. 1, col. 2.

ANONYME, *Le Canadien*, vol. 5, n° 115, 12 fév. 1836, p. 2, col. 1.

ANONYME, *La Gazette de Québec*, vol. 72, n° 4906, 13 fév. 1836, p. 1., col. 5.

ANONYME, *La Minerve*, vol. 10, n° 1, 15 fév. 1836, p. 3, col. 2.

HYPERCRITIQUE [Napoléon AUBIN], *L'Ami du Peuple*, vol. 4, n° 64, 27 fév. 1836, p. 2, col. 2-4.

ANONYME, *L'Ami du Peuple*, vol. 4, n° 64, 27 fév. 1836, p. 3, col. 2.

BARTHE, Joseph-Guillaume, *Le Canada reconquis par la France*, Paris, éd. Ledoyen, 1855, p. 271.

MORGAN, Henry James, *Bibliotheca Canadensis or A manual of Canadian literature*, Ottawa, éd. G. E. Desbarats, 1867, p. 99.

BARTHE, Joseph-Guillaume, *Souvenirs d'un demi-siècle ou Mémoire pour servir à l'histoire contemporaine*, Montréal, éd. Chapleau, 1885, p. 277-278, 318-319 et 409.

ANONYME, «Questions», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 8, n° 2, Lévis, 1902, p. 64.

ROY, Pierre-Georges, «L'auteur des "Anciens Canadiens" en prison», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 11, n° 12, Lévis, 1905, p. 368-369.

ROY, Pierre-Georges, «Une escapade de journalistes», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 12, n° 4, Lévis, 1906, p. 123-124.

ROY, Pierre-Georges, «Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé», *La Famille*

Aubert de Gaspé, Lévis, 1907, p. 137-140.

ROY, Pierre-Georges, «Escapades de journaliste», *Les Petites choses de notre histoire*, Lévis, 1919, p. 218-222.

ROY, Pierre-Georges, «Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé», *Fils de Québec*, vol. 3, Lévis, éd. Granger, 1933, p. 192.

FAUTEUX, Aegidius, *Le Duel au Canada*, Montréal, éd. du Zodiaque, 1934, p. 63, 159, 207-208.

ROY, Pierre-Georges, «Le "Chercheur de trésor" de M. de Gaspé fils», «M. de Gaspé fils en prison» et «Une nouvelle escapade de M. de Gaspé», *À travers «Les Anciens Canadiens» de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, éd. Ducharme, 1943, p. 217-220.

BONENFANT Jean-Charles, «Outrages au parlement», *Les Cahiers des Dix*, n° 39, Québec, imprimerie du Bien Public, 1974, p. 171-173.

LACOURCIÈRE, Luc, «Philippe Aubert de Gaspé (fils)», *Livres et Auteurs canadiens, 1964; panorama de la production littéraire de l'année*, Montréal, éd. Jumonville, 1965, p. 150-157.

HARE, John, *Contes et nouvelles du Canada français, 1778-1859*, vol. 1, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1971, p. 69-72.

MACRI, Francis M., «Philippe Aubert, son and father», *Journal of Canadian Fiction*, vol. 2, n° 3, Montréal, 1973, p. 49-55.

LACOURCIÈRE, Luc, «Aubert de Gaspé, fils [1814-1841]», *Les Cahiers des Dix*, n° 40, Québec, 1975, p. 275-302.

CASTONGUAY, R.P. Jacques M., *La Seigneurie de Philippe Aubert de Gaspé : Saint-Jean-Port-Joli*, Montréal, Fides, 1977, 162 p.

HAMEL, Réginald, (John HARE et Paul WYZYNSKI), «Philippe Ignace-François Aubert de Gaspé, fils», *Dictionnaire pratique des auteurs Québécois*, Montréal, éd. Fides, p. 12-13.

SÉNÉCAL, André, «Notice biographique», *L'Influence d'un livre*, LaSalle, éd. HMH, 1984, p. 1-7.

CASTONGUAY, R.P. Jacques M., *Au temps de Philippe Aubert de Gaspé : Lady Stuart*, Ottawa, 1986, éd. du Méridien, 125 p.

HAMEL, Réginald, (John HARE et Paul WYCZYNSKI), *Dictionnaire des auteurs de langues françaises en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 41-42.

CASTONGUAY, R.P. Jacques M., *Philippe Aubert de Gaspé : Seigneur et homme de lettres*, éd. Septentrion, 1991, 202 p.

LAMY, Claude, «Chronologie», *L'Influence d'un livre*, Montréal, éd. Bibliothèque québécoise, 1995 p. 153-155.

GRUTMAN, Rainier, «Chronologie», *L'Influence d'un livre*, Montréal, éd. Boréal compact, 1996, p. 137-141.

2. Sur *L'Influence d'un livre*.

ANONYME, *Le Populaire*, vol. 1, n° 6, 21 avr. 1837, p. 3, col. 3.

ANONYME, *Le Populaire*, vol. 1, n° 72, 22 sept. 1837, p. 2, col. 2.

LEBLANC DE MARCONAY, Hyacinthe, *Le Populaire*, vol. 1, n° 73, 25 sept. 1837, p. 3, col. 3 et p. 4, col. 1.

PIERRE-ANDRÉ, [André-Romuald CHERRIER], «De L'Influence d'un livre, par P.A. de Gaspé, Jnr.», *Le Populaire*, vol. 1, n° 80, 11 oct. 1837, p.1, col. 1-3.

AUBERT DE GASPÉ (fils), Philippe, *La Gazette de Québec*, vol. 75, n° 6063, [5164], 24 oct. 1837, p. 1, col. 5 et p. 2 col. 1.

AUBERT DE GASPÉ (fils), Philippe, *Le Populaire*, vol. 1, n° 94, 15 nov. 1837, p. 1, col. 1-2.

PIERRE-ANDRÉ, [André-Romuald CHERRIER], *Le Populaire*, vol. 1, n° 94, 15 nov. 1837, p. 1, col. 2-3 et p. 2, col. 1.

PIERRE-ANDRÉ, [André-Romuald CHERRIER], *Le Populaire*, vol. 1, n° 95, 17 nov. 1837, p.1, col 1-2.

P., J.-B., *La Gazette de Québec*, vol. 75, 10 fév. 1838, p. 1, col. 5 et p. 2, col. 1-2.

BIBAUD, François-Marie-Uncas-Maximilien, *Tableau historique des progrès matériels et intellectuels du Canada*, Montréal, éd. Cérat et Bourguignon, 1858, p. 42-43.

BENDER, Louis-Prosper, *Literary Sheaves* ou *La littérature au Canada français*, Montréal, éd. Dawson, 1881, p. 63-68 et 191-195.

DANDURAND, Albert, *Le Roman canadien-français*, Montréal, éd. Albert Lévesque, 1937, p. 7-57.

MARION, Séraphin, «Notre premier roman», *Les Lettres canadiennes d'autrefois*, vol. 4, Ottawa et Hull, éd. L'éclair, 1944, p. 48-60. [D'abord édité dans les *Cahiers de l'École des Sciences sociales, politiques et économiques de Laval*, vol. 2, n° 5, 1943, p.1-18 et réédité sous le titre de *Origines littéraires du Canada-Français*, Ottawa et Hull, éd. de l'Université d'Ottawa, 1951, p. 32-44.

HAYNE, David-Mackness, «La première édition de notre premier roman», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 59, n° 1, Lévis, 1953, p. 49-50.

WYCZYNSKI, Paul, «La littérature dans l'horizon de ses valeurs véritables», *Le Quartier Latin*, vol. 44, n° 39, 27 fév. 1962, p. 2, col. 4.

HAYNE, David-Mackness, «Les origines du roman canadien-français», *Archives des Lettres canadiennes*, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, vol. 3, 1964, p. 37-51.

HAYNE, David-Mackness et Marcel Tirol, *Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1968, p. 42-43.

LEBLANC, Léopold, «L'Influence d'un livre et son auteur», *Le Chercheur de trésors (ou L'Influence d'un livre)*, Montréal, éd. Opuscul, 1980, (1968), p. 9-14.

ROUSSEAU, Guildo, *Préfaces des romans québécois du XIXe siècle*, Sherbrooke, éd. du Cosmos, 1970, p. 11-22.

DESFORGES, Louise, (en coll. avec Jean-Pierre PICHÉ) «Nouveau regard critique sur le premier roman écrit en Canada : *L'Influence d'un livre*», *Voix et Images du Pays*, vol. 5, Montréal, éd. des Presses de l'Université du Québec, 1972,

p. 15-56.

BEAUCHAMP, Germain, «Quelques auteurs québécois "alchimiques"...», *Le Devoir*, vol. 65, n° 225, 28 sept. 1974, p. 16, col. 4-8.

NORTHEY, Margot, *The Haunted Wilderness : The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1976, p. 33-41.

BOURASSA, André-G., «Bouches d'ombre», *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, éd. L'étincelle, 1977, p. 16-17.

MAILHOT, Laurent, «Classiques canadiens 1760-1960», *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, Montréal, éd. des Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 263-277.

LEMIRE, Maurice, «L'Influence d'un livre, roman de Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : des origines à 1900*, vol. 1, Montréal, éd. Fides, 1978, p. 386-390.

HEWS, Olive, *Les lectures de Philippe Aubert de Gaspé, père et fils*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1979, 121 f.

LASNIER, Louis, *La Magie de Charles Amand. Imaginaire et alchimie dans «Le Chercheur de trésors» de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, éd. Québec/Amérique, 1980, 224 p.

BERTHIAUME, Pierre, «L'Influence d'un livre : de la région à la lutte des classes», *Incidences (nouvelle série)*, vol. 4, n° 1, Ottawa, éd. des Presses de l'Université d'Ottawa, 1980, p. 9-17.

MAILHOT, Laurent, «Bibliothèque imaginaire : le livre dans quelques romans québécois», *Études françaises*, vol. 18, n° 3, Montréal, éd. des Presses de l'Université de Montréal, 1983, p. 81-85.

CAMPAGNOLI, Ruggero, «Figures et fantasmes de l'industrie dans *L'influence d'un livre*», *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, Montréal, éd. des Presses de l'Université du Québec, hiver 1984, p. 103-111.

SÉNÉCAL, André, «Introduction», *L'Influence d'un livre*, LaSalle, éd. Hurtubise HMH, coll. «Textes et Documents littéraires», n° 78, 1984, p. 9-41.

LORD, Michel, *En quête du roman gothique québécois : 1837-1860. Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, éd. Nuit blanche, 1994, (1985), 179 p.

DESROCHES, François, «Problématique structurale dans *L'Influence d'un livre* de Ph.-I.-F. Aubert de Gaspé. Syntaxe du récit, théorie, application.», *Solitude rompue. Mélanges de littérature, de langue et d'histoire canadiennes-françaises offerts à David M. Hayne*, Ottawa, éd. des Presses de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 64-75.

CÔTÉ, Paul-Raymond et Constantina MITCHELL, «*L'Influence d'un livre* : roman de l'équivoque», *Quebec Studies*, n° 5, Hanover, 1987, p. 97-110.

IMBERT, Patrick, «Tout texte fondateur en cache un autre!», *Lettres Québécoises*, vol. 47, Montréal, automne 1987, p. 58-60.

BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal, éd. Boréal, 1991, p. 24-26.

HAYNE, David-Mackness, «Quebec's First Novel : the Present State of Studies», *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 2, Melbourne, Hawthorn Press, 1991, p. 127-131.

VAILLANCOURT, Daniel, «Encre son et scribes. Des premiers romans québécois», *Canadian Literature*, vol. 131, Toronto, Oxford University Press, 1991, p. 100-112.

TREMBLAY, Victor-Laurent, «*L'Influence d'un livre* : l'aventure court-circuitée.», *Au Commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, éd. des Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 83-123.

LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec: 1806-1839. Le projet national des Canadiens*, vol. II, Sainte-Foy, éd. Presses de l'Université Laval, 1992, 587 p.

GRUTMAN, Rainier, «Norme, Répertoire, Système. Les avatars du premier roman québécois», *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, Montréal, éd. des Presses de

l'Université de Montréal, 1992-1993, p. 83-91.

BERTHIAUME, Pierre, «L'annonce faite à Rose», *Voix et images*, vol. 19, n° 55, Montréal, éd. des Presses de l'Université du Québec, 1993, p.121-131.

ANDRES, Bernard, «L'influence des livres : figures du savoir médical chez Pierre de Sales Laterrière et Philippe Aubert de Gaspé fils», *Voix et Images*, vol. 19, n° 57, Montréal, éd. des Presses de l'Université du Québec, printemps 1994, p. 466-486.

LAMY, Claude, «De l'alchimie du livre et de quelques mystères», *L'Influence d'un livre*, Montréal, éd. Bibliothèque québécoise, 1995, p. 7-20.

GRUTMAN, Rainier, «Québec 1837 : écrire sous l'influence des livres», *L'Influence d'un livre*, Montréal, éd. Boréal compact, 1997, p. 127-137.

3. Autour de la vie et de l'œuvre de Philippe Aubert de Gaspé (fils).

ANONYME, *La Gazette de Québec*, n° 3999, 5 oct. 1829, p. 2, col. 3.

AUBIN, Napoléon, *Le Fantasque*, vol. 1, n° 41, 10 nov. 1838, p. 260.

AUBERT de GASPÉ (père), Philippe, Lettre à l'abbé Casgrain, 19 juillet 1863, manuscrit conservé aux Archives du Petit Séminaire de Québec, Fonds Casgrain, vol. 1, n° 115.

ROY, Joseph-Edmond, *Histoire de la seigneurie de Lauzon*, vol. 4, Lévis, éd. Mercier, p. 205-206 et p. 212-213.

GAGNON, Philéas, *Essai de bibliographie canadienne*, vol. 2, Montréal, éd. la Cité de Montréal, 1913, p. 410.

AHERN, Michael-Joseph et George, *Notes pour servir à l'histoire de la médecine dans le Bas-Canada, depuis la fondation de Québec jusqu'au commencement du XIXe siècle*, Québec, imprimerie Laflamme, 1923, p. 375-376.

ROY, Pierre-Georges, «François Marois alias Malouin alias Lafage», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 49, n° 4, Lévis, 1943, p. 97-102.

ROY, Pierre-Georges, «Le plaidoyer du sieur Marois devant le jury», *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. 49, n° 4, Lévis, 1943, p. 150-157.

OUELLET, Gérard, *Ma paroisse, Saint-Jean Port-Joly*, Québec, éd. des Piliers, 1946, p. 81 et 119-121.

FRÉCHETTE, Louis-Honoré, *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, Montréal et Paris, éd. Fides, 1961, p. 59-61 et p. 90.

GARON, Yves, «Qui était "Pierre-André", le premier critique de notre premier roman?», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 20, n° 4, Montréal, Institut d'histoire de l'Amérique française, mars 1967, p. 566-571.