

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR KATHY DUFOUR

**EXCÈS ET ÉCLATEMENT
DANS L'ŒUVRE DE MARIE LABERGE
UNE CERTAINE HYSTÉRIE TEXTUELLE**

SEPTEMBRE 2001



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

REMERCIEMENTS

J'exprime toute ma gratitude à madame Francine Belle-Isle sans qui ce travail aurait été une tâche beaucoup plus difficile. Ses encouragements et son support constant m'ont permis de poursuivre cette recherche et d'atteindre sa finalité. Je tiens à la remercier pour la patience dont elle a fait preuve en lisant à plusieurs reprises ce mémoire et pour la confiance qu'elle a ravivée en moi dans les moments de doute.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER : IMPUISSANCE AU MASCULIN.....	16
1.1 : D'un rejet à l'autre la signification s'impose.....	33
1.2 : Émergence d'une disposition textuelle hystérique.....	43
CHAPITRE II : UNE PART DE FÉMINITÉ.....	53
2.1 : Le plaisir de séduire.....	54
2.2 : Le complexe d'oedipe au féminin.....	59
2.3 : La féminité : désir de possession, délire d'incorporation.....	61
2.4 : Odeurs hybrides pour mettre au parfum du texte.....	67
2.5 : Subsistance d'odeurs excrémentielles.....	73
CHAPITRE III : LA FEMME, UN SECRET BIEN GARDÉ.....	84
3.1 : La séduction.....	84
3.2 : Possession physique.....	85
3.3 : Possession symbolique dans <i>Juillet</i>	100
3.4 : Possession recréée dans <i>La Cérémonie des anges</i>	106
3.5 : Permutation de la dynamique actantielle.....	110
3.6 : L'instabilité actantielle se perpétue à travers les anges.....	118
CONCLUSION.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	141

INTRODUCTION

Cette terre grouille d'**humains désespérés** du choc de leurs désirs contre la vacuité du ciel. L'insupportable **creux** que la mer laisse en se retirant du ventre des humains. L'**abîme** qui se forme entre leurs yeux et l'horizon au loin, trop loin. Il n'y a ni Dieu, ni justice, rien d'autre que cette misère de vie et cette âpreté à la garder, la préserver du pire : son **extinction totale**¹.

L'humain désespéré est donc celui aux prises avec un creux identitaire, dont le comblement appellerait la mort, de dire Marie Laberge dans *Juillet*, utilisant l'identification au sens freudien du terme, soit le processus par lequel un individu se rend semblable à un autre, en totalité ou en partie. L'abîme creusé par l'identité sexuelle féminine se représente dans l'extrait à même l'image du ventre vide qui se voit dépossédé de son contenu à l'instar de la petite fille qui constate par mode de comparaison un manque dans sa morphologie. La réalité de l'identification, selon la logique évoquée dans la définition précédente, s'organise alors chez le sexe féminin en partie seulement. L'aveu de la féminité semble placer la femme devant la réalité de l'incomplétude, ainsi que de la perte. En effet, de cette métaphore où l'humain est exposé au creux d'une mer

¹ Marie Laberge, *Juillet*, 1989, Édit. Boréal, coll. Boréal Compact, 1993, p.192

qui convoque l'extinction humaine par son absence, nous voyons surgir une image d'une densité toute maternelle.

Sans pour autant prétendre révéler « la » vérité du texte avec ce court passage, une « lecture attentive » nous permet de donner tout son poids au signifiant, support d'une possible interprétation. Nous croyons que derrière le sens préalablement supposé existe une certaine structure narrative inconsciente chez l'auteur. Nous avons, à cet effet, repéré notre propre « filon interprétatif » derrière cette image de la mer, immense, puissante, source de vie, mais également de mort qui n'est pas sans rappeler l'autre mère. À partir de cette constatation, nous pouvons examiner sous un autre angle l'image de la mer. Associée au ventre humain par un déplacement anthropomorphique, la mer d'eau devient mère de chair. D'abord par la ressemblance graphique, mais encore plus par la similitude sonore, mer et mère s'allient. Les deux figures s'unissent et s'équilibrent dans la disposition d'une même chaîne signifiante.

L'idée de perte générée par « l'insupportable creux » prend un autre sens ici : préserver l'existence humaine du pire, la fugacité de la vie. Avant tout, entendons-nous sur une résonance de l'extrait, celle de l'eau qui, tout comme la mère, est synonyme de vie, de création, mais également, par apposition, est associée à la mort lorsqu'elle se retire dans un vide proche du néant. Du coup, nous pouvons prétendre être en mesure de mettre au jour un réseau associatif

« axé » sur une thématique incontournable, une dichotomie fondamentale de la condition humaine, celle de la pulsion de vie/pulsion de mort.

Nous croyons, d'après nos investigations, que ce qui conditionne la vie dans l'œuvre labergienne touche nécessairement la mort. Les personnages, privés de mère, s'agrippent à la vie, s'y raccrochent sous une forme de destruction par incorporation, possession, avidité en vue d'échapper à la mort, cette réalité insondable, irreprésentable. Nous irons jusqu'à démontrer, dans le travail d'écriture effectué par Marie Laberge, que les enjeux proposés dans le croisement de la vie et de la mort, sur le plan de la créativité, annoncent des figures inconscientes. Car nous pensons que la survie de l'instance moïque s'effectue dans les détours de la structure première à même un scénario ignoré de l'auteur.

L'écriture dynamique de Marie Laberge nous apparaît comme une performance au féminin. Elle nous séduit, en tant que lecteurs, par un discours captateur se jouant du vide afin de combler une part de soi prohibée, telle une mer dont la marée a emporté l'essentiel. L'œuvre de Marie Laberge est construite selon nous sur une image de femme puissante dont la moindre faille observée dans l'identité ferait de cette perte symbolique le lieu d'un morcellement corporel synonyme d'inachèvement. Nous pensons ici aux personnages de Charlotte et de Catherine dans *Juillet*, qui rivalisent d'audace en vue d'exercer sur le sujet masculin une emprise intellectuelle, morale, une domination sexuelle.

Ces derniers, quoique bien différents, participent d'un seul inconscient textuel. Le principe identité/altérité, appliqué aux actants féminins, permet notamment un jeu de performance où, en alternance, l'un des personnages vient intensifier les carences et lacunes de son rival. Le deuxième roman, *Quelques adieux*², répète les figures conscientes de *Juillet* en mettant en scène une autre forme de duel féminin. Cette fois c'est la jeune Anne qui représente l'image d'une passion crue, vitale, cet inévitable aveu féminin contourné par Élisabeth, la pure, la douce, l'amoureuse. La relation mère/fille déployée dans *Le Poids des ombres*³ se rapporte également à un mécanisme de domination féminine par où transite une femme vulnérable, perturbée, tourmentée, afin d'atteindre sa mère, une croqueuse d'hommes passionnée, luxurieuse. Avec *Annabelle*⁴ la duplication féminine se fait cette fois dans un rapport inversé alors que la fille, en toute innocence, se complaît dans les premiers balbutiements de la sexualité face à une mère qui, elle, tente de préserver un précaire équilibre amoureux.

La performance féminine s'exécute avec brio d'un roman à l'autre, tentant de dissimuler la précarité de l'identité sous un dire volubile qui s'efforce de pallier le vide symbolique. C'est pourquoi l'image d'une femme complète, d'une mère toute-puissante, nous semble capitale dans l'œuvre labergienne. Notre lecture psychanalytique des romans *Juillet* et *La Cérémonie des anges* nous suggère

² Marie Laberge, *Quelques adieux*, 1992, Édit. Boréal, coll. Boréal compact, 1997, 387 pages.

³ Marie Laberge, *Le Poids des ombres*, 1994, Édit. Boréal, 459 pages.

⁴ Marie Laberge, *Annabelle*, 1996, Édit. Boréal, 481 pages.

effectivement une trame discursive surdéterminée par le rôle maternel qui n'est pas sans rappeler une structuration textuelle d'ordre hystérique. Si les romans précédents incorporent à leurs discours les symptômes propres à l'hystérie, en revanche ils n'offrent que peu d'indices de la sorte dans leur disposition textuelle. La nature hystérique des premiers romans écrits par Marie Laberge se rapporte plutôt à l'action des personnages, à leurs paroles, à leurs confrontations qu'à la disposition même du récit. En d'autres mots, c'est le plan du contenu qui est privilégié ici, et non le plan de l'expression. *La Cérémonie des anges*⁵ innove en marquant une variante dans le procédé d'écriture. La visualisation globale du texte nous indique notamment que la parole énonciatrice se déploie à travers un parcours narratif scindé en deux voix, celle de Laurent et celle de Nathalie. Cette double narration, masculine et féminine, nous permet de dire d'emblée qu'une division hystérique, toute d'ambivalence, « bisexuée », intervient dans la forme même du récit. Pour sûr, le recours à une parole en alternance, l'emploi d'une disposition événementielle où se joue l'anachronisme, l'entrecroisement des mêmes épisodes, font du texte labergien une scène sur laquelle se répète un scénario déjà joué, mais différemment perçu.

Ne pas couper le texte en chapitres suppose une absence de limites épisodiques. Nous devons alors affronter un texte dont la lecture appelle une certaine concentration puisque le discours fait naître un pseudo récit de la continuité. Il nous essouffle, nous manipule brusquement dans nos habitudes de

⁵ Marie Laberge, *La Cérémonie des anges*, 1998, Édit. Boréal, 343 pages.

lecture tant par l'alternance des narrateurs que par le rythme saccadé et confus qui découle de cette absence de scansion. L'effet de lecture créé entraîne de ce fait un constant déplacement d'un narrateur/sujet vers l'autre. Cela fait naître une sorte de mobilité où la lecture reprend l'ambivalence actantielle. Mentionnons que cette mobilité nous apparaît comme une véritable stratégie d'écriture chez Marie Laberge. Nous la retrouvons d'abord à l'intérieur de l'organisation narrative, mais également dans les manifestations discursives. Elle s'applique effectivement à la posture féminine qui fait montre d'instabilité certaine lorsqu'il est question de relations affectives avec le sexe opposé. Notre lecture interprétative nous permettra de dire que l'image toute-puissante de la femme se joue, à l'intérieur de l'œuvre labergienne, dans les multiples reflets dont se pare l'instance féminine afin de soustraire à un regard masculin pénétrant son incomplétude symbolique.

À cette thématique de l'instabilité se joint celle de l'excès. L'organisation de l'espace romanesque, associée aux descriptions ainsi qu'aux dialogues, accentue les divers éléments composant l'action pour en accroître toute la portée dramatique. La perception que nous avons de la féminité, en lisant l'œuvre de Marie Laberge, nous indique qu'en souscrivant à une écriture de l'excès un intolérable vide corporel se dissimule derrière les mots. La féminité nous

apparaît comme source de tribulations pour les actants labergiens. Marquée par l'insuffisance, le manque, la défaillance, l'instance féminine est contrainte à poursuivre continuellement une impossible quête de soi, dans l'actualisation du fantasme œdipien.

Au même titre que l'excès, la figure féminine, qu'elle provienne de *Juillet* ou de *La Cérémonie des anges*, se définit comme dépassement de la mesure moyenne, surplus des limites ordinaires pour en mettre plein la vue à l'autre. Nous espérons démontrer que ce statut de toute-puissante accordé aux héros féminins dissimule en réalité la peur d'être une femme dépréciée, infériorisée, sous-estimée face à l'idéal masculin de force et d'omnipotence. « L'hystérisation » textuelle nous semble une composante d'écriture inconsciente, qui mène le récit de façon à favoriser le déséquilibre relationnel qui affecte la dynamique familiale, déplace les positions, manipule les rôles en soutenant allègrement la supériorité de la femme.

Sans juger de façon péremptoire l'œuvre de Marie Laberge, notre démarche personnelle veut isoler la part d'hystérie qui se dissémine à travers l'écriture labergienne. L'inconstance du discours qui se déporte sans cesse vers l'autre dévoile, en effet, des traits inhérents au processus créateur inconscient de l'écrivain. À travers la multiplicité des personnages, par l'inversion des rôles, se déchiffre une projection du moi créateur sur chacun de ces personnages. La

nécessité pour le scripteur de mettre en place un processus de démultiplication /personnification assure, dans une visée psychanalytique, la confrontation d'une certaine « réalité » à la fois inconcevable et effective, celle de la castration. Comment reconnaître et dénier à la fois ce manque radicalement angoissant sinon par un dédoublement du sujet ? Une dispersion narrative ? Une versatilité discursive qui appelle la concentration du lecteur ?

La structure romanesque orchestrée par Marie Laberge nous demande d'être à l'affût du moindre indice, de la plus subtile démarcation textuelle pour mettre au jour, grâce au jeu de la superposition, des structures récurrentes, des métaphores obsédantes qui se terrent à l'intérieur du discours conscient. Sans pour autant délaisser les figures volontaires du récit, notre approche suppose que certaines manifestations textuelles, répétitives, sont involontaires de la part de l'auteur, ce qui permet de voir émerger la fantasmatique personnelle de la fiction. L'instance moïque, bien que « sauvegardée » derrière les personnages, se laisse percevoir dans le jeu de va-et-vient qui s'installe d'un héros à l'autre. Les romans, habilement composés, s'identifient à une écriture qui travaille les analogies de mots, les chiasmes lexicaux, les projections d'images répétitives, sans bien sûr effacer les figures conscientes de l'œuvre. Le dynamisme provoqué par cette stratégie discursive alimente la chaîne signifiante, qui substitue un mot à un autre, laissant toujours présente la signification première, ce qui nous permet une ouverture interprétative relevant de la reconstitution du signifié.

Notre mémoire de recherche propose une « lecture » de deux des cinq romans de Marie Laberge, *Juillet* et *La Cérémonie des anges*. Pour ce faire, nous prendrons appui sur ces deux textes en superposant des extraits significatifs et ce, en vue de démontrer la résurgence de manifestations inconscientes. Cette lecture critique n'a toutefois aucunement la prétention de trouver le fin mot des fantasmes inconscients répercutés par le texte. Nous sommes en droit de croire que Marie Laberge n'est pas ignorante des processus qui régissent le fonctionnement inconscient et l'émergence d'une réalité psychique reliée à l'activité créatrice, qui génèrent associations d'idées, connexions d'images et analogies de sens. Mais nous proposons donc de montrer qu'à travers le jeu des composantes conscientes élaborées par l'auteure se trame, parfois à son insu, un scénario dont il convient d'évaluer toute la portée significative

La psychanalyse textuelle est une démarche analytique qui propose une lecture différente des œuvres littéraires. La base de cette méthode du texte repose avant tout sur une lecture attentive des deux romans en question. Nous avons dû, pour ce faire, nous ouvrir aux manifestations du discours, aux appels du texte, en supposant que l'énonciation cache toujours, en sourdine, une part inavouable qui, dans les détours du langage, s'offre à nous comme un réseau interprétatif. Concerné surtout par les productions d'idées, les résurgences d'images et leur rapport à une mythologie personnelle, ce regard sur le texte cherche à faire surgir la structure narrative inconsciente par le principe de la

superposition de textes. Misant sur une « attention flottante⁶ », la lecture psychanalytique s'offre donc à déceler dans l'œuvre littéraire les signes de l'activité inconsciente de l'écrivain, sans pour autant nier la présence manifeste des figures volontaires. Malgré la réticence qu'elle suscite encore chez certains, cette méthode lectorale attentive à l'analogie métaphorique et aux rapprochements métonymiques demeure une forme intéressante de critique littéraire, qui relève la polysémie de la langue en regard des visées inconscientes de toute énonciation.

Il s'agit donc pour nous de mettre au jour certains signifiants inconscients récurrents dans les deux textes à l'étude et ce, dans le travail de réécriture d'un thème, d'un motif donné. Nous croyons que cette écriture itérative s'organise de l'inconscient comme une incessante force qui provient d'une logique secrète, profonde et qui trouve son expression dans le texte écrit. Nous admettons donc la réalité de processus inconscients qui travaillent la créativité de l'écrivain. La psychanalyse textuelle s'efforce de créer du sens à l'insu de l'écrivain, en déplaçant la signification manifeste du texte de façon à faire surgir à travers le dire de l'écrivain la chaîne signifiante inconsciente qui l'active continuellement. Il

⁶ L'attention flottante relève de la psychanalyse et consiste en une lecture qui ne privilégie aucun élément particulier du texte. Freud dit dans *La Technique psychanalytique*, en parlant de l'attention flottante, qu'elle demande de « n'attacher d'importance particulière à rien de ce que nous entendons et il convient que nous prêtions à tout la même attention flottante ». Cela suppose donc de la part de l'analyste la suppression momentanée de ses préjugés conscients et de ses défenses inconscientes. (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.32)

importe pour nous de révéler non pas tant l'inconscient de l'auteur, mais bien celui du sujet d'énonciation toujours en mouvement, jamais définitivement fixé.

L'apport de la narratologie n'est évidemment pas à négliger dans cette analyse. Le discours que tiennent les actants, les événements qui surviennent, les actions entreprises nous permettront, notamment dans leurs diverses juxtapositions, à travers leurs nombreux entrecroisements, de montrer l'émergence du double dire involontaire. Notre reconstruction de la mécanique qui mène à l'effet de sens passe effectivement par la disposition du discours, les divers engrenages actantiels ainsi que l'organisation temporelle et événementielle.

Ainsi pouvons-nous dire que la production fantasmatique qui entoure la technique d'écriture propre à Marie Laberge se répercute de *Juillet* à *La Cérémonie des anges* dans une constance troublante, qui rend possible pour nous la présentation d'un système de double inscription où la superposition des deux romans vise la réécriture du fantasme œdipien. Nous serons donc en mesure de poser la question de l'Œdipe au féminin dans ces textes comme l'assise théorique d'une réalité fantasmatique qui se laisse percevoir derrière l'énonciation principale, tel un inter-dit.

Lors d'une conversation avec le journaliste Robert Viau, Marie Laberge souligne la dimension secrète dont se nourrit la passion de l'écrivain. Pour elle, écrire fait partie d'une réalité intime, infiniment privée : « L'écriture, c'est tout ce qui m'oblige à me retourner à l'intérieur de moi,[...] et creuser, creuser en écrivant jusqu'à l'angoisse fondamentale, la révélation brutale, implacable de ce qui m'habite, du moteur inconscient de l'écriture. »⁷ Cette angoisse, ce moteur inconscient ne sont qu'une autre façon de nommer une même réalité, celle de la dynamique fantasmatique qui se représente dans l'écriture.

La mise en scène romanesque de Marie Laberge, en réservant une place considérable au rôle maternel, place les personnages masculins dans une position d'infériorité à laquelle s'ajoutent l'instabilité et la piètre performance. Notre hypothèse de travail présume la présence d'une organisation hystérique où le fantasme prédominant donne à la mère le rôle tenu par le père (le phallus compris). Sommes-nous ici devant la suggestion d'une incapacité chez l'homme de gérer son sexe ? Cela nous permet-il de croire que la mère devient, dans le discours labergien, l'objet de son propre désir ? Que cette dernière tient un rôle déterminant devant le destin de l'homme ? Nous tenterons de démontrer par le fait même en quoi l'écriture de Marie Laberge est déportée vers l'autre. En d'autres mots, le but ultime de ce mémoire est de présenter une lecture analytique de deux textes de Marie Laberge, pour arriver à faire voir comment

⁷ Robert Viau (1997) *Écrire pour vivre : Marie Laberge, dramaturge* in *Studies in Canadian Literature* vol.22, p.117-134.

une écriture, en apparence stable et assurée d'un sens préalablement supposé, se d'écrit pour s'écrire ailleurs d'une autre façon, dans une énonciation en continuuel déplacement.

Suite à la lecture de *Juillet* et de *La Cérémonie des anges*, nous avons perçu des thèmes et motifs communs dont la résurgence s'est imposée à nous de façon claire. Chacun des textes met en scène, selon la nature du récit, une part de la dynamique de l'autre, en des termes différents mais constants. Dans notre premier chapitre nous toucherons l'espace romanesque accordé aux personnages masculins. Un espace clos, oppressif, où la part de soumission s'impose à eux comme inévitable. L'indécision masculine, de même que l'inappétence sexuelle, sont marquées par la culpabilité et la peur de l'abandon. On dirait que les personnages masculins redoutent quelque chose, mais quoi ? Appréhendent-ils le désir féminin ? Quelle est donc la relation entre la peur du sexe et les manifestations de culpabilité reliées au rapport sexuel qu'expose le texte en confinant les personnages masculins dans une attitude d'insécurité infantile ? L'essentiel dans le couple semble retenu. Le sexe, oppressé, évacué, tient lieu d'échappatoire à une possible rupture.

Dans un deuxième chapitre, nous verrons la présence troublante du personnage féminin. Forte de son pouvoir de séduction, la femme oriente son plaisir dans l'ambivalence. La figure féminine croit accéder au plaisir, atteindre-la

jouissance, sans pour autant épuiser son potentiel érotique. Qui sont donc ces personnages, très lucides, qui relancent toute la problématique de la féminité ? Comment reconnaître le débat psychique qui sied à l'envie inconséquente de plaire de ces femmes ? Au-delà du discours féminin proposé par le texte labergien, derrière les propos ambigus soutenus par les figures maternelles pourrait se dissimuler une autre scène, cette fois œdipienne, où se joue toute la dimension de perte et de vide à combler, de pulsion de vie et de pulsion de mort. Ce sont les questions auxquelles nous tenterons d'apporter des éléments de réponse.

Dans un dernier chapitre, nous constaterons que la figure maternelle, même reléguée au second plan, éclipse à sa façon la figure du père. Les enjeux sexuels n'ont alors plus la dimension d'impuissance offerte lors d'une première lecture des romans. La question sexuelle qui d'abord tenait lieu de nœud conflictuel, révèle comment maintenant le moi tente de raffermir un support narcissique anéanti par la féminité. La figure maternelle, en étant au cœur du conflit psychique, balise la notion de couple jusqu'à réorganiser les fonctions primaires de la famille.

Cela dit, il est capital pour nous de mettre en garde le lecteur contre l'envie inévitable de porter une conclusion trop hâtive au présupposé du premier chapitre. Nécessaire à l'organisation d'une problématique, ce dernier offre au

lecteur les prémices d'une argumentation future. Il rassemble, en effet, les diverses manifestations textuelles, redondances et incongruités, qui appellent un plus de sens. Régie par un déroulement spiralé, notre argumentation tourne autour d'une hypothèse centrale, laquelle s'appuiera sur des multiples superpositions d'extraits qui s'enroulent autour de la ligne directrice, la valident et l'appuient. La patience est donc de mise car il faudra attendre jusqu'à la fin de cet engrenage discursif pour voir l'interprétation trouver sa pleine pertinence. Nous souhaitons donc que le lecteur poursuive avec nous, dans un même rythme, avec le même enthousiasme, l'aventure textuelle, qui jamais sûre, toujours mouvante, réserve des moments forts, voire même des événements troublants dont la répétition ne fait que rappeler tout le côté éphémère de la vie et sa prédisposition à la mort.

CHAPITRE UN

IMPUISSANCE AU MASCULIN

« Marie Laberge ne laisse pas indifférent », d'écrire Robert Viau dans le cadre d'une entrevue pour la revue *Studies in Canadian Literature*¹. « Quoi qu'elle écrive, elle déchaîne les passions ». Cette auteure qui, dans « Écrire pour le théâtre, » a dit qu'il fallait « vivre intensément, la tête hors de l'eau douceâtre du mensonge, vivre démesurément, au-dessus de ses moyens et en tentant de saisir le reflet seulement de ce qui nous fait avancer si follement, si courageusement vers notre propre fin, a quelque chose d'urgent à communiquer » (p.122).

Une première lecture des romans de Marie Laberge nous fait découvrir cette exigence sauvage à pénétrer, au-delà de l'image, l'espace imaginaire étouffant, troublant et désolant des bas-fonds humains. D'ailleurs, pour Marie Laberge : « Écrire fait partie d'une chose intime , infiniment privée. L'écriture c'est tout ce qui m'oblige à me retourner à l'intérieur de moi, à descendre dans mes sous-sols, quelquefois très peu éclairés, des sous-sols que je peux occulter le restant de ma vie pour être quelqu'un qui apprécie l'existence et qui a du plaisir dans la vie (*ibid.*, p.122) ».

¹ Robert Viau (1997), « Écrire pour vivre, Marie Laberge dramaturge, *Studies in canadian literature* vol 22, p.117-134.

Si ces histoires d'amour nous touchent profondément par leurs passions dévorantes, voire déchirantes, elles n'en demeurent pas moins inquiétantes quant à leurs issues finales. Car, somme toute, le bonheur, si fragile, si difficile à atteindre, demeure presque un interdit pour ces personnages intenses en quête d'eux-mêmes, que ce soit ceux de *Juillet* ou ceux de *La Cérémonie des anges*.

Nous pouvons déceler, au-delà de cette fugitive impression provenant d'une première lecture, une construction textuelle plus élaborée, plus complexe, donc moins tangible. Ainsi, s'opère, dans les romans labergiens, ce que nous appelons un réseau «d'idées obsédantes»², idées qui se laissent entendre lorsque nous savons écouter puisque ne s'entendant pas elles-mêmes se dire, elles tendent à s'exprimer par tous les moyens possibles, bien souvent à l'insu du scripteur. Nous sommes donc en mesure de retracer à travers l'analyse de ces deux romans des ressemblances de même que des rapprochements qui permettront l'émergence d'un certain parcours psychique. Par le résumé des textes concernés va se définir, en partie, la structure problématique liée au caractère hystérique des romans labergiens.

² « Je définirai comme idée obsédante une pensée un tant soit peu insistante, pressante, inévitable [...] une telle préoccupation idéationnelle peut-être plus ou moins permanente ou transitoire, inconsciente, préconsciente ou tout à fait consciente. (Henry-Paul Jacques, *Du rêve au texte : pour une narratologie et une poétique psychanalytique*, p.80)

Dans *Juillet*, le couple David / Catherine est menacé de rupture par l'idylle entre cette dernière et son beau-père Simon. La vérité éclate au grand jour, provoquée par la tentative de viol de Catherine par son mari, épisode qui provoque le rapport sexuel entre Simon et sa bru. Témoin des ébats, la femme de Simon sévit en tuant Catherine par balle, voulant, par ce scénario, protéger son fils David d'une douleur pire que son éminent divorce.

Par la voix de deux journaux intimes, *La Cérémonie des anges* nous transporte également au cœur même d'un drame : la mort d'un bébé. À la suite de cette épreuve, le couple Laurent / Nathalie se déchire et éclate. Si la mère se tourne vers l'oubli total de ce passé douloureusement trop présent par une course effrénée vers l'exaltation du corps, le libertinage sexuel, la figure masculine, quant à elle, à travers une énonciation textuelle où la régression³ engendre une dépossession de l'autre, ne vit que pour la remémoration de sa douleur à travers une anorexie sexuelle. La « débandade », résultante du délaissement provoqué par Nathalie, transforme cette dernière en idole, en proie phallique. Toutefois, l'un comme l'autre, blessé par leur échec parental, se retrouveront par l'entremise de Rémi, un ami commun, contaminé par le virus du sida. L'arrivée de ce personnage homosexuel permettra à Laurent et Nathalie d'accepter leur identité à travers sa mort.

³ « Processus de l'organisation libidinale du sujet qui, confronté à des frustrations intolérables, ferait retour pour s'en protéger à des stades archaïques de sa vie libidinale et s'y fixerait en vue d'y retrouver une satisfaction fantasmatique ». (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.364)

Nous constatons par l'apport de ces deux courts résumés, qu'un lien se tisse autour de la notion de couple, mais encore autour des relations complexes entre homme et femme. En effet, de part et d'autre des textes, nous sommes en présence d'un homme blessé, meurtri, amoindri par l'éloignement soudain de sa femme. Cette privation de la présence féminine provoque l'éclatement de la vie commune. Le personnage masculin, vu son impuissance évidente à rétablir cette relation conjugale, se laisse entraîner par la mer d'émotions trop vives qui l'engloutit. Pouvons-nous soulever ici l'hypothèse que derrière ce signe de faiblesse masculine se cache une lacune que pourrait accuser une mère⁴ continuellement présente ? Trop impliquée ? Trop dévouée ?

À travers ce rapide début d'analyse, nous pouvons relever, par la superposition des résumés, les traits communs relatifs aux deux romans, de façon à mettre en évidence les mots-clés susceptibles d'établir une communication sous-jacente à la diégèse présentée au lecteur.

1 *Juillet* : un couple, un amant, échec amoureux, impuissance, pseudo-viol, mère hyper-protectrice, meurtre.

2 *Cérémonie des anges* : un couple, la mort d'un bébé, échec amoureux, torpeur, dépravation sexuelle, dépendance, mort.

⁴ Notons que la mère joue effectivement un rôle important dans l'inaptitude masculine à percevoir la réalité. Nous en reparlerons au chapitre suivant.

Apparaît donc, à la suite d'une réflexion sur les divers thèmes relevés, l'inscription des deux chaînes associatives qui, selon une certaine juxtaposition, pourraient s'amalgamer afin de n'en former qu'une seule compte tenu des nombreuses ressemblances diégétiques. En effet, nombre de caractéristiques semblent s'interpeller afin que transparaisse une sorte de parcours silencieux que nous pouvons appeler le double dire involontaire. En creusant cette piste nous pourrions alors mettre au jour la part faite dans le texte à une énonciation inconsciente (ou pré-consciente).

D'un texte à l'autre, l'échec amoureux fait figure d'élément déclencheur de l'activité actantielle. Si les personnages masculins, en l'occurrence David et Laurent, semblent s'imprégner des événements au point de s'y laisser choir, leurs homologues féminins, Catherine et Nathalie, persistent dans leur engagement, pour ne pas dire leur déroute passionnelle. De toute évidence, l'une comme l'autre s'exposent, parfois violemment, au désir ainsi qu'au délire des plaisirs charnels, ceci aux dépens de la figure masculine. Le rejet imposé par l'instance féminine dévoile une soumission du personnage masculin appelant un certain infantilisme, nous laissant croire, par le fait même, à la possibilité d'une surcharge des rôles féminins provenant d'un déplacement des positions.

Le point de défaillance de la chaîne sémantique s'opère lors de la finale des romans, dans la mesure où l'actualisation de la mort, nécessaire dans les deux cas,

n'entraîne pas la même valeur de signification. Mais nous verrons peut-être là, paradoxalement, le dévoilement d'une possible filiation textuelle ! Il n'en demeure pas moins que déjà, autour de ces quelques éléments de correspondances, s'élabore une dynamique qui nous permet d'affirmer qu'à une lecture psychanalytique de *La Cérémonie des anges* se valide la trame inconsciente de *Juillet*.

En effet, mis au jour, le parcours associatif nous permet d'aborder sous un autre angle l'écriture labergienne. Résorbée dans une inertie latente, enflammée par des pulsions et désirs retenus, la cohésion émotionnelle des divers personnages se teinte d'ambivalences significatives⁵. Par ailleurs, si la dominante obsessive, soit celle de l'abandon des personnages masculins par la figure féminine, s'établit comme point d'ancrage, nous devons pourtant envisager les manifestations textuelles d'angoisse⁶ et de culpabilité⁷ comme étant révélatrices d'une source possible de conflits psychiques à connotation hystérique.

L'énonciation dans *Juillet* convoque un léger déplacement de l'autorité. Un rapport de domination féminine se laisse effectivement lire dans le chevauchement du dire et de l'agir masculin. David, qui semble donner le ton à la

⁵ « Disposition psychique d'un sujet qui éprouve ou manifeste simultanément deux sentiments, deux attitudes opposés à l'endroit d'un même objet, d'une même situation (ex : l'amour et la haine) » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.16)

⁶ L'angoisse est l'expression directe de l'état de refoulement. Il est un compromis entre la pulsion et la défense. « [C]'est un affect, signal en réaction au danger de la castration [...] [P]our Freud la survenue de l'angoisse chez un sujet est toujours articulable à la perte d'un objet fortement investi, qu'il s'agisse de la mère ou du phallus. » (*ibid*, p.22)

⁷ « La culpabilité est la conscience douloureuse d'être en faute consécutive ou non à un acte jugé répréhensible [...] un constat d'indignité totale, sans appel, véritable plainte portée contre le moi. [...] et s'adresse à l'objet perdu ou qui a déçu. » (*ibid*, p.78)

famille, être la voix de l'autorité, démontre son peu d'influence. « David, pour faire à sa tête, s'est levé à six heures ce matin, a préparé le déjeuner de Julien, le sien, a tout placé dans la voiture et s'est trouvé fin prêt pour le départ à sept heures et quart » (p.19).

Il déchoit rapidement de ses fonctions puisque « selon [lui], ils auraient dû partir la veille au soir. Mais là, Catherine a sauvagement résisté » (p.19). Le personnage féminin tient donc ici le rôle décisionnel, la position d'autorité. En soi, cette attitude masculine chancelante, voire défaillante, est récurrente car David agit à titre de personnage tampon qui n'a de la fonction paternelle que le titre. « Il [voulait] parler à son père, sérieusement, [mais cela] lui semblait une tâche surhumaine. [...] Il aurait voulu être légitimé dans ses choix par son père. [...] Il était bien près de croire que son père ne voyait pas d'intérêt à approfondir une relation avec lui [...] » (p.27).

Ce passage montre David tel l'incarnation de l'image du vaincu, de la figure déchue propulsée dans un jeu d'adulte, maquillée simplement des atouts de l'enfance. Bloqué par une confiance en soi fragmentée, qu'il tente en vain de raffermir par une conversation d'hommes, le personnage masculin dérive sans identité précise, démontrant une continuelle insécurité face à la position qu'il doit

occuper : « David est là, gênant de bonne volonté, gauche de coopération inutile. [...] Il fait trop de bruit dans leur silence » (p.46). Ainsi, jamais à sa place, toujours « déplacé », il poursuit inlassablement une vaine quête d'affirmation en vue d'obtenir le regard du père, l'approbation de la loi. « [David] regarde [son père] vraiment comme lorsqu'il avait sept ans [...] avec, dans les yeux, une telle attente, une telle espérance que Simon avait douté de ne jamais pouvoir rassurer cet enfant sur ce qu'il était » (p.70).

En outre, cet extrait montre à quel point Simon, le père, l'autorité masculine, s'avère convaincu d'inconsistance, d'incompétence face à son fils, à ses désirs, à sa demande de reconnaissance identitaire. David reste, par conséquent, l'enfant de maman « [...] déconfit, la bouche pleine d'excuses qu'il ne peut même pas dire. Il a toujours la bouche pleine de mots imprononcés » (p.130) , comme si l'accès à la parole lui était interdit pour assurer une certaine paix familiale. En effet, l'incommunicabilité, source de conflit, ramène à une forme de solution dans la mesure où la parole semble devenir dans l'écriture labergienne symbole d'échec. En fait, nous pouvons croire que ce silence aussi troublant qu'il puisse paraître n'est que dissimulation périlleuse, artifice indéniable forçant David à dévier en vue de mieux nier l'évidence. « L'introspection au sujet de Catherine le mettait trop mal à l'aise pour se la permettre une journée comme celle-là » (p.27).

Si David s'avoue ici être dans l'incapacité d'approfondir sa réflexion au sujet de sa relation de couple de peur des résultats encourus, il persiste dans sa recherche de faux-fuyant, échappatoire garantissant en surface l'équilibre conjugal ainsi que l'harmonie familiale. « [David] n'a rien vu de si compromettant, de si terrible. Rien qui pourrait les faire rougir » (p.53). « David peut-il vraiment être aussi décroché de la réalité ? Est-ce que ce n'est pas de la démence, l'illusion entretenue à ce point-là ? » (p.66).

David entretient le faux espoir d'un accord entre Catherine et lui comme si l'abandon était la défaite de lui-même, la néantisation de son individualité. Vivre de l'illusion, en dehors des limites de la réalité, semble la seule issue prouvant la stabilité de son être.

Au contraire, sa femme Catherine, lucide, perspicace à l'excès ne fait que constater l'échec de leur relation maritale : « Catherine sait que maintenant, déjà, ils ont trop enduré et que l'issue de ce couple qu'ils forment de peine et de misère est aussi proche que fatale » (p.20). Somme toute, elle « rentre sachant très bien que quitter David, c'est quitter Simon et elle n'est pas loin de croire qu'elle a épousé l'un pour vivre dans la proximité de l'autre » (p.66). L'ajout d'un troisième actant complexifie la dynamique amoureuse, l'élargit et la modifie. En se soumettant aux apparences par un mensonge qui relève d'un croisement amoureux, Catherine se joue du temps afin de prolonger la proximité de l'objet du

désir proscrit. L'artifice perd son pouvoir en laissant s'attiser la convoitise, se consumer le brasier interdit. La conscience de quitter son partenaire dans une attitude de défi en vue de se satisfaire en soi, pour soi, fait foi d'un certain individualisme qui convoque un signifiant objectal dont l'instabilité précise l'insatisfaction du moment. En effet, l'instance féminine occupe dans l'énonciation l'instant-clé pendant lequel la notion de couple éclate en lui conférant la responsabilité entière de ce moment. Par un désinvestissement de l'objet, le texte semble tenter une percée de l'inconscient à travers un affranchissement des valeurs traditionnelles consacrées à une position féminine stable et soumise. N'y a-t-il pas ici nécessité pour la femme d'échapper aux apparences, de s'extraire des conventions sociales pour ainsi mieux vivre ?

Certes, David et Catherine forment un couple à l'intérieur d'un faux rapport d'intimité.⁸ Cette relation conflictuelle, où se joue l'ambivalence émotive puisque Catherine « se sent coupable d'éprouver autant de mépris et de colère contre David et de rester malgré tout avec lui » (p.66), s'accroît au cours du roman et amplifie la dégénérescence amoureuse, alors que David lui-même devant l'amour, devant la vie « [...] devine que ses sentiments ne sont pas si purs qu'il le croyait » (p.39) . L'instabilité affective s'étend dorénavant à la famille élargie. « Son père a ri avec sa femme et il lui a mis son tablier. Ce n'est pas sorcier[...] S'il ne s'était pas mêlé d'espionner, de fouiner [...] son père aurait fait le même geste » (p.54).

⁸ Nous entendons par faux rapport d'intimité le fait que Catherine, autant que David, se laisse investir du rôle de l'autre au point de s'y substituer.

La culpabilité rattachée à ce geste, en apparence simple et anodin, qui dans ce contexte en devient un de surveillance, renforce l'idée d'une certaine forme de jalousie attisée par la proximité des corps. Un désir inassouvi tend à refaire surface si nous tenons compte de l'incompétence face au plaisir dont fait preuve David. L'échec amoureux du couple, dont témoigne l'absence de sexualité, appuie cette lecture : « David n'avait plus fait l'amour avec Catherine depuis maintenant deux ans (p.29) » ; cet aveu contient encore une part de désir car : « David n'est pas jaloux de son fils, il désire sa mère, ce n'est pas pareil » (p.39). En fait son attirance pour Catherine ne s'est jamais éteinte : « il sait avoir désiré [embrasser sa femme] au moins mille fois. L'avoir tenté peut-être trois fois » (p.40). Au désir inassouvi de David, s'ajoute « sa peur, sa terrible peur d'être abandonné par Catherine » (p.53).

Une peur réelle et injustifiée d'approcher sa femme préoccupe David. Cela sous-tend la peur symbolique d'un autre abandon, refoulé, mais qui cherche à faire retour. Effectivement, cette incontrôlable peur de la sexualité avec sa femme alors qu'il la désire met en scène l'échec de la tentative d'union du sujet avec « l'objet chargé imaginativement de représenter la retrouvaille avec l'objet originairement perdu. »⁹ L'incapacité chez David de conjuguer le sujet à l'objet d'amour évoque une défaillance émotive, un interdit latent face à la fusion des

⁹ Cette peur symbolique, ce manque appréhendé désigne en psychanalyse ce qui fait défaut ou ce qui a été perdu inconsciemment. « Ce manque reçoit une signification proprement humaine par l'instauration d'une corrélation entre ce manque et le signifiant qui le symbolise » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse* p.422-423). Il en découle un manque-à-être, d'où l'appel à l'autre afin de combler ce manque.

corps en faisant de Catherine un objet inaccessible¹⁰. De plus, plane sur l'incomplétude infantile, au-delà de l'impuissance, le spectre de la castration dans toute son horreur.

Une libido masculine attardée trop longtemps sur la mère provoque lors du choix d'objet d'amour compensatoire à l'objet perdu une recherche d'objets choisis qui conservent l'empreinte des caractères maternels et qui s'intègrent au contexte de l'enfance, car nous ne possédons jamais qu'une seule mère. Ces objets deviennent par le fait même des substituts de la mère première. La femme aimée, unique, irremplaçable devient aussi cet objet substitut. David est coincé entre deux instances féminines qui représentent, chacune à la fois, la femme et la mère. Nous comprenons alors l'incapacité de David à faire l'amour puisqu'il entre en conflit avec la dynamique fantasmatique qui se représente dans le texte, celle de la possession du corps maternel.

Justement, le texte nous montre que la femme de David, à l'intérieur de la relation conjugale, occupe, auprès de David, le statut de mère aux dépens de celui d'amante, faute d'homme, faute de virilité : « David serait-il toute sa vie un enfant qui attend d'être applaudi, félicité pour son bel effort ? Qu'est-ce qu'il fallait faire pour lui permettre d'être un grand garçon raisonnable[...] » (p.71). Catherine s'avère dans l'incapacité de permettre à l'homme en David de prendre sa place.

¹⁰ En fait, Catherine, en tant qu'objet inaccessible, occupe, par rapport à David, la position de la mère à l'intérieur du complexe œdipien.

En effet, quel manque confine ce personnage dans un rôle où l'enfant prime sur l'adulte ? Où la famille n'est que repère affectif identifiant sa position première, celle en retrait de la mère ? Comment expliquer cette primauté de la fonction maternelle au détriment de celle d'épouse dans le regard masculin sinon par ce retour du fantasme incestueux ?

La figure masculine, qui participe d'un fantasme incestueux irrésolu, conserve une intense dépendance maternelle dont nous ne pouvons sous-estimer l'impact sur ses réactions émotives : « David savait ce que Charlotte dirait, avec quel empressement elle condamnerait sa bru, afin de raffermir sa confiance en soi, comment elle exalterait son héroïsme de mari » (p.30). De plus, « il sait que ça va mal, mais il veut que ça aille bien. Il est certain que sa mère saura l'aider » (p.111). En conséquence, lorsque sa mère :

Avec ses yeux adoreurs pour David (p.57), [...] caresse ses cheveux doucement, David ne peut s'empêcher de se troubler, de ramollir sous l'effet combiné de la tendresse maternelle et du champagne : *maman*...si elle ne m'aimait plus. Si jamais Catherine voulait divorcer ? Qu'est-ce que je ferais ? Qu'est-ce que je pourrais faire ? (p.144)

Il découle de ce fragment textuel, également caractérisé par une attitude enfantine, un retour à l'amour maternel. La proximité des vocables *maman* et *Catherine* permet de croire à une possible imprégnation des positions de l'une à l'autre. C'est un peu comme si l'instance féminine était disjointe et que David,

lentement, renouait les pièces afin de n'en posséder qu'une seule. En effet, l'amour de David pour sa femme est voué à un certain vide sexuel, une inappétence occasionnelle, qui laisse le désir dans un état de latence un peu comme une impossibilité de toucher le corps féminin à l'instar du corps de la mère : « Sais-tu combien ça fait de temps que je ne t'ai pas touchée ? Deux ans ! Exactement deux ans ! C'est pas normal » (p.88).

La réaction de David laisse perplexe. Le fait de ne s'inquiéter que de l'anormalité de la situation et non de la cause possible de cette difficulté sexuelle révèle chez la figure masculine un lieu intouchable, dont le dévoilement affecterait l'identité acquise. Nous est-il possible d'y voir là une dépendance totale de David, un abandon sans réserve envers la figure maternelle¹¹, laquelle le désarmerait au moment de l'acte sexuel par la peur d'une réprimande ? D'un blâme face au vice de la chose ? De la soudaine réalité de la castration ? N'est-il pas clairement déclaré textuellement que « T'aimes pas ça le sexe, David, ça te dégoûte. C'est trop obscur, trop sourd, trop sombre, trop inquiétant pour toi » (p.90) ? Dans cette perspective, nous pouvons avancer que l'acte sexuel chez l'homme est une chose répréhensible parce que trop lié à la mère, à la proximité du corps maternel défendu.

¹¹ À ce moment, lorsque « toute la sensualité d'un jeune homme est liée, dans l'inconscient, à des objets incestueux ou, pour s'exprimer autrement, est fixée à des fantasmes incestueux inconscient, il en résulte alors une impuissance absolue ». (Sigmund, Freud, *La vie sexuelle*, p.58).

C'est au beau milieu du roman *Juillet* que s'expose la « débandade » sexuelle de David, lorsque Catherine dénonce méchamment l'incapacité de ce dernier à accéder au plaisir charnel, à la jouissance des corps, bref à l'accomplissement de l'acte dans tout ce qu'il implique de virilité, de puissance et de performance. « Mais tu haïs ça, tu haïs ça parce que tu trouves ça sale et que tu réussis à rendre ça sale. Le sexe, pour toi, c'est du péché, du mal vénéneux, de la cochonnerie et plus tu t'approches du plaisir et plus ça te répugne » (p.90).

En soulevant la question de la jouissance, proscrite telle un vice honteux, le personnage féminin touche le nœud filial mère/fils. Catherine aborde un sujet inavouable, le lien incestueux par lequel se définit le comportement de David, grevé par des fantasmes de possession et de retour au sein maternel. Toucher la jouissance pourrait devenir ici atteindre l'interdit qui permet de reprendre sa place à l'intérieur du corps de la mère. Le texte, en rendant le sexe sale du point de vue masculin, supporte l'interdit fantasmatique incestueux nécessaire à l'identité atrophiée de David. Lorsque ce dernier violente sa femme dans une tentative de relation sexuelle forcée destinée à montrer qu'il a du désir pour elle, il la mord à la bouche sauvagement, comme si les paroles de mépris qu'elle vocifère souillaient son identité. L'énonciation du texte, en jouant d'images liées à la morsure, fait intervenir de façon allusive le stade oral et ajoute à l'agressivité déployée par David une forme de vengeance devant l'explicitation de ce qui doit rester caché.

Représentante de la mauvaise mère¹², Catherine devient, symboliquement, l'objet à mutiler, à détruire, afin de taire l'interdit dont la castration est la réalité.

Parallèlement à la mise à nu de l'échec sexuel de David se dévoile, chez Catherine, un besoin de rapprochement des corps. Elle recherche avec son beau-père Simon une union corporelle interdite qui relève du registre de « l'animalité » dans le sexuel, dépassant ainsi les limites d'un simple désir avec lequel elle semble incapable de jouer :

Elle ne supporte plus ce désir à moitié exalté, à moitié refréné. Elle ne supporte plus cet amour muet qui se crie en silence (p.47). [...] Et si son souffle ne l'avait pas touchée, atteinte avant sa bouche, peut-être aurait-elle su alors ce qu'était une caresse de Simon. Mais son respire contre son cou moite, cette proximité l'avait terrorisée. Catherine ne savait pas jouer avec le désir [...] Et ces petits vertiges qu'ils s'offraient de plus en plus souvent la rendaient presque malade de désir. (p.57)

Certes, l'attrait du corps, de l'acte sexuel en soi prime sur l'émotion chez ce personnage féminin. L'amour abstrait, passif, devenu violent par son mutisme continu, est dépassé au profit d'un désir agressif et ravageur. Il semble alors étrange qu'un sentiment de terreur intervienne au moment où la possibilité d'une caresse apaiserait enfin ce désir latent. Cet affolement devant ce contact vivement désiré accuse le malaise. Dépasser l'interdit du plaisir inavoué, du simple regard évocateur, c'est accepter d'être à l'autre, c'est permettre la possession du corps de

19 « Le désir de destruction, de dire Mélanie Klein, met en scène un fantasme, où le sujet détruit le corps maternel afin de s'en approprier les organes dont le pénis paternel » (*Roland Chemama, Dictionnaire de la psychanalyse*, p.217).

l'autre. Au-delà des « petits vertiges » se trouve un terrain dangereux, envahissant, où la limite fantasmatique du jeu ne s'atteint que par la destruction, à savoir la dépossession de l'autre. Y jouer c'est y perdre une partie de soi. « Cet instant précis où Catherine accède à Simon et connaît enfin le répit, le contentement, cette sorte d'exaltation infinie qui accompagne l'arrivée à un but inespéré. [...] Catherine lui demande de lui faire l'amour, Et que Simon refuse » (p.208).

Elle, outrée, indignée d'être ainsi refusée dans son désir d'amour physique, de complétude, lui, défait, dérouté par son échec amoureux, orchestrent une cacophonie où l'Amour en A majeur se perd dans les ardeurs d'un désir banni « dans cette famille parfaite où le désir devenait une incorrection mondaine » (p.57). Nous pouvons effectivement interpréter le refus de l'instance masculine comme une méprise quant au but poursuivi. Si les tourments s'apaisent chez Catherine à l'issue d'une union sexuelle, ils prennent de l'ampleur chez Simon qui voit dans ce couple, au-delà de la réalité du sexe, l'amour. Comme si les deux aspects réunis étaient voués à l'illusion, à l'échec, dans l'écriture labergienne.

1.1 D'un rejet à l'autre la signification s'impose

Le roman de Marie Laberge, *La Cérémonie des anges*, reflète une structure narrative similaire à celle de *Juillet*, malgré quelques différences. Il n'y a aucun doute, en effet, quant à l'issue du couple Nathalie/Laurent, qui subit de prime abord un sort analogue à celui de Catherine et David dans la mesure où l'homme et la femme s'évitent et ne se confrontent qu'à l'ombre d'une rupture imminente. Alors que dans *Juillet* les événements dégénèrent graduellement, *La Cérémonie des anges*, dès l'incipit, précipite le lecteur au centre du conflit familial. Le drame existentiel provoqué par la mort d'un bébé de neuf semaines déplace en quelque sorte le statut des personnages puisque, d'une part, le fait d'être parents met ici en jeu une autre signification et que, d'autre part, cette mise au rancart de la symbolique parentale relance autrement la relation amoureuse objectale : « La mort d'un enfant, c'est toujours le procès d'un couple, non ? À moins que ce ne soit que la mort des parents » (p.21).

Laurent, l'homme sensible qui « a une âme de missionnaire, qui est [...] un torturé du lendemain, [...] un appel à l'aide déguisé en sauveteur » (p.20), évolue dans une situation conflictuelle où l'angoisse du silence redoublé du mutisme féminin laisse surgir en lui l'absence possible de rôle. « C'est le silence qui m'a réveillé. L'angoisse du silence soudain [...] Ce silence-là a dévasté ma vie » (p.11).

Cette première phrase du roman, qui fait implicitement référence à la mort de l'enfant, suggère la perte d'un être cher, mais plus encore, convoque la dépossession de l'être dans toute sa profondeur. L'absence de bruits, la privation sonore, bref la crainte excessive du vide provoqué par le silence, ici représentée sous forme d'angoisse¹³, marque la résurgence chez la figure masculine d'un sentiment de peur reliée à une défaillance ignorée, signe visible d'un conflit au-delà de l'émotion initiale.

En outre, si Laurent « aimait mieux le silence quand elle (Nathalie) n'était pas là plutôt que celui qu'elle installe maintenant » (p.39) , cela est sans doute dû au fait que l'absence provisoire du personnage reflétait la perspective du retour, alors que son silence « réel », synonyme de déni¹⁴, provoque un malaise. Le texte tente d'évacuer une autre forme de retour, inconscient, lié à un conflit pulsionnel non réglé. L'instance moïque représenté par Laurent laisse entendre, face au désaveu féminin, un rejet à travers la mort de son enfant. Laurent montre volontairement son incapacité à poursuivre dans le silence instauré par Nathalie. « Je voudrais qu'on m'accuse, qu'on me condamne franchement. Je veux du bâcher, je veux des reproches, je veux qu'on m'achève, mais pas ce silence, pas le corps séché de cette

¹³ « D'un conflit psychique non résolu naît l'angoisse. Ce sont précisément les représentations d'une situation conflictuelle qui l'engendre. Le problème de l'angoisse est à la base de tout conflit psychique et il se produit toutes les fois que le moi risque d'être envahi par une pulsion effrayante ». (Raymonde Guérin, *Le Mythe de Protée dans l'œuvre d'Émile Ajar*, p.18)

¹⁴ Le déni par Nathalie de la mort de son enfant évoque le retour d'un mécanisme psychique infantile destiné à éloigner la menace de castration. Nous y reviendrons au chapitre deux lorsqu'il sera question de la figure féminine.

femme brutale qui traverse le désert de la maison. Pas le silence en plus de l'absence de mon bébé. Rendez-moi quelque chose » (p.45).

C'est un peu comme si la naissance de l'enfant avait apaisé l'obsédant silence le temps d'une respiration et que maintenant reparaissent les manques, les carences, l'impuissance fondamentale :

Pas capable de baiser à part de ça. Recule comme une jeune vierge à chaque essai. Aller chercher pourquoi on s'envoie en l'air ailleurs que chez soi, après ça. À quoi ça sert le mariage si ça vous assure pas une baise régulière et satisfaisante. Eh bien non, le monsieur ne veut pas. Il s'accroche à ses bobettes et considère sa dame avec horreur. (p.14)

Nathalie reproche, voire dénonce, l'inaptitude de Laurent face à l'acte sexuel. Prenant en considération que le mariage, bien lié au besoin, permet l'assouvissement des pulsions, la réaction incongrue devant le désir de sa femme, - « Je sais bien qu'elle me trompe, qu'elle baise ailleurs [...] M'en fous. Elle peut baiser qui elle veut. C'est pas ça l'important » (p.33) - donne raison à Laurent dans le contexte du besoin. Il faut lire ici : maman baise avec qui elle veut [le père] ce n'est pas important, pourvu qu'elle reste là, qu'elle n'abandonne pas Laurent ! En fait, le texte exprime le discours d'un homme qui a peur de l'abandon comme si le sujet d'énonciation refusait de consentir à la figure masculine sa possible autonomie féminine :

Je sais que je ne vaud pas beaucoup plus cher la livre, mais me semble que tant que je suis dans cette maison, avec elle, je suis toujours son mari. (p.31) Je veux la

retrouver. Je refuse de tout perdre. Je ne sais probablement pas comment m'y prendre, mais je vais y arriver [...]. Je suis encore là. Tout n'est peut-être pas perdu pour nous. (p.33)

Le fait de s'attribuer encore le rôle de mari agit sur le comportement de l'homme comme une représentation de possession et de ravissement, telle une attitude de propriétaire ! Que dans l'extrait soit employé le pronom « nous » plutôt que le « moi » marque une fusion du « je » et de « l'autre-mère » dans une confusion des rôles masculins et féminins où une assimilation de l'un par l'autre se fait sentir. Ce besoin intense de sa femme, faute de sa fille, annonce une ambivalence émotive flagrante qui s'explique si nous appliquons le raisonnement impliqué ci-dessus concernant l'alliance formée par le « nous » :

Qu'on s'aime encore ou pas n'a aucune espèce d'importance pour l'instant. (p.31)
J'ai besoin d'elle pour une seule chose : la haïr. [...] L'observer quand elle ne le sait pas et la mépriser d'avoir été incapable de garder sa fille en vie. (p.21) J'ai envie de la battre. Envie de la détruire, de briser ses os, d'arracher son indifférence. (p.45)
« Elle m'a jeté. Comme une ordure, comme une saleté. Pour un écart, un excès alors qu'elle ne s'en prive jamais, elle ». (p.51)

Toute cette haine concentrée sur Nathalie alors que persiste une demande de reconnaissance de sa part, à savoir que Laurent est toujours son mari, laisse présager une forme de jalousie inconsciente. La douleur causée par l'objet d'amour ainsi que l'humiliation narcissique qui s'y rattache comportent également une part d'autocritique. Le désir de posséder dans le mépris, dans la

haine, fait intervenir à nouveau le concept « Kleinien » de la mauvaise mère à qui le sujet veut ravir ce dont il semble dépossédé. Le fait d'écrire « arracher à son indifférence » montre bien le sujet d'énonciation exposé à un vide, celui créé par l'impassibilité féminine.

L'utilisation d'une référence anale, latente, à même les vocables *ordure* et *saleté*, permet d'étayer notre lecture psychanalytique du texte. Cet objet excrémental, représenté symboliquement par les déchets, le personnage de Laurent ne le produit et n'en jouit que s'il se situe simultanément par rapport à la demande de ce qui est supposé le lui demander. C'est ainsi que Laurent, déçu, déchu, en tant que résultante merdique, équivalent des fèces, donc de l'enfant en regard de la psychanalyse, « n'y arrive pas. Ni à comprendre, ni à accepter, ni à pardonner. Je n'arrive à rien. Je me sens tellement nul » (p.45). Séparé du corps maternel à titre de reste inconsistant se complaisant dans une intense douleur, Laurent se voit désormais détourné de Nathalie puisque cette dernière ne lui permet plus le même accès à l'amour : « Comment faut-il réagir pour avoir droit à son estime ? À son attention ? [...] Par quel bout on atteint la banquise Nathalie ? (p.51)

Replié sur lui-même dans une attitude d'auto-protection, Laurent vit un rejet significatif car Nathalie (la mère) n'est plus accessible. Diva de la scène, elle joue dorénavant le rôle de l'actrice adulée au sommet de son art : la tromperie, l'imposture, l'illusion : « S'ils peuvent me teindre en rouge, me friser, me donner

des lentilles de contact vert foncé qu'on bouge un peu » (p.42) . Détournée du passé, Nathalie cherche appui dans le silence : « Pourquoi les coupables sont-ils si bavards ? Ils pourraient pas assumer en silence ? Faut toujours qu'ils nous abreuvent de leurs raisons, de leurs justifications. Ça pue cette manie de se vomir. Laurent est pareil [...] Qu'elle race de dégoûtant quand même : toujours la bouche ouverte pour s'expliquer ou pour têter » (p.28).

Obnubilée par son déni de la réalité de l'échec représenté par la mort, Nathalie voit l'Autre comme la menace d'une demande qu'elle ne peut plus remplir. Désorientée par la honte de cette part d'elle-même perdue, elle se suffit avec peine, n'ayant que mépris pour l'Autre qui demande encore à une chair vide, essoufflée, épuisée. L'étourdissement, le vertige du jeu scénique, devient la seule échappatoire à cette réalité mutilée : « Le cinéma, c'est l'art du mensonge, c'est bien connu. J'adore le cinéma » (p.180) . Par le truchement de la scène télévisuelle et théâtrale, Nathalie se décompose totalement en son principal personnage dans un refus catégorique de se positionner : « L'avantage de jouer une bitch, quand même...c'est qu'elle nous fournit gracieusement les répliques » (p.36). Et effectivement, le lexique réservé à Nathalie, parsemé de reparties aussi cinglantes que vulgaires, excite l'antipathie des autres, provoque leur éloignement et déloge la pitié des regards : « Une bitch plus douce, plus coulante qu'a veut, la tapette. Ben qu'a se la trouve ! Faudrait humaniser la bitch astheure ! [...] Qu'y aille chier ! » (p.30).

L'artifice pervers lui permet de jouer l'indifférence et de tenter de déjouer la honte d'avoir été touchée dans son être-avoir : « Je me suis perdue quand je t'ai perdue. [...] Comment veux-tu que mes bras vides ne se tendent plus jamais [...] Mon bébé est sous terre et moi, la stérile, moi le ventre vide à jamais je ne serai pas enterrée [...] je ne trouverais pas le pardon. Je trouverais l'effroi de l'abandon » (p.194). Ce sentiment insoutenable d'être dépossédée la pousse à se replier en elle-même afin de réorganiser son intimité à travers une légèreté d'être.

La coupure amoureuse assumée par Nathalie pour s'exclure de l'espace conjugal intensifie beaucoup plus qu'elle n'atténue la dépendance de Laurent à sa demande de reconnaissance. Être confronté au rejet de la figure féminine renforce ce besoin du personnage masculin de reconquérir son identité anéantie. Laurent, brusquement privé de la présence de sa fille, arraché abruptement au rôle de père et délogé du statut de mari, se retrouve nu et seul, castré de toute la symbolique familiale.

Le début de *La Cérémonie des anges*, bien qu'il prête à Laurent des ivresses paternelles excessives, des exaltations de voyeurisme quasi délirante devant la maternité quand « quelquefois, on prenait Erica avec nous pour « une heure d'adoration ». [...] quand elle tétait elle était la plus belle, la rondeur de sa joue, celle du sein et de ses yeux levés vers ceux de Nathalie, ses yeux éperdus d'amour pour la merveille qui la nourrissait » (p.65), permet de montrer que cette vive

admiration du père devant la relation mère/enfant trop abruptement interrompue présente, au-delà de la figure masculine qui la supporte, une manifestation de la dynamique fantasmatique textuelle. Pourquoi Laurent a-t-il ce besoin insatiable de raconter cette nuit où sa fille est morte, « de dire enfin toutes les horreurs qui m'ont habité pendant les derniers mois » (p.57) , mais plus encore, pourquoi chez lui ce besoin constant d'être pardonné. Et pardonné de quoi ? D'où vient l'angoisse prenante à l'idée de savoir que personne d'autre que Nathalie ne pourra parler pour Erica ? « Pourquoi ai-je cet atroce sentiment que seule Nathalie le pourrait et que sadique, elle me regarderait crever plutôt que de calmer mon angoisse » (p.57).

Somme toute, l'épreuve accablante d'un deuil prématuré, brutal et injustifié, vécu par le personnage masculin, justifie un retour en arrière de l'énonciation qui permet à Laurent d'accepter l'échec personnel. Plongé dans l'horreur de sa possible nullité, de son inconsistance, le sujet d'énonciation masculin projette sur le discours féminin l'image de son identité atrophiée, d'où le besoin obsessionnel d'une présence maternelle afin de s'approprier une place, de se donner une place par procuration. À défaut d'avoir, de garder la mère, être la mère devient l'unique possibilité de poursuivre, de survivre sans s'écarter vif :

Il faut que je vois Nathalie [...] Je ne dors plus [...] Il faut que je la voie. (p.79) Je suis devenu invivable et obsédé. (p.83) Je suis plus obsédé par Nathalie aujourd'hui que pendant toutes nos années ensemble. Et pourtant je laissais pas

ma place côté obsession. (p.85) Même endormie elle avait une énergie folle. Je la contemplais et je la désirais. (p.89)

Ce recours à l'adoration pendant le sommeil, cette nécessité de se satisfaire du repos de Nathalie, de s'en repaître montre l'envie, non pas de la désirer, mais bien plutôt de désirer être elle¹⁵. Avec ces courts extraits nous pouvons déduire que la figure masculine fait montre d'une insécurité affective qui régit toute la relation amoureuse. Alors, au moment de réorganiser sa vie avec la femme/mère pour un deuxième essai, la nécessité de reconforter cette identité précaire soumise à la présence maternelle souligne avec vigueur une problématique en regard de la fantasmatique oedipienne. Le sujet de l'énonciation prête au discours masculin un retour au stade phallique¹⁶, qui permet à Laurent d'occuper la place de l'enfant : « Évidemment je suis jaloux. [...] j'ai envie d'y aller avec eux, mais j'ai trop peur d'être écarté comme une nuisance pour le demander. (p.205) Je viens d'aller la reconduire à l'aéroport. J'ai le cœur gros comme un enfant abandonné. Me suis acheté un fax pour rester en contact direct. (p.209) Les enfants boudent. Moi aussi » (p.213).

¹⁵ Ici, il est dit simultanément que Laurent veut avoir Nathalie tout en voulant être elle. Laurent désire Nathalie d'abord en tant qu'objet sexuel, mais également à travers une identification très primaire de fusion narcissique.

¹⁶ La notion de stade est employée afin de déterminer les divers degrés de l'organisation libidinale de l'être humain. Ce stade est caractérisé par la question de savoir pour les deux sexes s'ils possèdent le phallus ou pas. Le personnage masculin, par son retour en enfance, exprime un possible conflit infantile non réglé par rapport à la castration, ou plutôt au refus d'être castré.

Il est clair que le statut de père émerveillé, puis d'homme chagriné, s'est maintenant déplacé vers celui d'enfant possessif et dépendant, comme le dit bien Rémi qui tient lieu de père par procuration : « Tu es encore un enfant Laurent [...] on va parfaire l'éducation que ta maman ne pouvait te dispenser » (p.218). À l'intérieur de ce nouveau trio, tout l'aspect du manque masculin est mis en jeu puisque l'incomplétude sexuelle chez l'enfant-Laurent s'explicite à travers une compétence vouée au couple dorénavant formé par Nathalie et Rémi.

À ce moment de l'analyse il nous est possible de définir un lien entre l'échec conjugal de Laurent et celui vécu par David dans *Juillet*. Tous deux, confrontés à la douleur de l'abandon maternel par une désorientation de l'amour objectal intentent un procès narcissique révélant un nœud œdipien à travers la fantasmatique qui se représente dans l'écriture. En effet, faute d'avoir réussi à s'approprier son corps comme le sien propre, l'instance masculine, chez Marie Laberge, a investi son identité en fonction du regard de reconnaissance de l'Autre, l'autre étant ici la figure féminine occupant le statut d'épouse, mais encore plus celui de mère. L'abandon opéré par cet objet extérieur qu'est la femme, en tant qu'évocation illusoire de la mère, en tant qu'image à laquelle il s'identifie, détruit alors la consistance même de l'instance masculine. Puisque la libido narcissique s'est complètement investie dans l'objet, il ne reste que le vide quand survient le rejet. Le leurre ne tient plus. Par la force des choses l'homme n'est plus homme, mais redevient face à la femme un enfant dans toute sa

dépendance. Car, nul doute que la figure de la mère, très présente dans les deux romans, menace par tant de présence et d'autorité complaisante.

1.2 Émergence d'une disposition textuelle hystérique

Juillet et *La Cérémonie des anges* utilisent une construction narrative provenant de deux procédés bien distincts. Si le premier roman donne à voir une structure traditionnelle basée sur une narration omnisciente, le cinquième écrit de Marie Laberge assure sa différence par le procédé du journal intime où deux voix, celle de l'homme et celle de la femme, s'entrelacent à travers un texte syncopé¹⁷. La diégèse se fait donc connaître au lecteur de part et d'autre selon un point de vue masculin puis féminin, en alternance. L'appel à la concentration est donc de rigueur pour le lecteur qui, à chaque page, doit tenir compte du changement de narrateur, de même que du propos. C'est cette versatilité narrative, appuyée par d'autres éléments, qui nous a permis d'introduire l'idée d'un espace fictif construit à l'image d'une structure hystérique.

¹⁷ « En acceptant le morcellement du récit en détails (son émiettement) on refuse ce que le résumé peut avoir par définition de sommaire (tout ce par quoi il évite les points où la pulsion affleure sous le discours) Le résumé néglige le détail. Si le détail se situe du côté de la perte et de la fuite du réel, il endigue aussi cette perte, puisqu'il s'en donne déjà comme une écriture, un texte constitué (une mise en forme qui se nie comme telle). Ce à quoi il renvoie c'est à l'évidence de la nécessité d'un arrêt du récit afin qu'il puisse se poursuivre ailleurs à défaut de pouvoir tout-dire ». (Pierre Bayard, *Symptôme de Stendhal. Armance et l'aveu*, p.63-64).

En conséquence, nous devons définir les paramètres inhérents au comportement hystérique pour bien faire un parallèle entre l'écriture labergienne et sa composante hystérique et ce, à l'aide d'une application textuelle. Mentionnons d'abord que l'action romanesque, à titre de déplacement actantiel, expose un certain mouvement de fuite, de dispersion anecdotique, de subterfuge. Dans une position hystérique cette idée d'éparpillement inoffensif, de frivolité coquine, de détour gracieux offre l'avantage de rendre inconsciente l'idée offensive originelle. Par un glissement constant de propos, de badinage versatile et de séduction légère, la menace venant d'ailleurs, en l'occurrence de l'autre, permet de détester cette altérité au lieu faire face à la menace réelle, intimement liée au personnage. Un jeu de va-et-vient s'installe alors en permanence entre la substitution et son indésirable complice. L'hystérique se complaît ainsi à maquiller sa faiblesse dans un rapport à l'autre où la séduction est l'enjeu d'une relation superficielle vouée à s'emparer de cet autre à même la dissimulation de sa propre identité réelle.

Freud postule dans *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen* que l'œuvre engendre son père, car les personnages doivent être compris comme les doubles projections de l'écrivain, de ses fantasmes et de ses idéaux. Nous pouvons comprendre qu'intrinsèquement l'écriture hystérique se cache à elle-même, dissimule à son créateur la visée de l'œuvre. Il s'agit alors pour nous de repérer ce « trompe-l'œil » qui empêche l'écriture de s'entraver sous les poussées de l'inconscient. En

d'autres mots, de dépister le mot, la phrase, le passage qui trahissent l'étrangeté qui permet de délier le secret de l'engendrement de l'œuvre, le nœud conflictuel source d'inspiration qui contraint l'auteur à écrire, à créer.

Si *Juillet* se présente à la limite comme une organisation diégétique, assez simple, avec une structure uniforme qui relate les événements d'une seule journée à laquelle s'ajoutent quelques analepses faisant revivre le passé, *La Cérémonie des anges* provoque le chaos, avec sa diégèse morcelée, qui déplace la narration, tantôt voix de femme, tantôt voix d'homme, et qui brise l'unité en bouts de textes disparates, indépendants, annulant l'effet de récit continu. La règle d'uniformité brisée vient rejoindre les capacités de l'hystérique qui choisit le plus souvent de se présenter comme un signifiant morcelé plutôt que comme un bloc de stabilité. Son identité représente une réalité précaire, voire même redoutée. Marquée par l'insatisfaction, l'hystérique recommence inlassablement son parcours inachevé, tentant de devenir cet objet idéal qu'elle suppose dans le désir de l'Autre.

Perpétuellement prise dans les rets de l'insatisfaction, la posture hystérique s'évertue, en vain, à rechercher un angle d'exposition qui lui permettrait de s'attacher un regard admiratif, désirant, possessif, lequel lui renverrait l'image de sa perfection et de sa complétude. En fait, ce qu'elle recherche c'est une sorte de « vision béatifique », dans la mesure où ce qu'elle arrive à voir n'est jamais ce qu'elle veut voir. C'est donc à une demande impossible que l'hystérie est

renvoyée, à l'exigence de voir *au-delà* de ce qui lui est permis de voir. L'hystérie est bien cet espace en perpétuelle structuration, qui nie la totalité faute de pouvoir obtenir la satisfaction dans le regard de l'autre, et qui, par ailleurs, s'arrange tant bien que mal de cette identité fragmentée toujours en devenir. Nathalie, dans cet extrait, témoigne bien de cet état d'être :

Le creux de toi sera en moi pour toujours- comme l'amour de toi. [...] Je te reprends à la mort et je te remets dans mon ventre. J'ai bien assez couru pour savoir qu'il faut que mes bras te tiennent encore même si le corps de l'ange est mort- Tu m'as quittée, je l'admets, mais tu ne me quitteras plus- je te garde maintenant—tu peux dormir au fond de moi- je vais faire ce que je sais faire, *et vivre*. (p.276)

N'y a-t-il pas ici symbiose entre la posture hystérique et le corps textuel de *La Cérémonie des anges* qui, outre l'apparent changement narratif, dénonce par sa typographie éparse le vide d'une quête à finir, notamment chez le personnage féminin de Nathalie. Et si se font sentir des accents mélancoliques dans cet extrait, le sursaut hystérique de la fin de l'extrait avec sa terminaison *et vivre* évacue toute ambiguïté. Alors que la mélancolie pure appellerait ici le vocable *mourir*, *vivre* marque l'incorporation du souvenir comme une nécessité. Arracher à la mort, reprendre, réintroduire implique un caractère possessif, voire cannibalique qui renforce le statut maternel dans sa position primitive.

Miroir de l'identité, l'écriture du journal intime de Nathalie se fait clairsemée, omettant à l'occasion des mots, des sujets et des syntagmes, dissipant la mort de

sa fille à travers les nombreuses conquêtes amoureuses, dans un perpétuel mouvement de rétablissement de soi : « À quoi sert de tant courir pour échapper au vide que je vomis pour atteindre cette odeur bénie du temps où la vie était pleine. *On vit de vide. On n'en meurt pas* » (p.82).

Cette forme de retenue qui caractérise la parole féminine, puisque cette dernière est avare de commentaires, de descriptions et d'émotions, souligne également la tendance du personnage féminin à se nourrir de ce silence, du vide intérieur causé par la maternité, et qu'elle comble par une recherche du plaisir physique. Et c'est ça l'hystérique ! Elle vit de ce vide, toujours à remplir, alors que la mélancolique, elle, meurt de cet état d'être. Dans *Juillet*, l'épisode de l'avortement rejoint l'idée selon laquelle cet enfant retenu en elle participe de ce vide toujours à remplir.

L'ardeur hystérique à déplacer l'ordre et la durée de la narration en vue d'invalider la portée des événements lui donne un caractère frivole et désordonné qui laisse transparaître une insouciance inconstance. Pris au jeu par une énonciation déstabilisée et déstabilisante, les personnages des romans labergiens, à l'instar du texte qui les met en scène, déjouent l'unité à travers des déplacements excessifs. Si Nathalie s'exprime au sujet de ses amants avec détachement : « Elle a déjà jeté le petit Lacombe, mais elle va trouver mieux. Le grand Godbout peut-être. Où Étienne... oui, Étienne plus que Godbout. Disons le premier qui dit oui »

(p.14), Laurent se dissocie complètement du sujet avec un discours orienté sur la mort de sa fille et de sa famille détériorée. « L'odeur poivrée d'Érica, comme sa dormeuse moelleuse, était disparue. C'est à ce moment-là que j'ai su qu'elle était morte » (p.15).

De même, l'utilisation d'ellipses formant un jeu entre passé/présent crée des failles dans l'énoncé, déstabilisant quelque peu la cohérence narrative, laquelle prend déjà forme ici en deux versions d'une même tragédie. Du passé d'Érica vivante au présent de Nathalie qui dénie cette réalité, les omissions sont nombreuses, quoique leur amplitude soit restreinte dans le temps. En fait, les démarcations temporelles s'effectuent à la limite du discours de Laurent et de Nathalie, dans la confrontation de leurs voix puisque les ellipses n'ont d'existence que par le récit de l'Autre. L'essence même de la nature hystérique prend alors ici tout son sens puisque la narration de *La Cérémonie des anges*, si indépendante soit-elle avec ses visions partagées, n'a d'efficacité que dans la réunion des deux discours qu'elle génère faisant de l'incomplétude diégétique un caractère inhérent à l'écriture.

Comme une variation sur un même thème, *Juillet* et *La Cérémonie des anges* relèvent en filigrane l'épreuve de la castration, trauma mal résolu qui menace l'équilibre affectif de l'humain. L'hystérie accuse le fait de la castration comme une souffrance qui rend le sujet vulnérable dans son identité, ce qu'affichent sans

gène les personnages des deux romans à l'étude, qu'ils soient homme ou femme. Nous n'avons qu'à penser au besoin de plaire de David, à celui de séduire de Nathalie, de même qu'à l'insécurité flagrante de Laurent. Exposant à tous ses faiblesses, soulignant sans vergogne ses incertitudes et sa désinvolture, le sujet hystérique s'appuie sur le rêve et la fantaisie, mis en scène ici à travers les métiers d'acteur, de publiciste et de créateur de décors, s'accommodant du désordre et de l'instabilité. Inconsciemment, l'hystérie cache la souffrance de n'avoir pas reçu assez d'amour des premiers objets et se réclame de ceux qui sont rejetés, manquants.

Nous retrouvons l'apport significatif des manifestations textuelles d'angoisse et de culpabilité éprouvées par les sujets lors de mises en situation relevant d'un échec amoureux. Pouvons-nous parler ici d'affront cuisant devant la défaite, réveillant en sourdine l'épreuve originale de la séparation maternelle ? Peut-on se réclamer agressif et violent à l'excès devant ce que nous savons inévitable ? Tout nous permet de croire que la forme d'hystérie présente dans l'écriture labergienne adapte l'activité pulsionnelle qui condense l'énergie vers un déploiement brutal et contradictoire des émotions. Un mouvement d'opposition qui place le sujet au centre d'un besoin sexuel excessif et d'un rejet exagéré de la sexualité. Entre la poussée de la pulsion¹⁸ et la résistance opposée par le refus de la sexualité, la

¹⁸ La pulsion est la force interne reliée à la recherche de la satisfaction jouant sur quatre temps, à laquelle l'humain ne peut échapper et dont il ne peut rien contrôler. Constante, elle s'explique par une poussée, soit un mouvement, une propulsion- qui la fait foncer vers l'avant, vers le but, c'est-à-dire l'apaisement dans la satisfaction, l'apaisement de la tension par un objet, dans lequel le but est satisfait.

maladie s'offre comme une issue qui ne règle pas le conflit, mais qui cherche à y échapper en transformant les tendances libidinales en symptômes.

Les personnages masculins de Marie Laberge souffrent de cette ambiguïté pulsionnelle, mais il nous reste à savoir pourquoi. Que nous prenions David, Laurent ou Simon, tous trois, face à l'objet du désir, signifiant de la pulsion, en viennent à un moment à perdre toute vigueur libidinale. « Comment parler de Catherine sans avouer sa profonde incompetence d'homme et de mari [...] Il (David) n'avait plus fait l'amour avec Catherine depuis maintenant deux ans » (p.29). Simon également est impotent face à Catherine lorsque vient le moment d'accomplir l'acte sexuel : « Ils s'agenouillent sans se laisser, s'étendent, cramponnés l'un à l'autre [...] Ce n'est que plus tard, beaucoup plus tard que Catherine lui demande de lui faire l'amour. Et que Simon refuse » (p.208). La tension monte et le désir cède le pas à la haine : « Êtes-vous tellement comme lui qu'il va falloir que je vous haïsse pour vous provoquer ? Que je vous rejette pour qu'enfin vous me désiriez ? » (p.210). Que pouvons-nous déduire de cette référence accusant le père d'être en tout point l'égal du fils ? À première vue, Catherine demeure confinée à son rôle de mère. Même aux yeux de Simon l'attrait de la femme en elle, de la part sexuelle soluble qui s'enlise derrière l'image maternelle, ravive le fantasme originaire incestueux, ce qui expliquerait peut-être le refus du rapport sexuel.

Laurent, dans *La Cérémonie des anges*, n'est « pas capable de baiser à part ça. Recule comme une jeune vierge à chaque essai » (p.14). Le refus de Simon dans le premier roman rejoint ici celui de Laurent devant Nathalie : « [elle] s'est approché en déclarant vouloir baiser, [et Laurent] ne savait pas ce qu'était la haine avant ce moment là » (p.19). David non plus ne peut accéder à l'acte sexuel en soi : « Il se propulse sur [Catherine] avec ses vêtements, sans même chercher à la pénétrer vraiment, comme si la mascarade des gestes suffisait. Elle sent son sexe bandé bouter, cogner contre elle [...] Et il s'aperçoit que, pendant la lutte, il a éjaculé » (p.92-93). Ce contrôle corporel, cette retenue toute masculine, accompagnée d'un sentiment de haine exagéré contre l'objet même du désir, exhibe, par ce détour, la solution, l'échappatoire textuelle qui permet de contrer l'évidence de l'incomplétude oedipienne. Bref, les personnages labergiens choisissent la voie de l'abstinence plutôt que celle de l'affrontement de la vérité, la castration.

Ainsi, au cours de ce présent chapitre, nous avons essayé de démontrer par l'entremise de la construction même des textes le caractère hystérique, celui qui crie sa différence par son vacillement, son désordre et sa confusion. Nous avons également relevé à même la diégèse des indices permettant d'établir un lien probable, de distinguer l'énonciation hystérique en tant que structurale, de ses énoncés. Les personnages, dans leur attitude, leurs réflexions, reflètent des incertitudes psychiques, des doutes, de l'insécurité, de l'infantilisme que la psychanalyse identifie généralement comme des symptômes hystériques. De plus,

la résurgence du même élément déclencheur dans les deux romans étudiés, l'échec amoureux, nous incite à soulever l'hypothèse d'une incompréhension peut-être fondamentale entre l'homme et la femme.

Comme un abîme émotionnel, une sorte de vide physique trace un fossé entre l'amour et la sexualité. La notion même de couple, de mariage, de fidélité serait-elle ici changée par cette incompréhension évidente ? Assistons-nous à travers les romans de Marie Laberge à une atteinte qui marque la fin du sexuel/la fin de l'amour au profit d'un corps marchandise ? Où l'un prend la place de l'autre afin de combler l'incomplétude posée à travers le parcours oedipien : la question du phallus ? L'écriture labergienne, dans cette perspective, traduirait-elle l'impossibilité d'écrire le rapport sexuel comme tel ? Se verrait-elle « contrainte de passer par la fonction phallique, faisant entendre le mot phallus entre le jeu de mots *faillir* et *falloir* ; entre ce qu'il faut et ce qui fait défaut ?¹⁹ »

¹⁹ Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.315.

CHAPITRE DEUX

UNE PART DE FÉMINITÉ

Les personnages féminins de Marie Laberge occupent une place fondamentale dans l'univers romanesque qu'ils maîtrisent avec assurance, audace et détermination. Ils font se représenter un inconscient textuel où prime un procès œdipien qui, s'il s'exécute avec assez de succès, accuse cependant une part de douloureuses difficultés. En fait, nous osons croire que la posture de la femme est celle qui, par sa prédominance d'une part et son instabilité d'autre part, engendre toute la structure romanesque et ce, à des degrés divers. Il soutient la trame du récit, la provoque, la paralyse, la relance, bref, mène l'histoire à sa finalité. Et si les personnages masculins intéressent nos diverses allégations (David, Simon, Laurent et Rémi), c'est qu'ils permettent, par leur passivité, les performances féminines dans un jeu de chassé-croisé où la figure de la mère éblouit par sa prestance.

Ainsi pouvons-nous dire qu'à l'opposé du personnage masculin qui se laisse bercer par les événements, le sujet féminin se place en position de pouvoir, assumant par le fait même le déroulement de la trame du récit. Caractérisé par sa puissance, par son contrôle ainsi que par son assurance, le sujet n'en demeure pas moins femme coquette et mère attentionnée. Bref, le sexe féminin étend sa domination à l'ensemble

des rôles, jouant sur tous les tableaux, faisant de l'autre son terrain de prédilection. En jouant de charme, de frauduleuse coquetterie, la Mère, personnage central, tente d'accéder à tous les rôles tout en projetant une image de perfection, d'où la sexualité est exclue. Pour ce faire, elle projette le sexuel sur le corps de l'autre, en le provoquant, en le séduisant et en suscitant son désir.

2.1 Le plaisir de séduire

L'espace romanesque créé par l'imaginaire de Marie Laberge recouvre l'aveu d'un Moi hystérique. Plusieurs indices au chapitre précédent en ont témoigné. L'incapacité dont font preuve les personnages féminins à se fixer dans une identité propre annonce également une part d'hystérie. Être toujours «chez les autres », donc en position de l'Autre, montre une image insaisissable, une part d'instabilité, un certain non-engagement. Un refus d'être. L'art de plaire, intimement lié à la dynamique féminine, frôle d'une certaine façon les limites de l'indécence dans la mesure où la haine prend part au jeu de la séduction. La figure de la mère, à qui la sexualité semble avoir fait revivre, à travers tous les après-coups, la déception et la souffrance de la perte d'amour, va tout faire pour séparer le couple formé par Catherine et Simon; elle va séduire l'un, séduire l'autre, haïr les deux. Ce

mécanisme de séduction inhérente à la posture hystérique où le désir se déplace, lui permet tous les jeux de va-et-vient fantasmatiques, assurant ainsi sa suprématie.

La voie poursuivie par les personnages féminins laisse également entrevoir la féminité, du point de vue psychanalytique, comme un sacrifice insoutenable, un don fait à la volonté de l'Autre, une sanction conséquente aux possibles manifestations pulsionnelles. La femme hystérique adhère donc plutôt au registre du plaire que du désirer. Le sujet tente alors de pallier le manque phallique par un abandon corporel, mais aussi dans l'espace de sa parole ludique dans une séduction capricieuse, versatile et désordonnée. Les textes étudiés, à ce sujet, dévoilent de fortes tendances sexuelles perverses. Empreint d'exhibitionnisme¹, le désir, à l'intérieur du premier roman ne s'étaie que sur l'assurance de l'impossibilité d'action. Voilà que Catherine, dans *Juillet*, se dévêt sous le regard admiratif de son beau-père : « elle lui offre le spectacle de son corps sur lequel l'eau gicle puissamment. Elle cambre, s'agrippe au rocher, bousculée par l'eau et par ses yeux qui lui transpercent les reins, lui caressent les fesses. Elle bouge doucement, sans aucune retenue, excitée de le savoir là, à proximité, à la voir vibrer sous le tourbillon. Elle s'offre à son regard et elle s'y complaît sans scrupule » (p.118-119).

¹ Exhibitionnisme : « forme spécifique de la perversion sexuelle généralement retrouvé chez l'homme adulte dans laquelle la satisfaction est liée principalement à l'acte consistant à montrer ses organes génitaux » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.128).

Nous pouvons affirmer ici à un rapport d'apposition² à l'intérieur de la relation homme/femme puisque l'homme est d'abord l'objet du désir mais se trouve privé de son rôle de dominant au profit de Catherine qui devient à son tour cet objet suite à l'exposition de sa nudité. Sommes-nous ici en présence du filon hystérique déjà décelé ? L'enjeu sexuel énoncé dans l'extrait, qui relève de la pulsion scopique, révèle chez Catherine une attitude exhibitionniste, perversion généralement réservée au sexe masculin. En effet, l'exposition du corps au regard d'un spectateur dans le but de l'exciter, de provoquer son plaisir et son désir « dévoile » une envie sinon un besoin d'être vu. C'est celui de montrer son corps, celui d'exposer à la vue de l'autre ce qu'il a de spécifique et d'enviable. Au-delà de l'action de se regarder soi-même, cela permet l'introduction du sujet, l'interaction de l'autre à qui on se montre afin d'être regardé par lui. Se trouve donc ici la volonté de Catherine de se dévoiler à l'Autre comme substitut de l'objet du désir, ce que représente l'objet *a* dans la théorie de Lacan³. Toutefois, l'extrait prend soin de souligner la posture du personnage féminin : « Sans se retourner, sans seulement vérifier, elle s'extirpe de l'eau et, prenant appui sur les roches, toujours de dos, elle lui offre le spectacle de son corps » (p.118).

² Nous entendons par apposition l'idée de deux termes juxtaposés, l'un jouant le rôle de déterminant par rapport à l'autre, comme si l'un des actants était en position active alors que l'autre se complaît dans la passivité. À savoir, Catherine par sa manie de plaire au lieu de désirer est celle qui s'offre. Elle prend l'initiative du jeu de la séduction devant un Simon complètement abandonné, charmé. Catherine occupe alors la place psychiquement dévolue à l'homme, ce qui entraîne un bouleversement des positions.

³ « L'objet *a* n'est pas un objet du monde. Non représentable, comme tel, il ne peut être identifié que sous forme d'éclats partiels du corps. [...] Partie détachée de l'image du corps, sa fonction est de supporter le «manque –à-être» qui définit le sujet du désir. Ce manque se substitue comme cause inconsciente du désir à un autre manque, celui d'une cause à la castration. La castration, c'est-à-dire la symbolisation de l'absence de pénis de la mère comme manque » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.290).

Elle exhibe son dos, ses reins, ses fesses, sans pour autant se dévoiler, cachant de cette façon ce qu'il faut et ce qui fait défaut tout en attisant le désir de son beau-père. Elle procède ainsi à un jeu de dissimulation corporelle, frôlant le désir, l'approchant sans jamais le toucher. Voici ce qu'en dit Piera Aulagnier-Spairani dans *Le désir et la perversion* :

Affronté à la nudité de la femme et à ce qui s'y dévoile, l'homme détournera le regard du point focal pour le laisser errer sur cette aura, cette frange lumineuse périphérique de l'être qu'il nommera «la féminité». Il pourra alors proclamer que c'est là l'objet de son désir : que dans telle façon de pencher le cou, dans telle expression du regard, dans telle intonation d'une voix, il voit la cause de sa fascination, voilà ce qui lui permet de nommer l'innommable et de se cacher cette «impossible réalité du sexe» qui fait du lieu du manque ce qui est l'objet véritable qui le fascine et où se perd son désir. (p.73)

En usant d'une technique permettant de dissimuler au regard son incompetence en tant que femme, Catherine montre à Simon, par effet de ricochet, ce qu'il désire en elle sans pour autant lui dévoiler ce qu'il se cache à lui-même. Le désir de plaire du sujet féminin pallie ainsi l'objet du manque, comme s'il y avait un léger déplacement du désir vers le plaisir.

Pour sa part, le personnage de Nathalie, dans le roman *La Cérémonie des anges*, est celui qui représente avec le plus de relief les premières émergences de l'inconscient textuel. Par le procédé d'écriture du journal intime se construit un récit troué. La trame du discours s'élabore sous la forme d'un parcours fragmenté, accidenté, et qui prend un sens à travers ces diverses échappées textuelles. Nathalie fait de cet espace scriptural le lieu d'un silence oppressant où les confidences, rares, se multiplient au

rythme des pages qui se tournent. La description des aventures extra-conjugales qui occupent les premières réflexions du roman, démontre d'une certaine façon que la jouissance est l'enjeu de ce comportement libertin, peu importe sa provenance. Cette attitude du personnage féminin est celle de l'insatisfaction dont se repaît l'hystérique : « Ai-je joui ? Joli son, ceci : Ai-je joui ? Pas une tragédienne qui ait eu ça à dire de sa vie ! Dommage ! Oui, dit-elle, mais Yves a tenu parole : il m'a pitchée dans les bras d'un techno qui avait toute une technique » (p.46).

À même l'attitude de Nathalie transparaît une autre forme d'exposition vers l'Autre et tout aussi masculinisée. L'instabilité sexuelle décelée à l'intérieur du journal intime présente, en effet, un sujet désarticulé chez qui l'abandon physique pallie une carence d'un tout autre ordre. Nous assistons à la nécessité, pour le sujet, de combler le vide, de camoufler la personnalité par un trop-plein de sexualité. Ici encore nous pouvons retracer l'association plaisir/séduction, toutefois propagée à plusieurs hommes. C'est l'euphorie de plaire sans cesse et la satisfaction d'y parvenir avec succès qui vient solidifier l'identité féminine. Cette façon d'agir aux accents de virilité étend son voile sur la crainte de n'être peut-être pas à la hauteur de ces performances, faute de consistance. Le mouvement de contradiction prend ici tout son sens, à savoir un besoin sexuel excessif *versus* un rejet exagéré de la sexualité. Les personnages féminins ne visent plus l'amour physique à l'intérieur de leur relation conjugale, le sexe en est dorénavant exclu. En revanche, celui-ci se veut possible avec d'autres hommes, comme si le désir n'avait pas sa place à l'intérieur

du contrat d'amour relevant du mariage ! Cette opposition, trait typique à la position hystérique, ajoute un indice quant à la puissance féminine dans le couple, compte tenu de l'inconsistance masculine mise au jour au précédent chapitre. Inconsistance qui nous porte à croire que l'instance féminine est celle qui est au cœur de cette incapacité d'être. Ceci nous amène à parler de l'OEdipe au féminin et de ses possibles aléas lorsqu'il est non surmonté.

2.2 Le complexe d'oedipe au féminin

« Le complexe d'Œdipe est un procès qui doit aboutir à la position sexuelle et à l'attitude sociale adulte », de citer le *Dictionnaire de la psychanalyse*. À travers leur position féminine, les personnages labergiens montrent une attitude instable, un perpétuel déplacement objectal, une continuelle recherche de performance qui sous-entend l'échec de l'instance moïque devant l'incontournable épreuve œdipienne.

Lié à la phase phallique⁴ du développement, l'OEdipe se dénoue dans l'acceptation de la castration. La fille, dès les premières pulsions libidinales, se sait

⁴ « Phase de la sexualité infantile, entre trois et six ans, dans laquelle, dans les deux sexes, les pulsions s'organisent autour du phallus. Ce dernier étant le symbole de la libido pour les deux sexes, signifiant désignant l'ensemble des effets du signifiant sur le sujet et, en particulier la perte liée à la prise de la sexualité dans le langage » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 312.).

marquée par l'insuffisance de son sexe, de ce qu'elle n'a pas et n'aura jamais. L'impossibilité de capter le désir de la mère, puisqu'elle est marquée par le manque, alors que le père, lui, a cette capacité, montre à la jeune fille vers où se tourner afin de jouir. Toutefois cette perte réelle et symbolique du phallus devant un inaccessible objet de désir, que Lacan appelle l'objet a^5 , peut être déjouée. Sous cet angle, la castration est vécue amèrement par la fillette ; c'est la privation d'une puissance dont l'homme est doté. Cela apparaît comme une frustration injustifiée, une inégalité imposée. Elle est victime passive d'un manque. Si la fillette a jugé et décidé qu'elle veut avoir ce qu'elle a vu chez le père et dont elle se sait dépourvue, elle s'inscrit alors dans ce que Lacan appelle, dans son séminaire sur la relation d'objet, le registre de la frustration/privation, écartant du coup tout accès à la véritable castration symbolique.

À ce stade de l'évolution infantile, l'objet symbolique, pour qu'il puisse manquer dans le réel, doit nécessairement avoir été prédéterminé symboliquement comme devant y être présent. La position hystérique, en omettant cette prédétermination, s'inscrit à travers la frustration, vaine tentative de restaurer une complétude du Moi, sur le modèle de l'Idéal : image du corps intact, entier, complet. En conséquence, la versatilité dont font preuve les figures féminines des romans de

⁵ En effet, cet objet définitivement perdu, effet de la castration, permet la mise en place du fantasme et par le fait même entretient le désir. L'objet petit a est la cause du désir. Il n'est pas le phallus, «il vient à sa place [...] il devient ainsi l'objet phallique dans le fantasme qui rend le réel habitable ». (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.292)

Marie Laberge provient de cette « fouille identitaire » en vue d'échapper à ce sentiment d'incomplétude primaire. Et si le déchaînement des voix de la castration, particulièrement bruyantes, se fait dans l'après-coup du spectacle, dans la coulisse, c'est que pour le moment il y a trop ou trop peu à voir pour pouvoir (en) parler.

2.3 La féminité : désir et possession, délire d'incorporation

La problématique de la féminité envahit le jardin secret des personnages labergiens, affectant ainsi l'identité, fragmentant l'intimité, touchant le cœur d'une sexualité désavouée. Notre analyse de *Juillet* ou de *La Cérémonie des anges* fait toujours resurgir comme un arrière-goût persistant de la suprématie féminine. La mère, telle une enjôleuse, s'assure de pouvoir charmer afin de pallier la précarité de son être. C'est ainsi qu'elle dissimule son désarroi au regard masculin généralement pénétrant, perspicace, voire accusateur. Toutefois, la modération qui caractérise le genre masculin justifie cet excès de confiance envers la figure féminine, faisant de l'homme un ennemi bien sage.

Le phallocentrisme dont font preuve Charlotte et Nathalie illustre bien un fantasme, celui de leur envie insatiable de « virilité » dans sa fonction de représentant privilégié du désir. Elles voudraient être ce représentant qui permettrait de déjouer l'état d'impuissance dans lequel elles sont confinées. Ne pas l'avoir cette virilité, c'est n'être rien ! Si la *valeur* de l'organe mâle donne du prestige au statut de père, dans l'imaginaire féminin, elle attise également la convoitise. Accusant un corps castré, investi d'un organe sexuel qui tend à capturer, à engloutir, à dévorer, les personnages féminins semblent dans l'impossibilité de s'évader d'eux-mêmes, de dépasser les limites de leur destinée affective. Les diverses tentatives érotiques des personnages féminins réactivent le rapport au monde : enveloppant, avide, captateur. Par quoi, l'incorporation du phallus permet à l'instance féminine de s'appropriier tout l'espace sexuel, réunissant en quelque sorte les deux pôles sexuels sur une seule entité, la Mère.

Imprégnées de leur rôle maternel, les héroïnes de Marie Laberge disposent d'une forme d'existence où l'autonomie manifeste recèle une dépendance face au creux interne qu'elles ont tenté de combler par la procréation, mais en vain. Le trop-plein associé à la grossesse provoque lors de l'accouchement un évidement du corps de la femme qui restaure le vide dans l'imaginaire en l'accentuant davantage. L'évacuation de cette part de soi-même associée à l'activité de déjection révèle chez l'instance féminine une faiblesse narcissique. Dans le contexte des romans labergiens, des activités banales prodiguées aux enfants deviennent, sur un mode

symbolique, des efforts instinctifs d'engloutissement de la progéniture. Cette propension à la consommation visant à accéder au prolongement d'elles-mêmes fait ressortir la satisfaction du fantasme cannibalique. Chaque repas touchant un enfant, chaque défécation devient un rituel, une liturgie qui concerne ces femmes, dans la mise en représentation de fantasmes incestueux d'interpénétration corporelle. Chez Nathalie, dans *La Cérémonie des anges*, l'allaitement est le moment suprême de concrétiser la symbiose corporelle. Accroché au sein comme à sa respiration, le bébé tête goulûment sa mère, ne voyant du monde que cette image maternelle : « Nous avions de longues conversations quand tu étais dans mon ventre, et après, quand *tu regardais le monde derrière la colline de mon sein*. Nous étions si proches, comment, pourquoi ne m'as-tu pas dit que tu partais ? » (p.276). (C'est nous qui soulignons.)

L'expulsion excrémentielle infantile devient ici aussi objet partiel ayant une valeur d'échange avec la mère et signifié comme la petite chose détachable, la part de soi offerte sous forme de don, reçu par l'instance maternelle avec délectation. L'extrait qui suit, tiré de *Juillet*, montre le plaisir évident de Catherine devant les odeurs de la défécation de son fils : « Il s'était endormi, barbouillé, collant, la couche même pas changée [...] Son petit garçon lourd dans ses bras, pesant de ses dix-huit mois, tout chaud et qui sentait le sucre et le soleil » (p.82)⁶.

⁶ Nous reviendrons plus loin sur le miracle de la merde infantile changée en or par le regard ébloui de la mère.

Si l'allaitement est le don de la mère, la défécation en devient le retour symbolique anal. Effectivement, l'offrande du lait maternel permet un contact oral direct avec le rejeton qui fait également à la mère un don provenant de son intimité, ses excréments. Ainsi s'organise la relation première mère/enfant. Cependant, cette union, normale à ses débuts, peut devenir rapidement une dépendance malsaine lorsque la figure du père n'y trouve pas sa place. En tant que représentante de la mère « archaïque », la figure féminine jouit d'elle-même et de son délire féminin, comme elle jouirait du corps d'une autre, en l'occurrence, de sa mère. Elle devient lieu de fantasme pour l'enfant qui figure le sein et le pénis dans cette mère qui nourrit, mais qui sait aussi faire mourir. L'aspect idyllique de la relation, lorsqu'il persiste, trompe la perception sexuelle de l'enfant qui attribue à la figure maternelle une puissance totale, confinant l'homme à une position adoratrice. Le rôle maternel, dans la dynamique labergienne, tient donc, entre autres lieux, à celui d'organiser le discours dans le but inavoué de maintenir l'enfant dans le leurre, comme le dit Janine Chasseguet-Smirgel : « Tel qu'il est, dans sa petitesse, et le caractère prégénital et non fécondant de sa sexualité, il n'a rien à envier à son père, car il peut être pour elle [la mère] un partenaire sexuel adéquat »⁷.

Dans son livre *La Construction de l'espace analytique*, Serge Viderman explique bien ce à quoi correspond la notion de « Mère archaïque ». Elle est la Mère toute-puissante. Phallique. Celle des Anciens, dans leur tradition, qui ne lui donnaient

⁷ Janine Chasseguet-Smirgel, *L'acting-out. Quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique*, 1987, p.1083.

aucun sexe particulier à l'instar du vautour. Ils lui prêtaient effectivement des capacités d'auto-engendrement. Celle des égyptiens également, qui l'appellent *Mut*, symbolisant l'amour et la fertilité et représentée par une tête de vautour, soutenue par un corps de femme. La « Mère archaïque est :

Mère-vautour, vautour s'auto-fécondant, enfant sans père mais une mère qui en tient lieu, une mère qui possède à la fois un pénis et un sein ; le fantasme n'est que la transposition d'une autre situation [...] quand nous prenions dans la bouche le mamelon de la mère et le tétions. C'est la reconstitution d'une union narcissique qui, de l'ordre du fantasme, renvoie à la trace d'un ordre historique. (p.155) ⁸

L'intimité avec le corps féminin est donc vécue sur un mode narcissique, mais également incestueux. La figure masculine, dont la fantasmatique puissante transpose tout rapport aux parties intimes comme étant ceux de la mère, accuse la puissance de l'imaginaire maternel. L'homme, devant la femme/mère, redevient un enfant qui tente de reconstruire la symbiose corporelle initiale. Pour André Ballard⁹, cette relation première s'élabore autour de l'intérieur du corps féminin dont le monde extérieur en est la représentation élargie : « À l'intérieur du corps de la mère, l'enfant s'attend à trouver : a) le pénis du père, b) des excréments et c) des enfants. [...] Concernant le coït des parents [l'enfant croit que] le pénis du père (ou son corps tout entier) est incorporé par la mère au cours de l'acte sexuel ».

⁸ Serge Viderman, *La construction de l'espace analytique : Le céleste et le sublunaire*, p.155

⁹ André Ballard, *The archaic matrix of the oedipus complex*, 1984, p.61

En ce sens, tout rapport réel au corps relié à l'érotisme adulte ravive l'enjeu d'un désir incestueux archaïque, la recherche de l'union narcissique. C'est en effet ce que soutient Janine Chasseguet-Smirgel, toujours dans son article sur l'acting-out :

Il existe un désir primaire de redécouvrir un univers sans obstacles, sans aspérités ni différences, totalement lisse, identifié à un ventre maternel débarrassé de ses contenus, un intérieur auquel l'on peut avoir librement accès. Derrière le fantasme de détruire ou de s'approprier le pénis du père, les enfants et les excréments à l'intérieur du corps de la mère [...] se profilerait un désir plus fondamental et plus archaïque, dont le retour au ventre maternel lisse est la représentation.¹⁰

L'absence de sexualité dans les couples de Charlotte-Simon d'une part et dans celui de Catherine-David d'autre part, parce qu'elle active un fantasme prohibé, devient source inévitable de conflit dans la mesure où la sexualité proposée dépasse le rôle de l'amour chaste. En revanche, l'abstinence temporaire présente dans le couple de Nathalie-Laurent, qui entraîne une remise en question de la dynamique sexuelle, permet à l'instabilité objectale de reprendre sa place. Le désir féminin se perd en effet dans diverses aventures sexuelles avant d'accepter l'amour et la sexualité du couple dans leurs rôles respectifs.

La fonction maternelle, généralement source de jouissance corporelle, active une peur reliée à la faillite féminine. La figure de la mère, sans pour autant écarter l'idée de jouissance, tente de représenter, de mettre en scène la réalité de la castration. Elle joue du manque réel de pénis, elle le suggère, l'exhibe, s'en travestit. N'ayant rien à

¹⁰ Janine Chasseguet-Smirgel, *L'acting-out. Quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique*, 1987, p.1087

perdre, pour se perdre, elle se fait néant sexuel, se présentant comme une identité parfaitement asexuée. Pour jouer la castration sans la vivre, elle est celle qui n'en finit pas de vouloir être ce néant. L'introjection de la progéniture permet ainsi à la femme d'être, en surface, un personnage complet qui se travestit de son propre corps. Le mal que l'instance féminine fuit, en fait, elle l'incarne dans un revêtement de la chair, à même la confusion charnelle accomplie entre elle et le phallus-enfant, remplissant le trou de chair par une incorporation symbolique. Les attributs virils donnés aux instances féminines par l'énonciation tendent alors à voiler, voire à désavouer la féminité de celles-ci. Le texte permet cette forme de concession de soi aux odeurs de délire.

2.4 Odeurs hybrides : pour se mettre au parfum du texte

Nous pouvons interpréter la narration des deux romans à l'étude comme une progression textuelle partant d'un silence agressif et provocateur vers une libération certaine de la parole, une volubilité qui sous-entend l'aveu de la castration. En effet, les personnages, confrontés à cette question dont ils sont les seuls à assumer l'issue, désertent en quelque sorte le lieu de la parole. Le texte, tel un espace équivoque, oscille du manifeste au latent, et déjoue les lecteurs par des ambivalences et des

incertitudes, lesquelles relèvent parfois d'un illogisme éloquent. Catherine, pour qui parler se résumerait à dire la vérité sur l'échec du couple, semble vouer sa vie au silence, même si celui-ci la tue :

Elle n'en peut plus. Elle a assez lutté. Assez aimé. Assez haï. Ça suffit. Elle va *enterrer ses secrets*, comme ils lui ont appris à le faire, comme un bon chien bien élevé *enterre ses excréments* et elle ne reviendra plus. Même s'ils la sifflent. Elle va se taire et s'en aller. S'exiler. (p.80) Elle savait qu'un jour ou l'autre ils en viendraient à l'inévitable «dialogue», mais là, le jour des roses... Elle se dégage et s'éloigne, muette de dégoût. (p.88-89) (C'est nous qui soulignons.)

Ce passage tiré de *Juillet* montre bien à première vue au lecteur que Catherine prend le parti de se taire et de s'en aller. Toutefois des indices laissent croire à une version plus problématique de la décision. Le silence semble aller de pair avec une expression déplacée de son contexte. Ainsi le choix du vocable *chien* pour désigner une action tout à fait féline donne lieu de creuser la piste lexicale.

Avant tout, interprétons la première association de l'extrait : *secret/excrément*. Arnaud Levy¹¹ rappelle dans un article sur l'étymologie du mot *secret* que celui-ci vient du latin *secretum* ; l'adjectif vient de *secretus*, participe passé du verbe *secerno*, qui signifie «séparer, mettre à part ». *Secerno* (composé du verbe *cerno* et du préfixe *se*, qui désigne la séparation, la mise à part) est à l'origine de deux termes français : *sécrétion* et *secret*. *Cerno* ayant aussi donné *excerno* (d'où nous vient *excrément*), le *secret* et l'*excrément* ont, en français, une étymologie commune, dans leur racine où

¹¹ Arnaud Lévy, Évaluation étymologique et sémantique du mot *secret*, 1976, p.122

domine l'idée de séparation, de tri (le préfixe *ex* insistant sur l'idée de rejet et le préfixe *se* sur l'idée de mise à part et de conservation). Le second terme correspond à toute matière solide ou fluide évacuée du corps de l'homme ou des animaux par les voies naturelles. Ce sont les déchets, les rebuts, la merde, etc. La psychanalyse y voit ici motif à analyse car les uns comme les autres renvoient à l'intérieur du corps. Par conséquent l'image que génère l'enterrement des secrets déplacée vers les excréments équivaut à camoufler ce qui ne peut être dit, à taire ce qui doit sortir du corps, cette merde qui ne sait se dire. Chez l'instance féminine, la crainte de l'intimité s'explicite donc par la peur de voir ce qui sort de soi comme de la merde, substance sans consistance précise, sans valeur, repoussante. Se dévoile ici l'idée de secret comme mécanisme textuel pouvant dissimuler un fantasme d'anxiété quant à la valeur propre du sujet, fantasme représenté à l'intérieur d'une parole insoutenable.

Nous voilà maintenant en mesure d'interpréter la deuxième association, celle du chien/chat, qui, dans un premier temps, avait attiré notre attention. De prime abord, écartons l'envie d'y voir un lapsus, puisque le chien est bien celui qui doit apparaître dans ce contexte. La figure du chien respecte une certaine logique, même à l'intérieur de cette incongruité qui le fait enterrer ses excréments à l'instar du chat. En effet, prêter au chien des aptitudes qu'il ne détient pas fait de ce dernier un animal autre que lui-même. Ainsi cet animal, ce *nec plus ultra* canin, n'existe pas. Par conséquent, lorsque Catherine dit qu'elle « va enterrer ses secrets, comme ils lui ont

appris à le faire, comme un bon chien » (p.80) , il y a lieu de croire que ce silence, imposé par les pressions de la «belle-famille », est en fait un déni de la réalité, tout comme l'obligation pour le chien d'avoir à enterrer ses excréments. La réalité canine qui convoque plutôt une défécation libre montre que le personnage féminin est contraint de taire sa parole, une parole qui se veut être dite aisément, librement, sans artifice et jamais retenue.

Le personnage de Catherine est sans voix devant l'ambivalence des choix. Qu'il s'agisse de se taire et partir, comme elle l'entend, ou de se taire et rester, ce qu'elle a toujours fait, le résultat est le même: Simon est inaccessible, et elle, coupée de sa parole. En posant comme irréfutable l'idée que ce qui sort par un orifice ne sort pas par l'autre, le texte joue donc sur l'impossibilité pour les personnages de dire leur intimité puisque la défécation, elle, se fait par l'autre orifice. Comme si cette merde qui pouvait apparaître en parole subissait un empêchement, sorte de rétention textuelle qui trahit une peur de l'aveu : « Maintenant qu'elle sait qu'elle va partir, le pire, c'est d'imaginer la vie sans sa voix. Sa voix chaude, grave, sa voix qui, bien avant tout le reste, l'a troublée. Ne plus jamais entendre sa voix » (p.81).

Catherine, pour qui s'exiler devient une nécessité, fait face à une dichotomie émotionnelle insoluble : soulagement/souffrance. Si elle quitte vraiment David, il y a soulagement de ne plus avoir à se cacher, ni à paraître devant cette famille, mais déchirement de devoir s'éloigner de Simon, de ne plus le voir, de ne plus lui parler.

Rester au côté de David, son mari, implique également la souffrance, celle de ne pas être, de devoir camoufler ce qu'elle est réellement, de continuellement prévoir ce qu'elle doit dire, mais la consolation de pouvoir revoir son beau-père Simon, de goûter sa présence, son appui et son amour silencieux. Certes, avec l'avortement, la preuve de cette peur de dévoiler l'intimité apparaît. En effet, retenir dans son ventre ce premier enfant venu d'elle, ne pas l'éjecter, c'est camoufler une possible imperfection¹². « Cet avortement solitaire. Ce désir de pureté, d'irréprochable honnêteté, d'intransigeance... » (p.81), elle ne peut en faire abstraction. Instabilité du geste, incohérence de la parole, Catherine, après un second enfant, cette fois mené à terme, n'arrive plus à se suffire. Elle veut partir avant de s'ensevelir dans ses enfants-excréments.

Partir avec Julien, son fils, c'est partir avec « sa merde » puisque dans l'ordre symbolique l'enfant est un équivalent des fèces. En position interchangeable, enfant et excrément permettent soit la rétention pour la satisfaction auto-érotique et donc l'affirmation de sa propre volonté, soit l'expulsion dans un sacrifice à l'amour. « Il fallait s'enfuir avant que Julien ne souffre [...] Il fallait partir avant d'aller trop loin dans l'avilissement, la dégénérescence de son estime personnelle » (p.82), car si l'avortement fut une victoire sur eux, une trace d'elle qu'ils ne pourront corrompre,

¹² Ne pas accoucher de son enfant c'est la marque d'une hésitation, une ambivalence. Ce *déchet* sera-t-il bêtement vu comme déchet ou pourra-t-il être perçu dans sa valeur d'investissement narcissique.

la naissance de Julien fut une énorme concession qu'elle veut reprendre avant l'inévitable :

Julien ne bougeait plus et se faisait plus lourd dans ses bras. Sa respiration s'approfondissait. Il s'était endormi, barbouillé, collant, la couche même pas changée. Son petit garçon, son petit garçon lourd dans ses bras, pesant de ses dix-huit mois, tout chaud et qui sentait le sucre et le soleil. Sa petite merveille gigotante. (p.82)

Cet extrait montre avec brio l'aisance dont jouit Julien. Il dort malgré la couche pleine de merde, ne faisant qu'un avec ses excréments. C'est une communion parfaite pour cet « effréné de la mise à nu » qui respire le bien-être sans honte ni impudeur malgré les odeurs qu'il dégage. Une liberté d'expression que Catherine vénère. En effet, que penser de cette association incongrue de l'odeur de la merde avec celle du sucre et du soleil, alors que le lecteur s'attendrait à respirer une senteur fétide et malodorante ? Catherine, dont l'odorat de mère devient confus, voit dans l'extension d'elle-même une merveille excrémentielle. En revanche, lorsqu'elle entre dans la salle de bain pour changer l'enfant de couche « c'est d'abord l'odeur qui arrêta son geste. Une odeur lourde et capiteuse, une odeur poivrée, forte. Dans le bain rempli d'eau, une munificence de roses » (p.82). Le texte renvoie alors une odeur malsaine, nauséabonde, alors qu'il devrait en réalité dégager des effluves agréables :

Le chiasme,¹³ que nous retrouvons ici, permet une confrontation d'odeurs à l'aide d'une inversion irrationnelle, mais significative pour la suite de l'analyse.

¹³ Figure de rhétorique formée d'un croisement des termes. (là où le parallélisme serait normal).

Associer la merde à une bonne odeur, puis à Julien, dénonce en soi l'insoutenable position de paraître face au simple bonheur d'être. L'expression « vider son sac » en vue de dire ce qu'on pense sans aucune retenue appliquée au soulagement qu'il y a à vider ses intestins s'applique ici. C'est parler pour sentir moins mauvais. Ne rien garder intérieurement qui puisse pourrir malgré une apparence extérieure trompeuse. Idéal perversi que ces roses éclatantes aux effluves nauséabondes, reflet d'une perfection en quelque sorte dénaturée.

Par le truchement de la confidence, puisque le texte sous-entend qu'il faut bien parler, quelque chose du corps se sacrifie, quelque chose d'autre que la parole se perd dans les dédales du texte et donne à celui qui le reçoit un pouvoir sur soi. De ce fait, l'instance féminine, même à bout de silence, s'essouffle à tenter de nier ce qu'elle contient, alors qu'au-delà de cette volonté elle flaire l'odeur de l'aveu comme une délivrance devant le parfum castrateur de l'objet primaire à jamais perdu. Par quoi la rétention de l'aveu est quand même transmission voilée, dissémination retenue, dont il demeure possible de contrôler les multiples effets.

2.5 Subsistance d'odeurs excrémentielles

Le texte de *La Cérémonie des anges*, qui prend la forme d'un journal intime aux voix alternées, organise l'information (descriptions, comparaisons, révélations) de

manière à donner la nette impression d'une incomplétude. Le lecteur, même aguerri, doit constamment rester attentif à bien identifier les postures énonciatives en jeu qui peuvent s'esquiver au fil de la lecture, un peu comme la figure féminine qui s'emporte et s'oublie. Ainsi le personnage de Nathalie, au début du roman, s'évade, dissout tous commentaires, retire toute émotion de sa parole, renie son échec maternel. Toutefois, ce qu'elle tente de taire ressort dans la pratique de l'inavoué. Il nous suffit de porter attention à l'inter-dit afin de calculer l'ampleur de l'aveu. Le mutisme de Nathalie est tel que Laurent, son mari, prend en charge la diégèse de sorte que le lecteur s'avise de la « carence d'être » du personnage féminin. Son retrait soudain de la cellule familiale, parce que le potentiel en est amoindri, parce que sa cohésion a fui avec la mort de l'enfant, implique une remise en question de la dynamique actantielle, voire pulsionnelle :

On a longtemps parlé de Nathalie, de ses problèmes, de sa carrière qui l'éloignait de moi, la centrait sur elle-même. On a parlé de mes attentes à moi qu'on avait oubliées en cours de mariage. C'est la première fois que quelqu'un me dit que mes désirs sont aussi importants que ceux de ma femme [...] Nathalie trouverait cela assez cliché merci... (p.61)

L'incongruité de l'extrait provient de l'utilisation du mot *cliché*. Où, en effet, peut figurer le lieu commun à travers le discours d'un homme qui tente de s'exprimer, alors que la loi sociale implicite valorise un homme insensible ? Comment expliquer qu'à travers le regard féminin, les attentes de l'homme, ses désirs, ses émotions aient charge de lieu commun, de banalité ? En continuelle position de performance,

puisqu'elle joue le rôle d'actrice, mais également celui d'une indifférente, d'une insensible, d'une intouchable, Nathalie voue un dédain évident à la figure masculine faible, vulnérable, qui sait exprimer ses émotions, ses désirs et qui accepte de discuter de ses problèmes. Elle-même, par son attitude virile qui revendique la « supériorité » mâle, ne fait montre de rien, demeurant secrète, s'exprimant plutôt par un silence coupant d'une part et une sexualité débridée d'autre part. Nathalie fait preuve d'incompréhension à l'égard de l'homme, ne lui cédant que peu d'espace à l'intérieur du couple, gardant pour elle la satisfaction d'être à l'avant-scène. Mais peut-être aurait-il suffi de dire ici que Laurent expose ses sentiments, alors que Nathalie les refoule.

Somme toute, l'instance féminine est maître du discours qu'elle déplace tel un jeu de langage « dans une dialectique de rétention/production. Le secret maternel, confisqué, bien que connu de tous, constitue un espace de défi, de provocation, d'exclusion de l'autre »¹⁴, sans toutefois l'anéantir puisque l'autre est nécessaire à la survivance du secret. Ravaler sa parole, babiller et jacasser créent un terrain de bravade qui préserve l'intimité du secret, comme une sorte d'écran factice à l'aveu impossible. Dans son étude *Symptôme de Stendhal*, Pierre Bayard explique bien la notion de secret, telle qu'elle est utilisée par la posture hystérique à travers l'interdit qu'elle fait naître dans le texte :

¹⁴ Pierre Bayard, *Symptôme de Stendhal, Armance et l'Aveu*, p.132

Le secret est autant une manœuvre de séduction de l'autre que la pièce d'une structure défensive ; ou plutôt c'est en tant que séduction qu'il participe des défenses du sujet. [...] En donnant son secret elle cède à l'autre (en se trompant de destinataire) une part fétichisée de soi-même, un morceau d'écriture organisé défensivement pour ramener le réel à un récit culpabilisant. (p.142)

Voilà pourquoi nous devons nous efforcer de repérer à l'intérieur de certaines scènes les traces possibles de l'instabilité narrative, traces qui annoncent la résurgence d'un affect.¹⁵ Une superposition de la scène de *Juillet* à propos du secret/excrément s'avère possible dans *La Cérémonie des anges* puisqu'elle trouve là correspondance. L'analyse de la scène suivante, qui fait référence aux actions d'ingérer et de dégurgiter, en fait état : « Qu'il râle, qu'il s'apitoie [Laurent], ça doit être normal. Mais qu'il vienne me dégomber sur les pieds en balbutiant ses obsessions, ça sent la dump. Alors je l'ai dumpé dans le bain [...] C'est clair que cet homme là ne sait pas boire et que le *lait/vodka* est un mélange plus que douteux » (p.50).

Dans un premier temps, Nathalie marque les limites de sa disponibilité d'écoute : Laurent peut en effet *s'apitoyer* sur son malheur. Utiliser l'expression « ça doit être normal » évoque la part d'indulgence de la tolérance féminine. Laisser entendre une supposition par l'utilisation de la périphrase « ça doit être » au lieu de l'assurance convoquée par le verbe « être » employé seul, montre une réticence à concéder un libre droit de parole au personnage masculin. Toutefois, la dérogation

¹⁵ « Expression émotionnelle, éventuellement réprimée ou déplacée, des conflits constitutifs du sujet. Nous le retrouvons toujours converti, déplacé, inversé, métabolisé voire fou. Il est toujours à la dérive » (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.9).

ultime provient de l'agir masculin. Le fait de dégobiller, l'acte de rejeter une substance hors de soi est intolérable à l'odorat féminin. Le mélange plus que douteux composé de *lait/vodka* prend alors tout son sens. Le lait maternel est une substance provenant de l'intimité féminine produite en vue de nourrir un enfant. Seulement l'enfant est mort. La culpabilité rattachée à l'incapacité d'avoir su garder l'enfant en vie réapparaît chez Nathalie avec cette odeur de lait, rappelant celle de son propre lait, malsain, venant du plus profond d'elle-même. La corrélation vomir/odeur de «dump», annexée aux obsessions de Laurent, évoquent des effluves interdites. Effectivement, ces obsessions¹⁶, rappelant trop la mort de l'enfant, adjointes à une odeur de vomi, sentent au nez de Nathalie, non pas le lait suri comme cela se devrait d'être, mais plutôt les excréments. Ici, dans une sorte de fondu, le vomi, à l'instar de la merde, est ce qui est déjeté du corps comme une substance nuisible, un mauvais reste à évacuer. Donc le *lait/vodka*, parce qu'il est composé à la fois de lait qui rappelle à Nathalie son intimité merdique et de boisson alcoolisée, qui délie la parole de Laurent, transgresse l'interdit silencieux de la mort de leur enfant. Le croisement des odeurs sous-entend ici l'idée que ce qui sort de Laurent, malgré le fait qu'il dégurgite par l'orifice buccal, a tout de même l'odeur de la merde. De fait, est de la merde le dire de Laurent, voire Laurent lui-même : « elle m'a jeté. Comme une ordure, comme une saleté. Pour un écart, un excès alors qu'elle ne s'en prive jamais, elle » (p.51). Le personnage masculin s'inscrit donc

¹⁶ « Troubles psychiques caractérisés par l'irruption dans la pensée d'un sentiment apparaissant au sujet comme un phénomène morbide qui provient pourtant de sa propre activité psychique et qui persiste un temps plus ou moins long malgré sa volonté consciente et tous ses efforts pour s'en débarrasser » (Roland Chemama, Dictionnaire de la psychanalyse, p.293).

dans le texte comme une saleté, une merde mise au rancart pour un excès dont il ne soupçonne pas l'existence. Si pour Laurent, en effet, la cause de cette exclusion est un excès d'alcool, pour Nathalie, le rejet tient plutôt à une impudente volubilité causée par ce mélange étrange. S'exhiber l'âme dans un dire merdique, voilà ce que reproche à Laurent cette femme qui se prive de la parole de peur de voir sortir d'elle cette merde que Laurent se complaît à exhiber.

À première vue, ceci vient reprendre le discours de *Juillet* en ce qui concerne l'association secret/excrément, laquelle reprend les mêmes paradigmes, à savoir secret/obsession d'une part et excrément/vomi d'autre part. La suite de l'analyse viendra appuyer ces dires puisque le personnage de Nathalie, comme celui de Catherine, fera dans les odeurs une inversion significative.

Cette fois les fragrances en jeu sont le lait et la « dump », reprenant l'odeur excrémentielle. Lorsque Laurent mentionne qu'il aurait eu droit « à un chagrin normal et à des larmes laides mais soulageantes, dans des bras qui m'auraient tenu au lieu de me repousser comme un chiot gênant qui pue le pipi » (p.51), il réoriente la dynamique textuelle vers une référence canine, réactualisant le discours tenu dans *Juillet*. Laurent, sous cet angle, tient lieu de ce chiot qui « s'échappe » et se sent à l'aise dans sa défécation. Il est cet être qui jouit pleinement de sa liberté, sans crainte de paraître. La fluidité de l'expulsion n'a d'égale que la fluidité de la parole pour l'instance masculine qui ne sent aucune odeur merdique devant ses

excréments, alors que l'odorat féminin relie explicitement parole/vomi/merde :
 « Pourquoi les coupables sont-ils si bavards ? Ils pourraient pas assumer en silence ?
 Faut toujours qu'ils nous abreuvent de leurs raisons, de leurs justifications. Ça pue
 cette manie de se vomir. Laurent est pareil. [...] *Toujours la bouche ouverte pour
 s'expliquer ou pour téter* » (p.28). (C'est nous qui soulignons.)

Le texte, à l'aide du rapprochement canin d'une part et de l'association
 bouche/bavardage/tétée d'autre part, inscrit Laurent, par analogie, dans la position
 de l'enfant. De toute évidence, en superposant les actions *expliquer* et *téter* au rôle de
 Laurent, la trame du discours reprend le mélange lait/alcool cité plus haut. Du
 statut d'enfant à celui de père, l'écart est minime, dans la mesure où l'organe
 buccal, pour les deux parties, fait acte d'ingurgitation/expulsion. Si le vomi tient
 lieu de résultante avariée au lait ingurgité, il devient un vocable péjoratif dénonçant
 un étalage impudique de sentiments et d'émotions. Le lait, représentant la boisson
 infantile, et l'alcool, celle des adultes, dans leur réunion textuelle fusionnent l'enfant
 et Laurent en une seule entité. Voilà pourquoi Laurent se voit interdire les bras de
 Nathalie. Ce dernier devient l'enfant, représentation d'une identification projective
 de type mélancolique. La peur de perdre le souvenir de sa fille le pousse à occuper
 son rôle afin de continuer à vivre tout en octroyant une survivance symbolique à
 l'enfant. Cette démonstration trop voyante de l'échec par introjection repousse
 toute perspective de réunion du couple. Laurent est mis au rancart, non pas tant
 qu'il soit repoussant dans ses lamentations, comme le dit le texte, mais plutôt parce

que ce dernier, dans l'inter-dit textuel, représente la merde que Nathalie tente de camoufler, faute de n'avoir pu la retenir en elle. Il est cette tache volubile qui extériorise l'imperfection féminine soigneusement enfouie.

Ce recoupement subtil des positions mari/enfant s'étaie à même la parole de Nathalie et, en sourdine, avise le lecteur par un chiasme olfactif du subtil déplacement actantiel, tout comme l'avait fait le texte de *Juillet* : « Quelques fois, après avoir vomi, ça sent le lait suri. C'est cela que je cherche, l'odeur de lait suri. À quoi sert de tant courir pour échapper au vide que je vomis pour atteindre cette odeur bénie du temps où la vie était pleine. On vit de vide. On n'en meurt pas. [...] Je me rends malade pour une odeur de bébé parti » (p.82).

La Cérémonie des anges, en effet, utilise également le chiasme afin d'extérioriser une pensée sous-entendue, une vérité qui veut se dire. Cette fois nous pouvons voir que le croisement des odeurs se fait avec le lait suri, « une odeur bénie », qui en réalité dégage une odeur de régurgitation, alors que Laurent, lui, par union bénie, pue la « dump ». Pour sûr, Laurent, par l'identification à l'enfant mort, devient, chez Nathalie, un rappel intolérable de l'échec de sa maternité, d'où un étrange recoupement olfactif.

Que comprendre de ce déplacement sensoriel? L'extrait montre la mère enfin attristée par la perte de son enfant. La senteur particulière du lait suri fait resurgir

en elle le souvenir de son bébé, l'image de son « vampire lactaire ». Une odeur bénie se dégage de ce lait qui nourrit, qui rappelle le temps où la vie était pleine de l'enfant, pleine de cette « petite merde » si chèrement expulsée de soi.

La sensation de manque et l'impression de morcellement de l'être s'amplifient avec la mort du bébé. Laurent, lui, vomit, régurgite sa rancœur, évacue sa douleur et dénonce à sa façon l'échec de la procréation féminine. Voilà pourquoi des relents de « dump » sont associés au discours vomitif masculin. Ce dernier, en verbalisant l'incompétence maternelle, sème un doute dans sa toute-puissance phallique et ouvre, par conséquent, une brèche dans l'intimité déjà trop vulnérable de la figure féminine. Bref, ce que la mère tente en vain de dissimuler dans un silence excessif, Laurent le dévoile par une parole fluide, franche et diffamatrice aux oreilles de celle visée. En vomissant sa peine, Laurent s'imprègne d'une odeur dégoûtante, infecte, pleine d'accusations. Le texte montre par cette association olfactive comment Laurent s'affranchit par son discours, combien il est ravi, satisfait et soulagé malgré l'aspect merdique de son dire dont l'expulsion ravive un parfum féminin prohibé. Les arômes intimes sont la représentation de cette perte dont la femme-mère ne peut totalement se guérir et qui entraînent l'éloignement conjugal.

La ressemblance physique de Laurent et de sa fille accentue autrement, mais de façon tout aussi significative, la dissociation du couple car, si l'odeur de l'enfant

contamine le père, les yeux de celui-ci ressuscitent de façon intolérable le regard de l'enfant :

Est-ce qu'il ne sait pas qu'il a les mêmes yeux ? Ce bleu profond, cette forme, les mêmes exactement ? [...] Est-ce qu'il fait semblant de ne pas savoir que la naissance du nez est la même ? Fine, droite, sublime ? Comment peut-il oser présenter devant moi sa beauté inquiète si semblable à la sienne ? Il y avait deux anges dans cette vie, le bébé ange et l'ange amoureux, deux anges merveilleux. (p.104)

Deux anges merveilleux se superposent ici pour ne former qu'un « bébé ange amoureux » : Laurent. Ceci fait référence au thème évoqué dans le premier chapitre à propos de l'attitude du sujet masculin et de son positionnement face à l'enfance. Nous voyons par conséquent en quoi l'odeur bénie s'assimile à celle du lait suri. En cédant du « divin » aux siens sous l'appellation d'ange, la mère, toute-puissante, s'octroie, outre le don de la procréation, une fonction créatrice possessive et incorporante. Faire se représenter un ange¹⁷ en Laurent permet à Nathalie de se réconcilier avec son mari, mais également avec sa féminité. L'unification de l'homme et de l'enfant propose une nouvelle perception du corps qui garde en surface sa source érotisante. La sexualité, dans *La Cérémonie des anges*, détruit la vie, la mène à son terme, mais la multiplie également. Elle tient le pari de revenir à sa fonction principale en passant d'abord par la destruction de l'intimité puis par la multiplication objectale. Le roman *Juillet*, lui, demeure plutôt axé sur une perception de la sexualité qui s'engage dans la destruction au détriment de l'amour.

¹⁷ L'ange est d'abord une figure asexualisée (et non asexuée puisque sa représentation demeure volontier comme un homme dévirilisé, mais comme un homme), mais également une figure de la mort (le titre du roman signifie « la cérémonie des morts ») ce qui relance la figure de la mère archaïque développée au chapitre 2.3.

Les personnages féminins des romans *Juillet* et *La Cérémonie des anges*, par leur position ambivalente face à leur féminité, démontrent qu'un retrait silencieux permet de poursuivre sans détruire, de poursuivre tout en favorisant le bien paraître et de camoufler sous un dehors parfait un intérieur marqué par le manque symbolique. La dynamique textuelle qui privilégie le dire, tout en préservant un certain inter-dit, intensifie la béance féminine en accordant à l'homme un discours volubile, un babillage incessant et incertain. Ainsi peut-on dire que le texte labergien retient en sourdine des informations essentielles, dont l'aveu est un risque de dépossession pour l'écrivain lui-même. Une lecture attentive capte des indices substantiels qui livrent des bribes du secret de la fantasmagorie textuelle.

Le mécanisme de fuite, propre au sujet féminin, confirme la persistance d'une représentation d'un fantasme œdipien à portée hystérique, caractéristique du texte de Marie Laberge. D'un roman à l'autre, un profil d'écriture dynamise l'énonciation, faisant des romans l'expression d'un refus, d'une négation essentielle, dont la levée risquerait de changer en quelque sorte « l'identité » de l'écrivain, mais plus encore sa perception de la réalité sociale. La dispersion lexicale représentée sous forme de chiasme ouvre une brèche dans l'armature du texte pour laisser transparaître ce qui consciemment ne peut se dire, ne veut s'avouer.

CHAPITRE TROIS

LA FEMME :UN SECRET BIEN GARDÉ

3.1 La séduction

Séduire. Nom féminin du latin *seductio, seductionis*, action de séduire, de détourner. C'est également un mot de la famille de *seducere*, qui signifie « mener à l'écart, détourner ». Toutefois bien que nous en parlions comme de l'acte de plaire et d'inspirer de l'amour ou du désir, une action de plaire et de tenir sous le charme, un moyen de plaire et de charmer, la séduction demeure un jeu. Espace ludique à caractère hautement féminin, le texte labergien, c'est, dans un certain sens, la séduction de la séduisante.

Mouvement d'alternance, la séduction est un état d'être intervenant par intermittence : « La séduction danse. Elle tient à peu, à rien, à presque rien, elle est faite de rien, de ça, de là, de ça et là, de ceci et de pas. Elle est un passage, non une succession »¹. Fantasque à l'excès, la posture hystérique s'appuie sur une séduction,

¹ Maurice Olender et Jacques Sojcher, *La Séduction*, p.194.

dont la voracité n'a d'égal qu'un grappillage abusif. Répéter l'exercice tout en le renouvelant, voilà comment l'hystérique suscite d'autres figures, qui permettent le redoublement de ses conquêtes.

La séduction c'est la mouvance, l'instabilité, le nomadisme amoureux. Pour ce faire, le premier roman, *Juillet*, moins provocateur, limite à deux les victimes du personnage central Catherine. Néanmoins, la rivalité des deux conquies, s'exerçant entre un père et son fils, schématise un conflit familial quasi incestueux, soulevant une forme de tabou social. *La Cérémonie des anges*, plus ouvert au libertinage, prête au personnage de Nathalie tous les traits d'une inlassable séductrice, qui partage ses envies avec l'un et l'autre, telle l'abeille qui butine de fleurs en fleurs sans jamais s'en tenir à une seule. Versatiles et inconséquents, les personnages féminins créés par Marie Laberge n'en demeurent pas moins attachants, intenses, passionnés et jamais vulgaires.

3.2 Possession physique

Que Catherine soit certaine de sa domination sur Simon lui assure sa force, son pouvoir, accentuant par le fait même une confiance en sa puissance d'attraction.

Lorsque toutefois elle perd pied dans les filets séducteurs de Simon, elle y voit en quelque sorte le signe de sa perte. L'extrait suivant montre le renversement de situation, le sentiment d'amour tant récusé qui vient placer le personnage féminin dans une perspective de mort : « [Catherine] ne tient pas à l'amour si c'est cette mort constante, cet affolement de tout son être, cette avidité désespérée pour une peau, une odeur, un regard et des mains, ses mains. Ce besoin inaltérable de lui, Simon » (p.81).

Catherine est effectivement prise au piège de sa propre séduction dans la mesure où séduisant Simon, elle n'en demeure pas moins séduite par ce dernier. C'est être la proie de sa proie. La crainte, évoquée dans cet extrait, rattachée à un affolement total face à la dépendance de Catherine pour un corps, un regard, un geste fait signe, un peu comme si l'inconfort de la position féminine relevait d'un malaise plus profond. Aimer, comme le dit Lacan, c'est « donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas », ce qui revient à dire que l'amour est un don de soi². La position contrariante où se trouve Catherine, puisqu'à son tour elle doit maintenant envisager de donner une part d'elle-même, provoque non pas le plaisir de s'investir, mais l'envie intense de rejeter cet amour qu'elle pressent fatal puisqu'il cause une sournoise et constante atteinte à son intégrité. Considérant maintenant l'amour comme une figure de dépossession, et non plus uniquement de

² L'image du don est ici celle d'une offre qu'on fait de soi, peu importe ce qu'on a à offrir, même si on sait pertinemment qu'on n'a rien à donner. Une pure gratuité.

possession, qui va au-delà d'une incorporation du corps de l'autre, la position féminine y voit une forme trompeuse de mort, une néantisation de l'être.

En posture hystérique, la figure féminine fait acte de vampirisme, prenant tout de l'autre puis le rejetant négligemment après usage. Nous comprenons alors pourquoi l'amour est perçu par le personnage féminin comme une mort constante. Se voyant pénétrer dans l'espace de la victime séduite, Catherine, par son non-engagement amoureux, veut éviter l'inversion des positions. Elle rejette l'idée de devenir la victime vampirisée de peur d'exposer la vérité sur sa béance, sur ce qu'elle n'a pas et recherche avec avidité. À l'évidence, la posture féminine dans *Juillet* relance le paradoxe du désir inhérent à la position hystérique : le désir d'avoir un désir insatisfait car le personnage féminin dans l'œuvre de Marie Laberge démontre qu'elle préfère à la satisfaction le manque, qu'elle maintient sous la forme de la privation. Se priver afin de ne rien donner d'elle-même, pour camoufler son inconsistance en exhibant contrôle et puissance. Ainsi, Catherine, pour vivre et se nourrir, se remplit de Simon, l'accapare, le possède intellectuellement, mentalement : « Ils avaient été plus proches grâce à cette longue conversation que s'ils étaient allés faire l'amour. Et ils le savaient. Enfin, Catherine *s'en doutait* et Simon *désirait douter*. Juste assez pour continuer et ignorer ou faire semblant d'ignorer le danger » (p.46). (C'est nous qui soulignons.)

Si la séduction se fraie un parcours insidieux où l'entente mutuelle est signe de ravissement, elle devient compromettante lorsque les sujets ne se suffisent plus de doute et de faux-semblant, lorsque la demande de reconnaissance de l'effet de séduction aspire à plus que le regard : à l'emprise corporelle. Le doute partagé par les deux actants indique une possibilité d'action dont l'évocation seule suffit à maintenir le désir. Le jeu d'emprise où la limite du désir est précurseur de la sexualité attise ce désir. L'entretenir en faussant la mise, c'est se donner du temps, se mentir devant l'inévitable, repousser l'acte sexuel. Cela montre que le désir, trompeur pour Catherine, le devient également pour Simon. En effet, s'investir en Simon c'est tenter d'obtenir une chose que, précisément, ce dernier n'a pas. Simon ne l'a pas, mais entretient malgré tout le leurre de cette possession phallique, faisant ainsi abstraction de la réalité possible de la castration. Tant que l'artifice tient, que le sujet féminin, qui a pour partenaire le manque, est dupe de cette tromperie, la relation s'avère efficace. L'illusion s'estompe dès le franchissement des limites du désir passif : « Il ferait l'amour à cette femme chaude et douce et violente. Il lui ferait l'amour jusqu'à en perdre la notion de son identité, jusqu'à se perdre et à couler corps et biens au fond de sa chair dorée et pleine, jusqu'à la déliquescence de son être » (p.76).

En acceptant de faire l'amour à Catherine, Simon soulève, du point de vue de la psychanalyse, toute la question de la pulsion d'incorporation qui s'étaie à l'intérieur de ce court extrait. En disant oui aux plaisirs de la chair, Simon consent à sa perte,

devenant un objet d'ingurgitation, d'engloutissement, de retour au sein maternel. En effet, si dans la réalité l'incorporation dans le coït n'est que partielle et temporaire, fantasmatiquement, chez la femme, elle tend à la totalité et à la permanence. Dire que Simon va entrer en Catherine jusqu'à « perdre la notion de son identité », c'est en quelque sorte l'actualisation du coït fantasmé, la dépossession totale, l'acquiescement à la néantisation de soi. En se coulant « corps et bien au fond de sa chair », Simon se moule à l'intimité féminine, s'y fond afin de ne faire qu'un avec le corps féminin et il se complaît dans la position de l'objet réel du désir de Catherine. Comme l'amour implique le désir d'inclure l'objet dans le Moi, de garder en soi l'homme pour en faire un enfant, le personnage de Catherine, en faisant l'amour avec Simon, attaque ce dernier, engloutit l'organe phallique, par ailleurs tant aimé. Elle l'absorbe, se l'approprie, le dévore, ne faisant de lui aucun reste.

Les personnages masculins de *Juillet* présentent en effet cette néantisation, cette mort lente rattachée à la sexualité puisqu'à un moment du texte, ils refusent tous deux de faire l'amour. Nous pouvons ici mettre en lumière les causes obscures de l'abstinence de David, laquelle est présentée au chapitre premier sous forme de régression infantile. Si l'instance masculine situe Catherine comme représentante du mal sexuel dans ce qu'il a de sale, de vil, de dégoûtant, force est d'admettre que ce dédain du contact physique avec la femme provient d'une autre relation, tout aussi intime que celle du couple, mais combien plus puissante : la filiation mère-fils.

L'énonciation du texte fait miroiter un fantasme projeté par David, celui où le sujet violente le corps maternel, le détruit afin de s'approprier ses organes, dont le phallus paternel. L'introjection de l'organe viril, à valeur ancestrale et protectrice, dont l'homme ne peut tirer jouissance, est ce qui permet la mise en place de l'interdit de l'inceste. En possession du phallus, l'homme peut assumer sa virilité auprès du corps féminin. La mère qui refuse au fils l'accès au phallus, en se l'appropriant pour elle-même, se protège de l'autre sexe, dorénavant impuissant face à une entité autosuffisante. Nous pouvons ici saisir le sentiment de culpabilité perçu chez David face à la sexualité de son couple. Le sexe, avec Catherine, c'est encore et toujours la quête de ce qui fait défaut au petit garçon, tel un retour de l'OEdipe non résolu. Donc Catherine, à travers la culpabilité qu'elle provoque chez David, tient lieu dans l'implicite du texte de substitut maternel actualisant par le fait même le fantasme de l'inceste et le dégoût sexuel qui s'y rattache. David dénonce par son inappétence sexuelle sa peur symbolique de pénétrer le corps de la femme et de ne plus en sortir, d'assister à la néantisation de son être, à la disparition de lui-même, de son intégrité. Il repousse l'instant fatal de l'incorporation par cette mauvaise mère ; monstre qui mord, qui coupe, et qui dévore. Monstre qui châtre, qui castré.

David, qui se veut l'égal du père, qui veut être à la hauteur de son idéal, ne retire que haine et mépris de ses performances. Piètre amant, pitoyable mari, père déplorable, l'homme qu'il représente n'est somme toute satisfaisant qu'aux yeux de la Mère, Charlotte. En fait, le seul moment du récit où la puissance de David est

démontrée, où son caractère décidé l'emporte sur l'insécurité d'action, consiste en une grotesque mise en scène d'agression sexuelle contre Catherine, sa femme. Sous forme de simulacre sexuel, l'instabilité de l'identité du sujet refait surface, de même que l'interdit associé au fantasme de possession du corps maternel puisque la pénétration, signe implicite d'incorporation, en est exempte :

Je peux baiser aussi bien que lui, mieux que lui. Et il se rue sur elle, donnant des coups de bassin féroces. [...] Il se propulse sur elle avec ses vêtements, sans même chercher à la pénétrer vraiment, comme si la mascarade des gestes suffisait. Elle sent son sexe bandé bouter, cogner contre elle. [...] Alors fou de douleur, de désespoir, fou de rejet, David agrippe le visage de Catherine et, d'une seule main, tordant ses joues dans une grimace affreuse, il approche son visage du sien et il mord sa bouche, haineusement, cruellement. Il la mord d'un coup, un seul, au sang, aussi profondément que ses dents peuvent pénétrer. (p.92-93)

Outre la référence à la non-pénétration, l'extrait schématise un duel provoqué par la jalousie, expose une rivalité phallique. D'abord être l'équivalent de son père, voire même le surpasser dans ses performances sexuelles, mais aussi faire reconnaître ce fait, faire valider sa sexualité dont il doute tant, voilà l'objectif de David. Toutefois la démonstration échoue lamentablement et, détournant le regard de sa femme, David perd toute consistance. Et s'il baise mieux que son père, cela laisse entendre une piètre performance masculine, ce que l'extrait montre. Catherine, dont le désir se porte sur Simon, subit la colère de David dans un accès de rage qui illustre que tout comme chez son père la dépossession symbolique fait des ravages. Qu'il soit « fou de douleur, de désespoir, fou de rejet » atteste que David n'est plus l'objet de désir de Catherine,

qu'il n'a pas su être à la hauteur. Ce dernier ne peut concevoir que sa femme s'investisse dans son père alors qu'ils semblent tant se ressembler.

Qu'en est-il alors de la morsure infligée à Catherine ? En soi, la question du fantasme sadique s'impose. Comme si l'énonciation entraînait le personnage de David dans une organisation sexuelle « cannibalique », au cours de laquelle l'activité sexuelle n'est pas séparée de la fonction de dévoration ; les deux activités visant à l'incorporation de l'objet. La fixation orale de morsure, intimement liée aux tendances cannibaliques, actualise ce qui est le propre du bébé, qui inflige au sein maternel cette blessure. La résurgence de ce fantasme intensifie l'idée de stagnation dans le rôle d'enfant, lequel fait de la morsure un moyen de combattre l'ennemie, la mauvaise mère. Il utilise cette défense qui arrache, qui déchire et qui d'un coup coupe la lèvre avec cruauté, tirant plaisir de cette autorité primitive et proscrite. David est frappé d'insécurité devant les choses du sexe. Par le fait même, en sachant que la figure féminine a su repérer sa détresse, David renverse l'idée d'introjection positive. La dynamique textuelle, en insérant la querelle du couple, montre que l'homme se sait maintenant désavantagé devant la position féminine. Force lui est d'admettre que c'est elle qui possède le phallus, et non l'inverse. L'insécurité bascule et fait naître le sentiment de pauvreté, comme si le personnage masculin n'était porteur que de peu de choses bonnes. Ainsi, l'idée d'être volé que génère cette constatation accuse un sentiment de persécution, de privation imposée qui

mène l'homme à l'agression. Inapte à la pénétration, le sujet masculin effleure donc le sexe de l'autre en lui arrachant ce qu'il a si peur d'y laisser, sa peau.

En agressant sauvagement l'organe buccal, David s'attaque, par métonymie, à la parole, aux mots, à ce dire inavouable, insupportable dont Catherine s'avère le porte-parole. En tenant compte du fait que le refoulement de toutes les significations est inscrit dans sa parole, Catherine, dont les références à la sexualité sont très présentes dans les énoncés, évoque sa liberté d'expression à l'instar de son bien-être sexuel. Paraît obscène le retour trop cru des mots qui évoquent le sexe dans la parole puisque la loi du langage, en même temps qu'elle interdit la jouissance, la symbolise par le phallus, et oblige les signifiants de la jouissance à se taire. Passant outre à cette loi, la figure féminine se pose comme vulgaire parce que franche et directe dans son dire :

Tu m'as sucé les seins religieusement parce j'avais parlé du mot caresse et que, scolairement, l'un après l'autre, pendant dix secondes chaque et *sans que ça ne te fasse rien tu l'as fait*. Jamais tu n'aimerais ça parce que, même en le faisant, tu te demandais si c'était pas trop mal, pas trop sale, pas trop cochon. Parce que ça ne s'apprend pas, ça, *ça se sait du fond du corps*. Mais toi David, t'aimes pas savoir ce que ton corps sent, tu trouves ça trop dégoûtant, trop bas pour être écouté, un corps, trop vulgaire. (p.91) (C'est nous qui soulignons)

Dans l'attente de « ça se sait du fond du cœur », lorsque nous lisons plutôt « ça se sait du fond du corps », un écart sémantique surgit. L'énonciation du texte insiste sur l'aspect corporel du désir et non sur le sentiment amoureux. Femme de corps, et

non de cœur, la femme des romans labergiens reproche au sexe opposé son inappétence sexuelle, son incapacité à écouter les besoins du corps, à fuir la satisfaction du sexe, à en nier la réalité. L'insensibilité devant la caresse, cache autre chose, ailleurs. En effet, en insistant sur l'indifférence face à l'objet sexuel que sont les seins, le texte souligne une certaine contradiction dans la mesure où ce manque d'intérêt s'oppose à l'avidité primaire de l'enfant pour le sein maternel idéalisé qui continue généralement de susciter le désir à l'âge adulte. L'interdiction d'accéder au plaisir de téter - donc la frustration qui découle d'en être privé - entraîne chez l'enfant une dévalorisation objectale qui associe l'idée d'incorporation corporelle à un sentiment de malaise et de gêne. L'objet en soi devient alors source de déplaisir et d'angoisse pour l'enfant qui vit l'introjection négative. Le désintéressement attribué aux personnages masculins en ce qui concerne la pénétration du corps féminin provient alors de l'aspect destructeur de ce corps en tout point identique à celui de la mauvaise mère, ce qui n'est pas sans rappeler l'interdit cannibalique. Le cas de David fait montre d'un dédain du corps qui implique un malaise sexuel relié à cette peur d'une destruction de l'identité s'il pénètre la femme, ce corps désirant, qui engouffre l'homme et qui, en prenant possession de son corps, le dépossède jusqu'à l'anéantissement

Le roman *La Cérémonie des anges*, s'il touche à l'aspect physique des relations homme/femme, le fait avec moins d'intensité et de détails. Toutefois, nous pouvons déceler ici aussi, à travers la trame du récit, la difficulté masculine à toucher le corps

féminin et comprendre que la séduction de la femme est nécessaire puisqu'elle découle de l'inaccessibilité. En vue de se faire toucher, la femme plaît, ce qui fait écho aux propos rapportés précédemment.

Effectivement, Marie Laberge met en scène dans ce roman un substitut féminin au personnage de Catherine, soit Nathalie. Maîtresse d'elle-même, de son corps, de sa sexualité vagabonde, elle séduit les hommes dans un duel à sens unique. Consommatrice abusive, insatiable amante, Nathalie approche le désir, le provoque sans jamais l'assouvir, poursuivant sans cesse ses victimes, telle une vamp assoiffée emplissant son être du corps masculin sans jamais en être repue. Le personnage masculin fait donc état d'un petit rien jamais à la bonne place, jamais comme il faut, de peu de poids, parfaitement insatisfaisant. Toutefois la position hystérique, dont participe Nathalie, tient à ce petit rien, qui la pose comme objet de désir de l'autre sans pour autant le satisfaire. La prégnance de la dimension corporelle est donc très présente autant chez Nathalie que chez Catherine car : « Catherine ignorait pouvoir endormir son corps si longtemps, le tenir dans un engourdissement inconscient. Elle s'est caressée, a eu quelques plaisirs, bien sûr, mais toute seule, toujours » (p.127).

Pour Catherine, dont la dominante est également corporelle, la séduction s'avère la mimique gestuelle préliminaire à la relation sexuelle, laquelle tient lieu d'acte d'incorporation faisant exclusion des sentiments. La réflexion du personnage de

Nathalie insiste également sur les exigences du corps féminin, qui priment sur les épanchements émotifs dont l'entité masculine semble friande : « La méthode de Laurent est aussi simple que son raisonnement : on est un couple, on doit passer par les mêmes sentiments. Je l'ai marié, lui, pas sa propension au drame. Et avant d'éprouver les mêmes sentiments, on est supposés [*sic*] partager le même lit. Il repassera pour sa notion bancale du couple » (p.20).

L'extrait souligne effectivement la prédominance du contact physique au détriment de toute sentimentalité. Alors lorsqu'elle demande « à quoi sert le mariage si ça vous assure pas une baise régulière et satisfaisante » (p.14), Nathalie creuse l'écart du couple puisqu'elle l'a épousé lui, le corps, et non « sa propension au drame ». Entre sa vision axée sur le corps, la chair, et celle de Laurent plus portée vers les sentiments, les émotions, l'inégalité sexuelle s'impose, faisant de Laurent un simple jouet du désir, séduit par caprice, lui, le « bancal ». En effet, celui qui se présente en état de déséquilibre dans ce couple, c'est Laurent. Personnage inconsistant, qui n'a ni aplomb ni assise, il est marqué d'une sexualité *boiteuse* qui souligne sa défaillance phallique.

Ce caractère bancal reproché à l'homme apparaît ailleurs dans le texte, dans un passage qui vient appuyer l'idée selon laquelle le personnage féminin représenté ici par Nathalie, est manipulateur de virilité, castrateur. Après la séparation, Laurent se retrouve pris au piège d'une nouvelle relation amoureuse, mais fade et sans éclat,

parce que Nathalie précisément n'est pas l'objet de cet amour. En conséquence, laissé seul face à lui-même, Laurent éprouve devant cette autre femme son impuissance à accomplir l'acte sexuel, alors qu'avec Nathalie tout était toujours exaltant et d'une performance sans limite :

Je songeais aux yeux de Nathalie quand elle attaquait. Pas tellement le genre à se blottir, Nathalie... les draps n'étaient jamais bien tirés après l'amour... et elle n'aurait jamais supporté que le désir *s'effouère* de même. Jamais arrivé d'ailleurs. Le sexe était toujours très excitant avec elle, même quand j'étais soûl, même en danger d'être surpris. (p.69) (C'est nous qui soulignons.)

Nathalie mène avec entrain les ébats sexuels dans le couple. Agressive et passionnée, elle donne le ton au désir, l'attisant de son regard provocateur, mais non moins inquisiteur. La pulsion scopique semble alors très active dans l'acte sexuel puisque la réussite de l'enjeu physique dépend de l'approbation féminine. Privé du regard de l'autre féminin comme s'il l'était de son propre membre, Laurent devient alors l'impuissance même, cette merde qui « s'effouère » et que Nathalie considère intolérable. L'utilisation de ce vocable, non répertorié dans le dictionnaire, accuse une vulgarité délibérée, signe d'une double articulation. Si d'une part le vocable rejoint la signification d'effondrement, d'autre part il y adjoint l'inconsistance, la mollesse, l'étalement. Laurent, face à lui-même et à son impuissance, devient ce petit reste merdique incapable de se ressaisir, de se raidir. Nathalie fuit une telle débandade, signe explicite de l'inefficacité phallique. Lorsque le mot *s'effouère* est lu une première fois dans le texte, les qualificatifs qui sont prêtés à Nathalie comme marque de son caractère se doublent d'une autre signification, implicite, en rapport au phallus : « Qu'y aille chier ! Ça a l'air que j'ai un problème

de souplesse. Trop raide et trop péremptoire. En plus je suis pas facile à négocier. [Le] metteur en scène piétinait, se pognassait le foulard, y avait chaud en crisse [...] le voilà qu'y *s'effouère* devant le deuxième rôle » (p.30). (C'est nous qui soulignons.)

La résurgence du vocable, appliqué à nouveau à une figure masculine, assigne à Nathalie toute sa virilité. En somme, si le personnage masculin est mou, flasque, et *s'effouère*, sans consistance, devant la performance, c'est que la femme possède, elle, la raideur nécessaire. Abandonner Laurent, c'est le démembrer. En le châtrant, symboliquement, Nathalie attribue à ce dernier le statut de merde, sa merde, ce petit reste inapte à baiser puisque dépossédé de sa valeur, mutilé. Cela se confirme par un troisième passage à l'intérieur duquel Laurent se voit dans l'incapacité d'avouer à Clara la source de sa virilité retrouvée : « Si elle savait que ma virilité retrouvée est une idiosyncrasie étrange déclenchée par le fait d'avoir commis l'impardonnable infidélité, elle me tuerait ! Peu importe, elle est heureuse et moi aussi. Sans toujours craindre que ça fonde au soleil, que ça *s'effouère*. Sans regrets stériles » (p.265).

Maintenant conscient que sa virilité tient compte d'une disposition particulière à réagir à l'action d'agents extérieurs, que Laurent porte sans conséquence sur l'interdit de l'infidélité, l'homme se voit dorénavant confiant quant à ses performances sexuelles. Toujours est-il que l'assurance de sa virilité tient une fois

de plus à Nathalie puisqu'elle est l'infidélité nécessaire à la réussite sexuelle de Laurent. Sans elle, la performance fond comme glace au soleil. Soumis au piège du regard féminin, glacé, transi, Laurent ne peut se raidir que sous ce regard complaisant, soulevant implicitement le manque qu'accuse sa chancelante virilité.

L'énonciation du texte, en filigrane, enclenche chez le personnage masculin un certain processus de retournement de l'exhibition phallique en exposition anale. Nous entendons par ce retournement une tendance régressive amenant Laurent à se dévaloriser aux yeux de Nathalie, passant du rôle de trophée viril à celui de parolier merdique. Pour ce faire, considérons, chez l'instance féminine, l'excès de honte réprimé sous forme de silence provocateur, de mutisme contraint face à un mari loquace, verbeux pour ne pas dire vomitif. La honte excessive est ici résultante d'un sentiment soudain que l'on a en soi quelque chose de sale et de vil qui, ne se confondant pas avec la personne, la dégrade et la déconsidère. Laurent fait signe, reprenant une position excrémentielle par le dévoilement d'un dire féminin tenu caché. En effet, la mort subite du nourrisson tient lieu de sujet de honte pour le Moi féminin, comme un objet partiel au statut de tache, de souillure. L'instance féminine, placée devant la réalité de la mort d'une partie d'elle-même, de l'échec de sa création qui n'a pas su respirer sans elle, en fait un objet à caractère nocif. Pressentant une intimité féminine malsaine où cet air vicié ne doit pas être éliminé, elle nie cette évidence par le silence, faisant de la rétention lexicale une barrière que Laurent franchit, évacuant la merde qui la caractérise : « Déjà que Laurent s'abîme

dans une contemplation intérieure qui a l'air de bien l'exalter. Seul moment où je le vois s'animer d'ailleurs. Autrement il est parfaitement chiant » (p.14).

Nous voyons avec cet extrait pourquoi Nathalie ne peut considérer Laurent que sous forme de merde. Le naufrage interne dans lequel il s'abîme nécessite le silence puisqu'il s'absorbe dans l'observation attentive de son intimité. L'excitation vouée à l'intérieur du corps, reliée à une curiosité excrémentielle, rappelle l'euphorie de l'enfant au stade anal. Si d'une part il prend plaisir à contenir ce qu'il y a à l'intérieur, d'autre part la défécation, associée une fois de plus à Laurent, puisqu'aux yeux de Nathalie il est parfaitement « chiant », tend à souligner l'attrait pour l'idée d'évacuation, ce cadeau des fèces fait à la mère dans un sacrifice à l'amour. Le rejet de Nathalie devant cette offrande marque son inconfort devant l'expulsion du dire, une parole qu'elle dépeint comme merdique et qui tend à rejoindre une conception avilie du corps féminin. Laurent, c'est l'excrément de Nathalie, la merde qu'elle tente de retenir par son silence.

3.3 Possessions symbolique dans *Juillet*

Charlotte entre ici en scène. Synonyme de perfection, de droiture, d'orgueil impitoyable, elle règne en maître sur l'espace familial du roman *Juillet*, faisant montre d'autorité absolue, « comme un homme » :

Il y a des vainqueurs qui ne mesurent même pas la dimension de l'échec potentiel tant il est inimaginable, éloigné de leurs champs visuels, des probabilités. Et Charlotte est de ceux là. [...] Charlotte qui s'est battue comme un homme et qui est devenue vigilante de ses privilèges, comme un homme. [...] Comme David, Charlotte aura, toute sa vie, besoin de preuves pour assurer une supériorité si effritée qu'elle ignore même ses failles. (p.193)

Obnubilée par le prestige et l'assurance qu'elle impose à tous, cette gagnante ne voit aucune brèche au contrôle de sa famille. Échangeant sa fragilité de femme contre une solide personnalité sociale, elle contraint les personnages masculins qui la supportent à une privation qui lui permet de poursuivre ses prouesses viriles.

Le personnage de Catherine, instance de désir et de plaisir, représente cette « faille » dont parle l'extrait. Pour Charlotte, elle est une figure féminine à la vulgarité délibérée, aux mœurs fantasques et dépravées. Si David s'attaque au dire de Catherine par la morsure à la bouche, Charlotte fait également de la parole un instrument provocateur où le dire, par trop direct, explicite le sexe, la jouissance, la luxure. Si elle reproche régulièrement à Catherine ses paroles déplacées, vulgaires, obscènes, elle en veut également à Simon de s'exprimer avec tant de liberté au sujet des mœurs sexuelles de leur chatte :

Charlotte est debout, s'approche de la chatte : «... Mais Simon ! La chatte est encore enceinte ! Franchement ! » [...] Charlotte se relève, très professionnelle : « Tu n'avais pas remarqué ! C'est incroyable, elle vient tout juste d'avoir des petits. Il va falloir la faire opérer. » J'avoue que la Jaune se donne pas mal de plaisir dans la vie. Tu veux vraiment qu'on lui coupe ça ? Franchement Simon ! Ne sois pas cru, veux-tu ? (p.135)

Placée devant l'évidence de la sexualité, Charlotte déplace en quelque sorte sa réaction. En transposant vers l'animal domestique tout le dédain qu'offre pour elle la réalité du sexe, Charlotte rappelle en sourdine à Simon sa propre réalité ; c'est elle qui détient le phallus. Contrairement à la chatte, David offre l'image d'un être châtré. Les paroles choquent la bienséante mère par leurs tranchantes précisions, leur référence directe à la jouissance et évoquent pour Charlotte la probable vérité du désir de Simon, vérité réprimée qui refait surface par intermittence dans son dire. La chatte peut profiter de sa sexualité, elle assouvit ses instincts, parfaitement libre de son corps. Nous pouvons par conséquent avancer que l'image féline rejoint celle de Catherine aux yeux de Charlotte. Toutes deux personnifient le corps sexuel, le désir, le plaisir, la race de ceux qui s'abaissent à quémander les caresses de l'amour. Si la chatte le fait de manière plus animale, le personnage de Catherine défend sa position en parole faisant d'une certaine façon de la chatte une complice. En ce sens Charlotte est catégorique au sujet de sa bru : « Une putain pareille ! Quand je pense que David était obligé de lui faire l'amour. Je les ai entendus, tu sais, je les ai assez entendus à côté dans leur chambre » (p.189).

L'association de Catherine à une putain vient intensifier cette complicité avec la chatte dans la mesure où *chatte* dans son sens vulgaire sert à désigner le sexe de la femme. Tout tourne alors autour de cette volonté de plaire en offrant ses charmes, en dévoilant ses atouts sexuels. Que Charlotte s'abaisse à utiliser le terme *putain* au lieu de celui de *prostituée* vise à marquer une connotation sexuelle qui renvoie le

personnage de Catherine à une instance provocatrice, ce qui permet d'expliquer la résurgence d'un interdit. Une position inversée se met alors en place. En accusant sa bru de forcer son fils à faire l'amour, Charlotte place la puissance sexuelle chez la femme. Le personnage de Catherine réveille ainsi une facette de Charlotte que cette dernière avait proscrit, un peu comme si la bru devenait ce double menaçant qui gémit son plaisir à proximité et en écho aux plaisirs inhibés de sa belle-mère. Telle une réflexion en miroir, la chambre parentale, sanctuaire de blancheur, de virginité, d'austérité, est entachée du reflet sexuel provenant de la chambre d'à côté.

Puisque l'énonciation du texte présente l'instance maternelle comme une « mère primitive », force est d'admettre que les ébats sexuels ébranlent sournoisement l'édifiante Charlotte. En effet, ce personnage, central, par sa puissance, sa performance et son égoïsme, voue l'homme uniquement à un destin de procréation. Charlotte d'ailleurs reprend ici, en sourdine, le fantasme de complétude bisexuée, de toute-puissance dans une tentative d'évitement de la limite indépassable, l'illusion d'une acquisition- possession de l'autre. À ce propos, Claude Cachard, dans un article sur la féminité, explique la perception corporelle de la femme ainsi que la nécessité de combler sa béance par le membre phallique. « Elle [la féminité] vient combler le sentiment d'incomplétude et éviter les certitudes du réel de notre corps vivant, entier, sexué, source de vie seulement s'il s'unit à celui dont il diffère

et promis à une mort, anéantissement définitif aussi certaine qu'inconcevable » (p.444).³

En volant symboliquement la puissance phallique au père, le personnage de Charlotte atteint alors un statut de femme puissante, déssexualisée, auto-érotisée, bref autosuffisante. Elle tient en quelque sorte le rôle de « mère intouchable » à la suite de la naissance de David, car en faisant maintenant de ce dernier son phallus, elle relègue dorénavant l'homme à un petit rien, un reste sans consistance. La phallicité représentée par Charlotte devient la réalité effective de l'être tout-puissant, qui parviendrait seul à se féconder lui-même, d'où la conception virginale de la chambre à coucher, une pièce généralement marquée de sa référence parentale bisexualisée. Découvrir que Catherine éprouve du désir pour un autre homme déclenche chez Charlotte une sorte de fragmentation identitaire, une dissipation de son rêve. Par le pouvoir phallique qu'elle s'est incorporée, Charlotte est condamnée à un spectacle perpétuel, celui du phallus ici dévoyé à cacher - au lieu de *signifier* - le manque inhérent au désir. Elle doit camoufler à tous que ce pouvoir ne repose sur rien d'autre que sa propre affirmation de puissance magique. Soumise à son désir, Catherine vient rechercher les inhibitions maternelles, réveiller l'incertitude, faisant perdre à l'imposture phallique tout son charme. Elle déséquilibre le noyau familial, en forçant Charlotte à retrouver un statut féminin précaire, elle qui reflète en tout l'équilibre, la rectitude, la perfection :

³ Claude Cachard, *Ni plus ni moins*, 1974, p.444.

La populace qu'elle soigne avec ses ongles impeccables et cette petite distance qu'elle sait établir, sans effort, entre le malsain et le pur. Le sain et le pourri. Ce cœur intact, intègre de Charlotte qui ne sait se battre que pour le juste, désigné par une loi préétablie à son usage dans un au-delà tout-puissant. La maléfique race des gagnants ! (p.190)

« Grand patron » de la chirurgie médicale, qui honore sa puissance ainsi que son autorité devant la mort, Charlotte fait montre d'absolutisme. L'extrait montre en effet l'intransigeance qui habite cette figure féminine, faisant d'elle un personnage dévolu aux positions extrêmes : le mal et le bien, la vie et la mort. Que la « race des gagnants » soit désignée comme maléfique laisse entendre le côté obscur de la victoire, mélange d'authenticité et de fausseté qui, par un système discriminatoire, privilégie une élite. Du bout des ongles, sans s'approcher outre mesure de la faiblesse et de la maladie, l'instance maternelle impose sa vision, organisant la place de chacun telle une fée du bout de sa baguette magique. Toutefois l'artifice perd de sa féerie lorsque Catherine transforme la baguette phallique, instrument de gloire, de grandeur, d'autosuffisance, en un vulgaire instrument de plaisir physique.

Gourmande, avide, vorace, Catherine s'avère insatiable dans sa quête de jouissance, dans un rapport au phallus qui la situe en plein cœur du pénis. Voilà pourquoi Charlotte demeure interdite face aux exigences de cette bru qui ouvre une brèche dans sa conception de la féminité. Catherine qui, par la naissance de son fils, devrait avoir atteint, tout comme Charlotte, la complétude sexuelle, une forme d'auto-érotisme suffisant, demeure cependant dépendante de la réalité physique du désir. Catherine remet ainsi en doute, par son agir, la toute-puissance du

personnage féminin. Nous saisissons ici toute la portée de la ressemblance entre Catherine et la chatte Jaune. Malgré une portée de chatons assurant sa descendance, la féline procrée à nouveau pour le seul plaisir de l'accouplement, à l'instar de Catherine qui, en dépit de sa progéniture, persiste dans sa quête libidinale.

3.4 Une possession recréée dans la cérémonie des anges

Nous retrouvons également, à des degrés divers, une puissante dynamique féminine orchestrée par la Nathalie de *La Cérémonie des anges*. Évoluant à l'intérieur d'un silence criant la douleur d'un échec décisif, Nathalie se replie sur son morcellement intime. Elle doit ici accuser une réalité insoutenable, celle du rejet signifié par la mort d'une partie d'elle-même, son enfant. Laurent, devenu simple actant de son couple à la dérive, déprécie dans sa détresse le corps de la femme en tenant l'insuffisance corporelle féminine responsable de l'échec parental:

Je t'ai laissée tranquille, je t'ai laissée m'abandonner, me trahir, me nier, je t'ai laissée ne pas pleurer, ne pas parler, ne pas compatir. Je t'ai tout permis, je n'ai rien demandé [...] Si tu avais été une femme capable d'enfanter normalement, j'aurais peut-être eu droit à un chagrin normal et à des larmes laides mais soulageantes [...] C'est toi qui l'as faite anormalement, c'est toi qui l'a bâtie dysfonctionnelle. (p.51)

Pour le personnage féminin, faire l'aveu de son impuissance en tant que mère, c'est un peu avouer sa fragmentation identitaire, son incompetence. L'utilisation par Laurent de l'expression «enfanter normalement » associée à Nathalie, la mère, accuse bien en surface une carence d'ordre physique puisque l'enfant porté en elle n'a su survivre par lui-même. Cela appelle également une lacune dans l'imaginaire. En effet, en sachant que « le désir de l'homme c'est le désir de l'autre », accuser que cet autre ne soit pas normal, c'est montrer l'anormalité de son propre désir, c'est faire voir l'incomplétude de l'objet de désir, son morcellement. Dire qu'il n'a rien demandé à Nathalie, c'est mentir. La demande est explicite dans le reproche, il veut en elle une femme normale, l'objet substitutif à l'objet irrémédiablement perdu, la mère. L'instance masculine illustre donc par son dire la béance de la figure féminine et le désarroi qui s'ensuit pour l'homme qui doit y faire face. Par conséquent, lorsque Laurent accuse Nathalie : « Si tu avais été une femme capable d'enfanter *normalement*, j'aurais peut-être eu droit à un chagrin *normal*, » il appelle la référence à la Loi symbolique d'une triade œdipienne heureusement distribuée.

Au regard de la psychanalyse, le garçon qui n'a pas su abandonner l'investissement objectal de la mère faute d'une présence paternelle *tierce*, pervertit son identification au père, élisant la mère comme objet de désir et laissant ainsi s'insinuer en filigrane le fantasme incestueux à travers ses relations avec le sexe féminin. Si le personnage masculin déploie tant de haine envers cette femme qu'il croyait être apte à devenir mère, c'est qu'elle s'avère défailante. Laurent perd en

quelque sorte la base de son identité puisque son objet de désir substitutif à l'objet primaire n'est que faillite. La figure masculine décèle alors la brèche dans le système de la mère toute-puissante, virile et possessive, celle qui attrape les regards, retient l'attention et séduit ses auditeurs afin de mieux camoufler sa défaillance phallique.

Toutefois Laurent se ressaisit afin de faire revivre le couple, obligeant ainsi Nathalie à reprendre son rôle de domination, de toute-puissance. L'incorporation symbolique de l'enfant, sa rétention en soi, permet la réappropriation du phallus dont la déjection lors de l'accouchement avait mis fin à la puissance maternelle :

Mais aujourd'hui, un an après ce que j'ai fait si mal, aujourd'hui, Érica, ma petite archange, je te reprends à la mort et je te remets dans mon ventre. J'ai bien assez couru pour savoir qu'il faut que mes bras te tiennent encore même si le corps de l'ange est mort. Tu m'as quittée, je l'admets, mais tu ne me quitteras plus. Je te garde maintenant. Tu peux dormir au fond de moi. Je vais faire ce que je sais faire, et vivre. (p.276)

Sans doute l'aveu de l'imperfection, échappé comme une respiration, fait ressortir la volonté de ne plus s'avilir à exposer un manque puisque dorénavant Nathalie reconnaît que sa complétude sexuelle, sa toute-puissance, s'atteint par l'incorporation de l'ange-phallus. Envolé en douce faute d'être né plein, rond, parfait, l'ange revient se nicher au creux du corps féminin. Le personnage de Nathalie reprend un corps-mort, le maintient en elle, faisant de son ventre un espace d'anéantissement, d'une possession mortifère perpétuelle. Lorsqu'elle écrit

dans son journal intime : « Je vais faire ce que je sais faire, et vivre », elle accuse sa posture hystérique, son rythme de vie vampirique qui se soutient de l'accaparement de l'autre jusqu'à sa soumission complète et totale qui se remplit d'hommes-cadavres, qui se nourrit d'eux pour rester en vie. Voilà ce qu'elle sait faire, s'accrocher à l'autre, l'étouffer, le dévorer pour mieux respirer.

Que ce soit Charlotte dans *Juillet* ou Nathalie dans *La Cérémonie des anges*, toujours l'univers labergien met en scène des personnages féminins manipulateurs, tout-puissants, qui dévorent les hommes voués au rôle de victimes passives, consentantes, châtrés. Il y a donc dans l'énonciation du texte une perception de l'homme comme une :

actualisation du fantasme répété qu'il va être englouti par le vagin et entraîné tout entier jusqu'à l'intérieur du corps de la femme, au moment où il va la pénétrer. A considérer la forme latente du fantasme, tout semble se passer comme si le [personnage] voulait, en s'identifiant à elle, retourner dans le corps de la femme-mère pour se redonner naissance, c'est-à-dire pour revivre- ou plus exactement pour vivre- avec son corps, l'expérience de la naissance telle qu'il ne l'a pas partagée avec sa mère ; le passage du vagin. (p.312)⁴

Et si ces figures féminines accaparent avec tant d'aisance le rôle phallique, c'est qu'elles organisent avec brio la dynamique actantielle en ce sens. Confiantes dans leur puissance sur l'autre sexe, elles provoquent par leur désir de possession et leur envie d'incorporation des soubresauts fantasmatiques qui ramènent les actants

⁴ Marie-Madeleine et Yossef, Sadia, Notes cliniques à propos du rêve d'un héros, 1978, p.312.

masculins à jouer de positions interchangeables, par exemple passer du rôle d'homme à celui d'enfant.

3.5 Permutation de la dynamique actantielle

L'univers de la séduction, évoquée au début de ce chapitre, revient à nouveau ici et tend à produire une certaine immobilité textuelle, puisqu'il retient le temps, le souffle, le regard vers une direction précise. Il se nourrit non pas d'objets comme nous aurions pu le croire, mais plutôt de reflets, trompant ainsi la visée scopique. En effet, la séduction devient en quelque sorte un jeu de lumière producteur d'un éclat qui rejaillit sur l'autre et qui transforme la perception première. Illusion captatrice donnant au regard une touche d'imprécision qui charme par l'attrait de l'inconnu. Voilée, la vision ne peut que se soumettre à cette aura secrète. Une séduction puissante déplace les rôles par son ombre trompeuse et pose un voile là où une lumière trop vive laisserait apparaître un reflet atrophié.

En effet, l'esprit séducteur de l'instance féminine, - corps pécheur, déguisé et menteur -, charme surtout par ses artifices frauduleux. Vraisemblablement, la séduction passe, non pas par l'individu, mais dans l'individu, que ce soit une voix,

une odeur, un mouvement de tête, voire un déplacement corporel. Confondant les identités par la gestuelle, les personnages se dissimulent derrière un rideau où la transparence ne fait qu'atténuer la vérité : « Depuis quand aime-t-elle Simon ? Depuis le début, depuis avant David. David a bénéficié d'un effet de reflet [...] David a sa voix quand, la nuit, il se réveille et a envie de faire l'amour. Au début, dans le noir, le mirage tenait, elle consentait à la voix et non à l'homme » (p.80-81).

Lorsque nous avons mentionné plus haut que l'idée de détournement est inhérente à la position séductrice, nous en avons ici un bel exemple. Grâce à la similitude des voix masculines, en séduisant David le fils, Catherine accédait au corps défendu de Simon, le père. Toutefois ce plaisir prohibé ne se suffit plus du faux-semblant et l'étreinte nocturne soumise dorénavant à la lumière détruit le reflet. L'image de David s'impose alors à Catherine, fissurée, fendillée, comme dans un miroir éclaté donnant du coup plus d'éclat à Simon. En fait, tenant lieu du miroir, Catherine séduit celui qui s'y mire, se prenant également à son propre jeu spéculaire : « Est-ce une disponibilité de l'esprit, cet amour qui semble pourtant s'être emparé de lui ? Est-ce pour réussir à aimer son fils, par un effet de ricochet, de reflet ? Aime-t-il David ? Il dirait oui, comme ça, instinctivement » (p.103).

Chez Simon, toute la question de la séduction se pose aussi comme un effet de reflet. Notamment parce que, de part et d'autre, Catherine sert de miroir, instrument catalyseur reflétant d'une certaine façon l'étincelle de l'amour filial entre

le père et le fils. Folle course que cette séduction qui « consiste à prendre l'autre dans les rets d'une image dont le « séduit » ne peut dès lors plus s'abstraire. [...] La séduction est cet effet qui détourne le sujet, pour une part de lui-même, du reste des images du monde et des vivants, pour l'enfermer dans une image- celle que lui tend le séducteur. »⁵ La satisfaction retirée de cet attrait sexuel soudain remplit Simon d'orgueil, de fierté, de supériorité. Catherine replace ce dernier dans une image de puissance, depuis longtemps détournée sur Charlotte, puissance qui ravive sa position masculine phallique.

Par delà ces schèmes, il nous apparaît que, dans les romans de Marie Laberge, les personnages se déplacent avec instabilité, tels des pions « œdipiens » sur un échiquier audacieux et violent où la reine-Mère, dans une tentative de maîtrise absolue, met le roi-Père échec et mat. Comme si la dynamique actantielle n'arrivait pas tout à fait à camper les personnages dans leurs rôles respectifs. En fait, disons plutôt que Catherine vient souffler sur le damier maternel qui menace l'équilibre déjà précaire du roi-fou car la loi du savoir-vivre établi par Charlotte est dorénavant insuffisante aux yeux de Simon. Les règles sont modifiées :

Simon... il faut pas prendre ma défense trop ouvertement. [...] - Je ne prenais pas votre défense... Je les trouve ineptes ce soir. J'arrive pas à les aimer. - La grille d'analyse a changé ? - Ouais... la grille d'analyse s'appelle Catherine. La grille d'analyse ne veut plus rien savoir de l'ordre, du raisonnable et de la courtoisie. Il y a quelque chose de révoltant dans le savoir-vivre, dans le contentement de soi poussé à ce point là. (p.149)

⁵ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, Tome1, p.69.

Comparée à une grille d'analyse réfractaire, Catherine entraîne Simon avec elle dans la réappropriation d'une identité longtemps retenue, profondément enterrée. Ils cassent ainsi le vernis de la perfection sociale, le trop correct, le trop bien paraître, ce trop plein enseveli qui étouffe les passions, les désirs et ils tentent ainsi de briser le fantasme d'auto-suffisance incarné par Charlotte. La toute-puissance ébréchée de Charlotte permet la tentative d'affirmation phallique du père, alors que la mère est renvoyée au lieu de la sexualité, marquée du manque de l'autre. Car Charlotte, en tant que femme virile désirant être acceptée par le monde masculin comme un homme, éprouve envers l'univers des femmes, auquel elle ne se sent pas identifiée, un sentiment profond de dévalorisation et de mépris. Elle conçoit la femme comme un être vide, possessif et castrateur. Ce qu'elle est aussi, bien sûr.

L'extrait précédent révèle donc plusieurs détails significatifs, des indices substantiels pouvant effectivement trahir un climat œdipien problématique. Simon s'accuse ici d'être inapte à aimer exemplairement sa femme, comme un homme, et son fils, comme un père. Simon tient à déroger à la loi féminine en tentant d'imposer dorénavant sa propre grille d'analyse familiale inspirée par Catherine.

Nous voyons donc s'élaborer, en sourdine, une tentative de restructuration du triangle œdipien avorté. Mère, père et enfant, dans l'intimité de la famille, forment un espace dynamique à trois actants. Le père, en tant que *tierce* personne, en tant qu'intrus à l'intérieur du duo initial mère/enfant, se doit d'imposer sa parole, sa Loi,

afin de recouvrer le regard de la mère tourné vers son enfant, et d'indiquer ainsi à ce dernier sa place réelle. Toutefois, l'incapacité du père à contrer les premières pulsions libidinales du garçon envers sa mère décuple le sentiment d'amour incestueux, faisant de l'autorité paternelle défaillante une rivalité sexuelle insignifiante, puisque persiste chez le garçon l'illusion de posséder mieux que le père, ce phallus, objet du désir de la mère. En revanche, le renoncement inconscient du fils à la réalité symbolique de la castration, conséquence de cet oubli du père à faire régner sa Loi, pour rappeler au fils qu'il n'est pas le phallus maternel, aura des suites très lourdes puisque la relation père/fils en sera une de rivalité dérisoire et non de saine identification : « Tu es un homme dangereux, tu sais. Un homme qui a trop de charme [...] Très sûr de lui, de son contrôle personnel. Pas facile de tuer un père comme toi ! Mais on y arrive. [David] s'étire vers la bouteille hors de portée : encore un peu de vin ? Faut pas laisser cette bouteille-là se perdre » (p.172).

Le fils joue donc un rôle fictif. David tient une place qui n'est pas la sienne, recréant dans sa relation avec sa femme Catherine une scène incestueuse provoquée par une possessivité maternelle excessive, qui a joué antérieurement un rôle captateur en faisant de l'objet primaire le lieu d'une fusion. Et si le passage présenté expose la voix de David comme celle d'un fils malheureux, d'un homme blessé, tourmenté, meurtri par l'insatisfaction autant familiale qu'amoureuse, c'est qu'il rend compte de sa blessure narcissique. L'ingestion abusive d'alcool reprend donc le besoin primaire immodéré d'assimiler, d'ingurgiter, dans le sens de recevoir en soi, de garder en soi la

mère et ses objets dérivés comme des possessions narcissisées dispensatrices du bien-être du sujet, de sa pleine réassurance et de sa maîtrise corporelle. Le fils peut ainsi affronter le père, ce rival symbolique qui risque de le confiner à un rôle de subalterne.

En parallèle, se fait sentir chez David un reflux de l'interdit cannibalique, soit cette peur d'être mangé (dévoré) par la mère tout en ayant envie d'être mangé (des yeux) par le père. Le passé de David l'empêche de vivre le présent puisqu'il perpétue inlassablement sa curiosité infantile pour l'origine. Le fils est dans l'incapacité de dissocier la part d'érotisme contenue dans la figure maternelle, à savoir qu'une mère est une femme qui fait l'amour. La peur d'être anéanti par la femme provient ici d'une confusion entre les différents rôles qu'elle joue simultanément car David voit en toute femme une mère, sa mère, qui lui fait l'amour. La femme est le lieu d'un désir incestueux continuellement activé. Être mangé du regard par le père est pour David le moyen de se substituer à l'emprise de sa mère castratrice. En se libérant de l'emprise maternelle, David peut s'approprier sa propre vie, s'individualiser et devenir un homme dans sa totalité. Il y a en effet chez David une quête, celle d'obtenir l'assentiment de son père, le signe qui ferait enfin de lui un homme. C'est une nécessité pour David que de connaître ce que cela signifie pour son père de franchir la position infantile pour accéder à une perception plus virile de la dynamique amoureuse. Si le signe ne vient pas, c'est que la position du père trahit une faiblesse du même ordre que celle du fils :

Pour ce qui est de Catherine, je m'en occupe. Je pense que je l'ai laissée prendre trop de place dans notre couple. Faut que je prenne ma place aussi. Faut que j'apprenne à prendre ma place. Encore une chose que tu as oublié de m'apprendre ; prendre ma place. Je veux pas t'accabler, mais y a des choses qui manquent dans ton éducation, mon cher père ! (p.172)

L'attaque directe visant l'impuissance paternelle montre bien le potentiel affaibli de David, sa rancœur devant sa propre insuffisance phallique faute d'un père consistant. Simon est incapable d'assumer son autorité à travers le discours de la mère. L'interdiction qui doit annoncer à l'enfant qu'il ne sera pas le phallus, objet du désir de la mère, ne vient pas. L'inconsistance du père est telle qu'il est dans l'incapacité de défendre à la mère l'incorporation de son enfant pour en faire son phallus. L'accusation crachée par David concernant l'agir du père montre qu'il désavoue son savoir sur le sexe et le désir, savoir qui n'a pas réussi à lui faire découvrir sa place réelle dans la chaîne signifiante, place où il se trouve dorénavant épinglé à un désir inopérant. Il est victime de son impuissance à accéder à l'amour par les chemins de l'érotisme, à accéder au plaisir par le chemin de ses élections amoureuses. Le personnage de David fait donc part aux figures parentales, à travers un discours d'émancipation, d'une réflexion portant sur le désir de gravir les « échelons oedipiens » dans la mesure où il aspire maintenant à devenir envers son propre fils et sa femme un père et un mari à part entière.

Cette volonté d'affranchissement identitaire de la part de David vient renforcer le malaise de l'image maternelle enclenché par Catherine. Par ses accusations David amorce, symboliquement, une scission d'avec le corps de Charlotte, lui enlevant ainsi

une grande part de pouvoir. En effet, la relation d'intimité de la mère et du fils se trouve détruite par l'entrée du fils dans le régime du tout-dire. L'indivision acquise par la rétention de paroles, l'unicité mère/fils, prend fin dans l'éclatement des secrets générés par la posture hystérique.

La figure féminine tient le secret dans une fonction essentielle, celle qui consiste à dissimuler sa vraie nature afin qu'elle ne se manifeste pas, qu'elle demeure une réalité dérobée, difficile à atteindre parce que située au plus profond de l'intimité, mais qui pourtant demande à paraître, tels les excréments qui doivent sortir du corps. Le secret mime ainsi l'acte de la rétention par où se constitue l'identité. Ce geste de garder pour soi (à lire au sens fort de *pour que le soi puisse être*) est prédominant. Le secret contient en lui l'espoir que la personne sera un jour capable d'en émerger pour être trouvée, rencontrée et devenir ainsi une personne à part entière qui partagera sa vie avec les autres. Il n'en demeure pas moins que David se voit interdire cet accès à l'identité par la toute-puissante Charlotte, puisque cette dernière perdrait sa place de confidente possessive et castratrice. Elle le garde donc dans son intimité, le réincarcérant dans son univers. Elle règne sur la famille en maître absolu, se débarrassant avec sang-froid de l'intruse Catherine, ce personnage déplacé, encombrant par ses désirs : « Charlotte soulève le lourd fusil de chasse qui pendait le long de sa robe de chambre, épaule, vise et tire. Un coup.[...] Catherine, le ventre presque éclaté, a ricoché sur lui avant de retomber au sol, dans le fouillis des roses.[...] Épuisé, supplicié, Simon ferme les yeux et demande : Tue-moi ! Je t'en supplie, tue-moi ! Tue-moi ! » (p.220-221).

En donnant la mort à sa rivale phallique, Charlotte remet en place son espace de jeu, remplaçant ainsi les pions familiaux tels qu'ils auraient toujours dus être : disciplinés, soumis, malléables. Charlotte chasse, l'arme à la main, la sexualité prohibée, celle du plaisir charnel qui persiste au-delà de la procréation. En faisant éclater le ventre, berceau de la progéniture, Charlotte fragmente ce corps trop féminin, exhibant sa béance, sa puissance éphémère. David, veuf, peut alors redevenir l'enfant chéri de maman, ignorant tout des artifices amoureux. Charlotte pourra continuer de prodiguer tous ses soins et toute son attention. De plus, en gardant Simon en vie, telle une puissance primitive et sadique, elle confine l'homme à son rôle de perdant, personnage castré par une féminité pleine, auto-érotisée, dont la soif de maîtrise est totale. Charlotte demeure seule en scène, libérée de l'ennemie, souveraine.

3.6 L'instabilité actantielle se perpétue à travers les anges.

Le roman *Juillet* dispose d'une organisation familiale multiple qui fait de la mère une instance toute-puissante gérant de façon draconienne le désir de tous les actants. *La Cérémonie des anges* condense cette fois à même le personnage féminin de Nathalie les trois positions féminines vues dans *Juillet* : celles de femme, de mère et d'amante,

dont la caractéristique commune demeure ici aussi la toute-puissance féminine à l'intérieur du couple homme/femme. En effet, le lecteur peut reconnaître derrière les désirs et désistements de Nathalie un amalgame des figures féminines de *Juillet*, comme une nouvelle approche énonciative faisant signe d'un parcours associatif déjà lu.

Présence féminine syncopée, à l'écriture essoufflée, vacillante dans son dire ainsi que dans son agir, Nathalie devient l'énigme à résoudre pour les personnages masculins. Le décès de l'ange-nourrisson fournit le nœud du drame dans la mesure où Nathalie se voit retirer subitement son rôle de mère. Cette dernière nie la dépossession, refuse cette nouvelle perception de son corps dorénavant « démembré », morcelé. L'attention portée au corps de l'homme, qui est dorénavant irrésistible, provient du besoin de lui prendre sa « virilité ». L'incorporation phallique tient ici lieu de baume symbolique atténuant la blessure narcissique infligée par l'échec de la maternité. Il devient important de contrer le néant provoqué par la mort, de combler cette lacune altérant la toute-puissance. Il y a une faillite féminine rendue publique, devenue officielle dans le discours soutenu de Laurent. Et si le rejet de son mari ouvre dorénavant à Nathalie un potentiel accru d'objets sexuels, l'énonciation du texte propose en sourdine l'idée d'un retour à l'artifice hystérique, fait de coquetterie et de fraude, dans une tentative voilée de rétablir la féminité.

Séduire à tout prix, au péril de sa vie, voilà le défi féminin. Nathalie masque sa faute en cultivant à nouveau une féminité bafouée une première fois par la mort de sa fille. Par une séduction effrénée, elle montre une forme d'acceptation de son statut par rapport au désir, puisqu'elle se fait désirable face à des hommes mis à leur place de désirant. Lorsque Piera Aulagnier-Spairani écrit dans *Le désir et la perversion* : « La féminité ne sera plus le voile trompeur ou l'arme qu'elle brandit, mais l'offrande, le don par excellence. Qu'elle puisse l'aimer, bien qu'il puisse être manquant pourvu qu'il l'aime en retour malgré son manque » (p.75), cela rejoint voire même appuie la dynamique engendrée par le mariage extravagant de Nathalie et de Rémi, l'homosexuel. « Je [Nathalie] prends de la place et je bouscule tous ceux qui m'aiment et que je trouve stupides de m'aimer. Y a que Rémi qui puisse arrêter mon ardeur belliqueuse, le seul à qui je permets un accès » (p.238).

Les multiples escapades sexuelles reflètent une période empreinte d'incohérence puisque Nathalie mise sur ses charmes en vue de capter le regard masculin, envoûter l'autre afin d'accroître sa débandade narcissique, alors qu'elle déplore la stupidité du sexe masculin, y voyant une attitude de faiblesse face à la futilité de son stratagème enjôleur. Ainsi, la place toujours croissante allouée au personnage homosexuel par la diégèse permet de déceler en Nathalie un glissement du désir, une conception renouvelée de la concupiscence puisque Rémi, malgré son orientation homosexuelle, capte l'attention de Nathalie. Il estompe sa faillite narcissique et clôt la fuite survenue dans sa toute-puissance. Rémi replace les actants selon leurs positions respectives

après l'échappée sexuelle déroutante du personnage féminin. C'est un accès au secret de l'intimité, une ouverture à l'amour déssexualisé qu'elle offre enfin à Rémi, de même qu'une réconciliation avec la féminité, dont le sens échappe quelque peu à Laurent :

Alors, lâchement, parce que je ne peux pas expliquer que ce qu'on vit maintenant est plus important que sept ans de mariage plus un an de deuil, parce que Nathalie sera toujours un inexplicable et brûlant mystère amoureux pour moi, j'ai promis de ne pas la toucher. Comme Rémi, en fait. Pauvre Nathalie ! La mariée pourrait être en blanc. (p.253)

Laurent s'avère inapte à comprendre la dynamique du couple Rémi/Nathalie dans ce que celui-ci représente d'incompatibilité sexuelle. Dans une défaite éphémère, la figure masculine conserve, sans mot dire, son rôle de castré. Le mystère amoureux orchestré par le sexe féminin tout-puissant restera nébuleux pour l'homme qui tente de lever le voile car la figure féminine est continuellement tourmentée par sa performance. Pour bien se représenter sa propre féminité, la femme doit se confronter au registre de l'homosexualité qui la réconcilie avec son corps avant de consommer le désir sexuel. En fait, l'idée de la mariée en blanc est significative de l'écart entre l'amour sexuel et l'amour pur, ce que Laurent réalise également par l'entremise de Rémi. L'homosexuel apparaît comme un homme qui protège la femme du sexe puisqu'il l'aime sans vouloir la posséder. Le couple Nathalie/Rémi marque la rencontre de deux personnages qui ne « jouiront » pas l'un de l'autre, tenant le pari d'un amour sans limite, extraordinaire, dans lequel chacun est tout pour l'autre. Il y a ici fuite de la féminité « réelle » dans l'incarnation d'une féminité idéalisée. Le regard

de l'homosexuel peut offrir à Nathalie le reflet d'une image valorisée d'elle-même, parce qu'il ne voit pas en elle un objet de désir, un objet de consommation. Rémi flatte le narcissisme de Nathalie en isolant en elle une féminité intouchable ; alors que la sensualité d'un homme « normal » profane la beauté féminine en y mêlant les vicissitudes de la chair.

Les diverses allusions à l'enfance de la part de Laurent renvoient à un état larvé du personnage qui s'active avec la présence de Rémi. L'homosexuel en tant que figure ambivalente sexuellement réoriente la perception de Laurent, l'amenant de ce fait à réfléchir sur la féminité. Ce dernier se réconcilie alors avec sa posture en acceptant dorénavant la position toute-puissante de Nathalie. Laurent s'évade dans les confins de l'enfance en vue d'approcher non pas la femme mais la mère, pour une sublimation de la pulsion sexuelle en énergie adoratrice. Toute cette avidité déployée à flatter et plaire appelle une reconnaissance scopique qui vise l'amour inconditionnel de Nathalie, cette représentation maternelle, peu importe l'exigence castratrice qui en découle : « Je vais prendre des vacances à un endroit où je n'attendrai pas une femme que j'attends depuis que je suis né et que j'ai eu le bonheur de croiser pendant sept ans » (p.159).

Ce passage montre bien la confusion dont fait preuve Laurent. Le texte opère en effet chez ce dernier une superposition des rôles, ceux de la femme et de la mère, pour

la création d'une seule instance. Celle qu'il attend depuis qu'il est né peut être associée à l'objet mère idéalisé et perdu. Par son retrait infantile à l'intérieur du palais des miroirs, jeu des illusions, il reflète désormais son objet sur sa femme Nathalie, formant une instance-reine, caractérisée par la toute-puissance inscrite à même la complétude sexuelle. L'enfant/Laurent, né dans l'attente et pour l'attente, exprime ici toute son inertie, sa position « transitionnelle », faite d'une continuelle espérance, qui se languit de chaque situation et ne pousse jamais l'audace jusqu'à agir sans le consentement de la figure féminine, de peur de déplaire.

Lorsque Nathalie accepte enfin la mort d'une partie d'elle-même et que l'intériorisation de sa fille est complétée, un trop-plein survient. En effet, en associant l'enfant au phallus, Nathalie se remplit, redevient autosuffisante, mère comblée, femme totale. Elle rejette donc l'enfant/Laurent devenu envahissant car trop criante est sa position précaire visant la réanimation du passé, symbole de l'échec. Dorénavant leur fille vit en elle à jamais, amortissant le déclin, effaçant la chute. Ainsi, Rémi, par son attitude paternelle envers Laurent, voit en ce dernier un avenir nouveau, le représentant d'une race masculine particulière, qui s'ajuste à la castration et lui enseigne la route exigée par Nathalie afin de dissimuler sa faille et confirmer ainsi sa toute-puissance en exhibant phalliquement sa féminité : « Tu es mon dauphin, mon cher. C'est la seule chose qui me console quand je pense que je vais disparaître : tu tiendras le flambeau « Nathalie » bien droit et bien haut, Laurent » (p.235).

La superposition faite par Rémi dans l'extrait atteste ici le statut de Laurent en tant que digne descendant du couple Nathalie/Rémi. Le titre de dauphin en effet est l'héritier présomptif de la couronne, le successeur choisi, celui qui assure la continuité. Ce titre ramène donc Laurent à sa position maritale première. Il redevient l'objet de désir de l'autre. Toutefois ce retour inconditionnel à Nathalie témoigne de sa soumission totale, puisque Rémi cède le pas à son substitut non sans avoir d'abord solidifié de son regard chaste mais néanmoins amoureux la féminité chancelante de Nathalie. Cette dernière, redevenue symbole du flambeau phallique dans sa pleine gloire, replonge désormais Laurent dans les rets de la castration. Ainsi, ensemble, formant un couple de parfaite complémentarité, ils peuvent affronter, sans trop la craindre, la mort de Rémi.

CONCLUSION

En abordant la fiction avec une approche psychanalytique, nous avons pu mettre au jour des éléments réprimés inconsciemment par l'auteur dans une dynamique de l'inter-dit. L'énonciation du texte, par des relations, des actions et des associations narratives, met en relief, involontairement, des points de capiton qui soulèvent la bourre : le relief que prend la parole de désir afin de parvenir à s'exprimer sans avoir à tout avouer. L'écriture labergienne devient ici une machine captatrice qui prend au piège les lecteurs qui se retrouvent confrontés à eux-mêmes à travers une identification aux personnages. De même, les personnages de Marie Laberge se voient condamnés à assumer ce qu'ils sont réellement à travers la trame du discours. Toutefois, l'écrivain est celui qui se joue le plus de ses propres artifices. Les divers subterfuges élaborés par l'auteure s'entrecroisent et s'emmêlent formant un nœud où la forme du propos présage un double-dire involontaire. Alors, si pour la compréhension textuelle l'essentiel est donné, à travers les étrangetés du texte se dégage un espace fantasmatique sous-jacent au dire manifeste.

Dans une lecture de surface, nous pouvons repérer l'idée de mort à même la dynamique du désir, laquelle, toujours plus pressante au fil de la fiction, toujours retenue, déplacée, s'interrompt avec le contact des corps dans un apaisement des pulsions libidinales. La mort devient alors la seule échappatoire pour la puissante Charlotte dont l'ampleur des passions est devenue laideur et dépossession. Faire plonger Charlotte à même les affres de l'amour charnel, cet interdit franchi par Simon, lui donne à voir au-delà de la jalousie, de la colère et du dégoût, une cause ultime à cette aversion provenant de la mêlée des corps dans le corps, de l'acte d'amour, de sa conception de la pulsion qui lui apparaît comme frivolité et indécence. Marie-Lise Roux, dans l'article *Mourir d'aimer*, explique le processus pulsionnel lié au corps : « c'est la pulsion qui envahit, fait effraction, bouleverse l'ordre établi et provoque à l'intérieur du corps lui-même des mouvements qui échappent à tout contrôle. Passivité du corps devant le mouvement pulsionnel à laquelle fait écho la passivité du sujet à l'égard de l'objet » (p.517).¹

Le personnage de Catherine, représentant l'action pulsionnelle rongeur et féminisant le corps dans la mort après l'explosion libidinale, impose à son double, Charlotte, le mouvement de défense contre la pulsion, érigée à jamais et durcie dans son refus de toute féminisation. Catherine représente donc la part creusée,

¹Marie-Lise roux, *Mourir d'aimer*, 1979, p.517.

vide, démunie de l'instance féminine. Elle devient le sujet fou qui s'efface et se perd en une tentative désespérée pour se maintenir et se protéger du péril interne. Charlotte, dont la prestance pallie le morcellement intérieur, incarne la position de force dont l'autorité lui sert à détruire l'altérité qui menace par tant de désir le fragile équilibre pulsionnel. La symbiose des deux figures féminines permet de mettre au jour la conception d'une instance maître, de type narcissique. Sarah Kofman souligne dans *La femme narcissique*, l'ampleur que revêt l'instance féminine obnubilée par elle-même face à l'homme amoureux : « qui recherche cette femme narcissique comme le paradis perdu de l'enfance (ce qu'il fantasme comme tel) et qui est voué au malheur car si une telle femme aime être aimée elle n'aime que soi, se suffit à elle-même et laisse insatisfait l'homme amoureux » (p.197).²

Exercer le plus grand charme sur les hommes grâce à ce narcissisme éclatant, séduisant, accorde donc à la femme une autosuffisance, voire même une indifférence probante qui, en apparence, dédommage de la liberté de choix d'objet. La femme de l'œuvre labergienne fait ainsi paraître l'homme comme un être d'envie, dépendant, contrarié, qui n'a de relief qu'en présence de la figure féminine.

² Sarah Kofman, *La femme narcissique*, 1980, p.197.

Dans l'ensemble nous pouvons dire que *Juillet* souscrit au registre du désir hystérique dans toute sa frivolité ludique. Le jeu de coquetterie évoqué précédemment nous montre un fonctionnement sous forme de rivalité féminine qui tient pour fantasme inavoué ce désir de devenir l'être absolu et indestructible, qui fait violence à tout ce qui l'entoure et qui attire à lui tous les désirs comme des aimants. Cette vérité insoutenable, le personnage de Charlotte la refoule, la retient de se mettre à découvert de peur d'être néantisée par le retour de la féminité dans toute sa faiblesse. C'est donc la fin du désir charnel dans une castration à mort afin de garder l'homme dans la position unique d'assurer la descendance, alors que l'instance féminine, dans son fantasme de toute-puissante, préserve son jeu phallique.

Quatre romans plus tard, avec *La Cérémonie des anges*, Marie Laberge prend une orientation nouvelle, faisant s'estomper la « position masculine » de ses personnages féminins. À travers la posture homosexuelle, la trame du discours forme une image de l'homme moins affaiblie, plus consistante, plus assurée de sa position de ce que la femme ne suscite pas alors de désir sexuel. Nathalie devient sous le regard de Rémi une femme en pleine harmonie. Elle devient en quelque sorte une égérie. Dans la mythologie grecque, *égérie* est le nom d'une nymphe, c'est-à-dire d'une jeune vierge divine. La figure que l'homosexuel conserve de l'égérie

correspond souvent à sa dimension enfantine ou maternelle, image d'une puissance rassurante et protectrice. L'égérie, comme la mère, se réserve à l'adoration d'un homme qui s'interdit de la désirer. Elle est la seule femme à laquelle un homme homosexuel accepte d'être soumis parce qu'il a avec elle une sorte de parenté associée au premier amour de l'enfance.

Le désir nous apparaît avoir évolué en une toute autre résonance de *Juillet* à *La Cérémonie*, puisque l'homosexuel fuit les femmes désirantes comme Catherine. Nathalie telle une égérie est la femme qui comprend les homosexuels car elle est comme eux, elle souffre d'aimer les hommes, mais elle n'en reste pas moins une femme puissante, « phallique ». L'égérie ne se laisse pas détruire par sa souffrance, au contraire, elle incarne l'affirmation de la vie et la douleur de la perte de son enfant la rend plus forte encore. Elle n'incarne pas la faiblesse dévorante du désir féminin. Au contraire, elle nourrit son propre désir d'une forme de désir tout masculin. L'égérie des homosexuels n'est pas la femme réelle, elle est la déesse. L'intensité que dégage le personnage de Nathalie évoque une conduite virile, celle d'une femme énergique, forte, indestructible, telle cette égérie de la mythologie.

Souvent séductrice, capable de susciter de grandes passions chez les hommes, Nathalie, comme Catherine, est la conquérante qui séduit les hommes par un

regard dans un asservissement à sens unique dans la mesure où jamais elle ne se soumet à eux. Ce fantasme de l'inconscient textuel de la femme souveraine, comme indestructible, cache bien sous un habit féminin une virilité imaginaire que la fréquentation de l'homosexuel à l'intérieur de *La Cérémonie des anges* permet de soutenir sans jamais vraiment la dévoiler. Alors que dans *Juillet* cette idée du possible dévoilement d'un leurre phallique est complètement évacuée par une Charlotte incapable d'assumer la faillite féminine, Nathalie prend le risque d'exposer sa défaillance à l'intérieur d'une relation maritale, restaurant une certaine logique dans la dynamique relationnelle homme-femme. Mettre en scène un personnage homosexuel, dont le désir porte sur un individu appartenant à son sexe, agit sur la féminité de Nathalie comme un baume apaisant la demande charnelle d'un regard amoureux pur et sans limite à l'instar du couple mère-enfant dont toute sexualité est proscrite.

Comme le culte de l'égérie assigne à une femme une image mythique, inaccessible, éblouissante, à trop l'approcher son éclat pourrait s'altérer. La place que les homosexuels réservent à leur égérie rappelle un amour détaché de la chair. Feinte dans le couple, simulée dans la famille, la féminité idéalisée ramènerait le charme de la relation à l'artifice, à la mise à l'écart de la problématique sexuelle si Laurent ne reprenait pas sa place de mari auprès de Nathalie, déliant le chassé-

croisé du désir charnel et de l'amour maternel qui fait obstacle à la complémentarité du couple. La parole se laisse entendre à travers une alternance des voix dans un journal intime. Elle se fond en une seule, celle de deux personnages qui écrivent un même désir, une même expression de l'amour.

Si la présence de la mort tient lieu de finale à l'énonciation du texte de *Juillet* et de celui de *La Cérémonie des anges*, la symbolique s'avère tout autre. En effet, le premier roman de Marie Laberge clôt tragiquement une histoire d'amour condamnée à l'avance par les tabous qu'elle rompt. La mort, ultime alternative de Charlotte pour préserver sa puissance phallique, s'allie au désir féminin comme aboutissement de la recherche du plaisir dans la chair, au-delà d'une sexualité associée à la procréation. Le comportement érotique, provocant et vulgaire de Catherine, à l'instar de la chatte qui affiche sans gêne son plaisir, attaque l'identité même de l'irréprochable Charlotte qui ne peut en tolérer la démonstration, elle qui voit l'amour comme ce petit reste survivant à l'envolée du désir corporel. Avec un sang-froid inébranlable, Charlotte tue donc la féminité trop voyante, celle qui recherche le plaisir en se travestissant, néantisant ainsi la sexualité, dont celle de cette bru en rut, afin de préserver l'amour calme et serein de sa famille trop parfaite.

Dorénavant nous pouvons dire des figures masculines qu'elles sont asexuées symboliquement, car notre lecture interprétative a fait voir en ces hommes qui composent l'univers de Charlotte des individus « castrés ». Le texte, en axant le discours sur la dépendance masculine, permet de soutenir, tout en la raffermissant, la position maîtresse de Charlotte. D'épouse contrôlante à mère possessive, elle devient une femme complète qui se joue, par la séduction, de toutes les positions à la fois. Le cinquième roman tend donc à démontrer une certaine évolution face à la position féminine, comme s'il y avait eu maturation textuelle, acceptation de la féminité dans un apaisement de la composante hystérique à travers la réunion des identités sexuelles.

La perspective d'images contradictoires concernant la mort dans les textes de Marie Laberge nous laisse deviner une forme de résistance à sa symbolisation. Notre lecture aborde effectivement la question de la mort sous différents aspects. Représentant la vengeance à l'intérieur de *Juillet*, la mort devient, dans *La Cérémonie des anges*, un intermédiaire douloureux, mais nécessaire, à la vie. L'approche utilisée par l'auteure pour mener le récit fait naître une ambivalence notoire quant à la fonction de la mort dans la vie. L'image de la mort, par sa constance narrative, sa permanence, insiste sur son caractère infigurable. Du meurtre à la maladie incurable, en passant par la mort subite, se forme un climat révoltant où la mort

démontre son emprise indéniable sur la vie qui ne permet à l'individu aucun droit de regard, ou presque. La présence d'un couple médecin, dont l'un est spécialisé en éthique, ajoute une autre dimension à cette envie d'excéder la limite entre la vie et la mort. Le médecin joue ici à prolonger la vie, à se soumettre à une performance exemplaire dont l'enjeu est, et sera toujours, de sortir gagnant du diagnostic fatal.

N'y a-t-il pas maintenant, après avoir montré la présence allusive de la figure mythologique de l'égérie, matière à creuser plus amplement ce filon qui évoque les assises de la culture grecque antique? La structure polyvalente des divers actants des deux romans étudiés nous incite effectivement à croire qu'au-delà du dire manifeste nous pouvons repérer des traces discrètes d'une représentation grecque de la mort. Être Catherine, c'est se soumettre à la mauvaise mort, celle solitaire, qui déshumanise, isole, efface l'entourage. Catherine perd la vie, dénudée, impudique, couverte de honte par le regard victorieux d'une Charlotte qui lui retire les liens qui avaient fait sa vie. Cadavre réduit à rien, Catherine sombre dans l'innommable, la laideur, le vice, l'infamie. Charlotte, quant à elle, se retire gagnante de cette épopée familiale, glorieuse et reconnue, tel un héros grec qui dépasse sa mort en en faisant l'enjeu d'une vie qui prend ainsi une valeur exemplaire. Jean-Pierre Vernant explique bien dans *L'individu, la mort, l'amour*, la renommée associée au héros telle que la vit Charlotte : « Dans une culture comme celle de la Grèce archaïque où

chacun existe en fonction d'autrui, par les yeux d'autrui, la vraie, la seule mort est l'oubli, le silence, l'obscur indignité. Exister, qu'on soit vivant ou mort, c'est se trouver reconnu, estimé, honoré; c'est surtout être glorifié, faire l'objet d'une parole de louange » (p.93).³

Nous pouvons par ailleurs soutenir notre idée selon laquelle Catherine, parce qu'elle s'exhibe dans le vice, le désir et la perdition de l'acte sexuel, telle une incomprise sans existence propre, affronte la mort en solitaire faute de n'avoir pu joindre les rangs du pur amour exigé par la parfaite Charlotte. Érica et Rémi, en revanche, sont les représentants de la bonne mort et suscitent une affection louangeuse de leurs proches. Ils accusent un prestige et une renommée qui perdurent bien au-delà des funérailles. Ces personnages sont l'objet même d'une remémoration glorieuse, héritée de l'épopée, qui exprime les aspects nouveaux que revêtent l'excellence et l'exemplarité sociale. Une incohérence nous apparaît toutefois dans le dire du texte sous forme de concessive et nous contraint à interpréter l'homosexualité comme une forme de marginalité dont la manifestation est involontaire de l'auteure.

³ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, p.93.

Le recours au sida est ici quasi incontournable. Maladie transmissible sexuellement, il provoque la chute des défenses immunitaires de l'organisme. La maladie honteuse de l'amour physique atteint Rémi, touche l'homosexuel, celui même qui prône la jouissance corporelle, qui préconise le désir physique masculin. La maladie nous apparaît comme un symptôme tenant lieu d'avertissement fatal à travers la représentation d'un personnage masculin. Les défenses immunitaires, vaincues, s'éteignent face à un désir dorénavant saturé par le virus. Nous sommes alors précipités dans un climat amoureux différent qui marque la fin du sexuel.

L'imaginaire de la mort suppose la finitude, elle se révèle comme limite de la sexualité. Le sida qui se transmet par rapport sexuel actualise alors cette vision du corps réduit à une chose éphémère dont le sexe entraîne la fin, la limite. La mort de Rémi fait acte de représentation, montrant tout le côté éphémère de la vie, toute la fragilité du corps. Si Catherine et Érica meurent abruptement, sans préavis, ni délai, Rémi est celui qui permet une forme de réconciliation avec la mort dans la mesure où la progression de la maladie offre la possibilité d'affronter l'idée de se savoir mortel tout en faisant abstraction de sa propre mort. Rémi devient ainsi héros glorifié tombé au premier rang en homme de cœur face à l'ennemi sournois qu'est cette maladie. Son corps, désiré par le sexe masculin, admiré par les femmes, se fait beauté et pureté face à la mort. Désormais, Rémi rejoint Érica parmi les anges,

absout des blâmes et des préjugés éveillés par la maladie, exempt des reproches entraînés par son orientation sexuelle.

Les textes ont démontré, par des scènes aussi nombreuses qu'éloquents, que la mort est une figure princeps inévitable, « irréprésentable », qui procure une forme d'énergie aux personnages qui y sont confrontés, une intensité à poursuivre au delà de la fatalité de la tragédie dans l'espoir de passer outre à la souffrance et à la douleur. L'épreuve de la mort aide les personnages à supporter leurs propres malheurs, à envisager la vie autrement, excluant du coup la « Cérémonie des honneurs », ce que déplore le personnage de Nathalie : « Ce qu'il y a de merveilleux dans ce milieu, c'est leur propension à vous enterrer sans cérémonies [...]. Ils vont direct au drame [...] *Dois-je oublier Hector privé de funérailles. Et traîner sans honneurs autour de nos murailles?* » (p.64). (C'est nous qui soulignons.)

La référence explicite au processus du deuil dans la mythologie grecque nous ramène d'emblée au seuil du fantasme dans l'œuvre labergienne et sollicite en nous des analogiques. Notre interprétation du texte permet d'ajouter à notre scénario involontaire une dimension nouvelle lorsque nous mettons en rapport cet extrait concernant le processus de deuil engendré par les funérailles et la citation utilisée

en début de travail, laquelle est une mise en abyme de notre analyse : « Il n'y a ni Dieu, ni justice, rien d'autre que cette misère de vie et cette âpreté à la garder, la préserver du pire : son extinction totale » (p.192).

Le détail allusif au deuil grec suggéré par les funérailles d'Hector prend pour nous une signification intéressante lorsqu'il est présenté en regard de la dichotomie pulsion de vie / pulsion de mort. Les funérailles, dans la mythologie, représentent un moment de glorification pour le héros. Il meurt honoré, digne et fier. La cérémonie représente un rituel important qui permet la survivance du souvenir. La mort se trouve alors atténuée dans sa valeur de néantisation. Chez les Grecs, la mort perd de sa dureté et de son intransigeance par ce culte de la remémoration qui consent à l'humain le droit de s'illusionner sur la possibilité de survivre dans la mémoire d'autrui, à travers le monument à son nom. Nous sommes, par conséquent, en mesure d'avancer ici de façon simple mais assurée que l'œuvre de Marie Laberge, à l'instar de la mythologie grecque, transite autour d'un effort de figurabilité de la mort. La citation de *Juillet* nous pousse dorénavant à tenter de comprendre en quoi la vie, dans l'ensemble des textes labergiens, n'a rien d'autre à offrir que cette envie ultime de la préserver du pire, l'extinction totale. Toute l'idée de la pulsion de vie et de mort se reflète dans cette écriture qui reprend sans cesse

le concept de la mort afin de mieux le comprendre, de mieux le représenter, de mieux le tromper, et ainsi de s'abuser.

Les indices renvoyant l'image de la mort, dispersés au fil de l'œuvre, nous permettent d'avancer l'hypothèse de la présence d'une corrélation mythique entre les personnages labergiens et leur agir. Citons maintenant en exemple l'instance maternelle qui, sans référence notable au texte, après l'égérie, actualise bien le monde du mythe grec. L'idée de « mère symbiotique » est très importante chez les Grecs. Ces derniers considèrent, en effet, qu'au commencement après l'abîme devait être un individu féminin. En l'occurrence ce fut Gaia (la terre). Elle enfanta Ouranos (le ciel) dans une union terre/ciel, un lien féminin/masculin. Tout commença par une relation mère/enfant. Il s'agit d'une duplication à partir de l'un, puisque la naissance est parthénogénétique et Gaia ne porte aucun fantasme incestueux car avant elle n'était que chaos. Le mythe veut qu'ils s'accouplent sans cesse, Ouranos couvrant Gaia et se reflétant lui-même dans l'image de sa « mère/amante », dans l'image des parents combinés telle que Mélanie Klein l'a proposée et dont nous avons fait la démonstration lors de notre interprétation. Il y a donc une position de réflexion symétrique également pour Gaia qui voit le reflet d'un « enfant/époux » Nous croyons qu'il serait intéressant de poursuivre plus en profondeur la conception de la mort dans l'œuvre labergienne, voire d'étudier les

similitudes entre les personnages romanesques et ceux de l'épopée grecque en tenant compte des diverses allusions à cette mythologie ancienne, assise du théâtre tragique qui développe une action « grave » se terminant toujours par une mort à l'instar des romans de Marie Laberge. Telle une petite tragédie moderne, la trame du discours labergien personnifie la mort, la fait ressentir au lecteur, la représente dans sa néantisation, alors que : « Les Grecs ne faisaient jamais mourir personne en scène : si on voulait que le public suive, il fallait considérer que certains spectateurs avaient rencontré la mort, et donc qu'on ne pouvait pas la contrefaire sans risquer de briser la catharsis sur son élan ascendant » (p.210).

L'art théâtral, tel celui de l'écrivain, s'exécute dans une gestuelle parfaite, s'expose à produire une performance dans un jeu scénique de métaphores, de métonymies et d'images de toutes sortes, en vue de se ressaisir dans une composition finale relevant d'un saut majestueux où la cohérence de la performance dément un affolement initial face au néant qui l'achève. Non représentable, la mort rejoint le désir hystérique, lequel refait surface dans une tentative de ré-appropriation phallique qui embrouille le reflet féminin le temps de la fiction. L'acte d'écriture devient haute voltige, vertige des sens au plus intime de l'écrivain dans un jeu d'énonciation précaire qui transige avec la vie et la mort. L'écriture de Marie Laberge captive le lecteur par sa capacité à le désarmer, à

vaincre ses moindres appréhensions pour lui faire ressentir des désirs jusque-là inavoués. C'est une dynamique de lecture qui fusionne l'être et son imagination au risque de troubler son propre rapport à soi. Laurent et Nathalie expriment, chacun à leur façon, une même idée, celle de l'écrivain qui les a vu naître :

Laurent [explique] que l'art exigeait un abandon que j'avais rarement atteint à ce degré. Que le jeu consistait à plonger dans la fiction d'un personnage au moyen de toutes les forces vives disponibles au fond de soi, peu importe leur origine ou leur raison d'être. Sans défense, sans raisonnement, plonger et risquer de perdre son fragile rapport à soi. (p.290)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marie Laberge

Laberge, Marie (1989), *Juillet*, Québec, Boréal, 221 p. (coll. « Compact »).

----- (1992), *Quelques adieux*, Boréal, Québec, 387 p. (coll. « Compact »).

----- (1994), *Le Poids des ombres*, Québec, Boréal, 459 p.

----- (1996), *Annabelle*, Québec, Boréal, 481 p.

----- (1998), *La Cérémonie des anges*, Québec, Boréal, 343 p.

Études générales

Assoun, Paul-Laurent (1996), *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipse, Édition Économica, , 143 p. (coll. « Thèmes et Études »).

----- (1995), *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, Paris, Ellipse, Édition Économica, Tome I et II, 107 p. et 111 p. (coll. « Anthropos »).

Aulagnier-Spairani, Piera (1967), *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, 205 p. (coll. « Champ Freudien »).

Bayard, Pierre (1979), *Symptôme de Stendhal. Armance et L'aveu*, Paris, Archives des lettres modernes, 167 p. (coll. « Étude critique et d'histoire littéraire »).

Chemama, Roland et Vandermersch, Bernard (1995), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 461 p.

Fénichel, Otto (1953), *La théorie des névroses*, Paris, Bibliothèque de Psychanalyse, Presses Universitaires de France, Tome I, 395 p.

Freud, Sigmund (1969), *La vie sexuelle*, Paris, Bibliothèque de Psychanalyse, Presses Universitaires de France, 159 p.

Guérin, Raymonde (1994), *Mythe de protée dans l'œuvre d'Émile Ajar*, Québec, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 214 p.

Jacques, Henry-Paul (1992), *Du rêve au texte, pour une narratologie et une Poétique psychanalytique*, Québec, Département Étude littéraire de l'Université du Québec à Montréal, Guérin éditeur, 348 p. (coll. « Études André Belleau »).

Julien, Philippe (1985), *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, Édition E.P.E.L., 233 p. (coll. « Point »).

Khan, Masud (1976), *Le sois caché*, Paris, Gallimard, 434 p. (coll. « NRF »).

Klein, Mélanie (1968), *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 193 p. (coll. « NRF »).

Klein, Mélanie et Rivière, Joan (1979), *L'amour et la haine*, Paris, Édition Payot, 155 p. (coll. « Science de l'homme », N°112).

Lacan, Jacques (1975), *Le séminaire 1 : les écrits techniques de Freud*, Paris, Édition du Seuil, 316 p.

----- (1994), *Le séminaire IV : La relation d'objet*, Paris, Édition du Seuil, 199 p.

Olender, Maurice et Sojcher, Jacques (1979), *La séduction*, Paris, Édition Aubier Montaigne, 194 p. (coll. « Les Colloques de Bruxelles »).

Rosolato, Guy (1967), *Dans Seuil, Édition Le désir et la perversion*, Directeur Jacques Lacan, 205 p. (coll. « Champs Freudien »).

Vernant, Jean-Pierre (1989), *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 233 p. (coll. « NRF »).

Vidérman, Serge (1977), *La construction de l'espace analytique : le céleste et le sub lunaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 471 p. (coll. « Le fil rouge »).

Ouvrage périodiques consultés

Ballard, André (1984) , « the archaic matrix of the oedipus complex », *Sexuality and mind*, New York, University Press.(december), p.14-18.

Cachard, Claude (1974) , « Ni plus ni moins », *Revue française de psychanalyse*, vol. 38, n° 2-3 (mars-juin), P.444.

Chasseguet-Smirgel, Janine (1987) , « L'acting-out. Quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique », *Revue française de psychanalyse*, vol.51, n° 4 (juillet-septembre), p.1083.

Lévy, Arnaud (1976) , « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14 (automne), p.117-129.

Roux, Marie-Lise (1989) , « Les aventures de trompe-la-mort », *Revue française de psychanalyse*, vol. 53, n° 6 (Novembre-décembre), p.1713.

Saadia, Marie-Madeleine (1978) , « Notes cliniques à propos du rêve d'un héros », *Revue française de psychanalyse*, vol. 42, n° 2 (mars-avril), p.312.

Viau, Robert (1992) , « Écrire pour vivre : Marie Laberge, dramaturge », *Studies in Canadian Literature*, vol. 22, n° 1, p.117-134.