

*Le Semestre. Une lecture*  
« psychanalytique »

Annette Hayward  
Université Queen's

Il rêva (bizarrement) qu'il rêvait sans le savoir et  
essayait assis dans son bureau de *Narcotown*  
*Hall* d'exprimer par un monologue intérieur ce  
rêve qui se rêvait en lui à son insu en présence  
de Sandra Karolanski

Gérard Bessette, *Le Semestre*, p. 100

*Le Semestre* (1979) est une œuvre dont la thématique onirique et résolument non linéaire met le lecteur au défi d'y mettre de l'ordre et d'analyser l'ensemble du texte de la même façon que le narrateur, Omer Marin, analyse ses propres rêves ou l'œuvre

de Gilbert La Rocque. C'est ainsi que, partie avec l'intention d'étudier surtout, sinon exclusivement, les récits de rêve et l'oniranalyse réalisée par ce narrateur, je suis tombée dans un piège savamment ourdi par l'auteur. Il en serait ravi, j'en suis certaine. Néanmoins, n'étant pas une disciple de Gérard Bessette et n'ayant pas été formée par lui, je n'ai pas l'intention de faire une psychocritique qui engloberait l'ensemble de son œuvre, comme l'ont fait Louis Lasnier et Guy Monette. Mon but — si tant est qu'on puisse parler de but, vu que je me suis laissée entraînée par ma lecture du *Semestre* — est plus modeste : analyser cette œuvre unique, envoûtante, pour en faire du sens et cerner/commenter la métaphore obsédante qui, selon moi, la sous-tend.

Texte hybride sans division en chapitres et à la ponctuation plutôt rare, à l'exception des traits d'union et des parenthèses savamment commentés par Annie Montaut, *Le Semestre* raconte, dans un long monologue intérieur labyrinthique, le dernier semestre d'Omer Marin, un écrivain originaire du Québec qui enseigne la littérature québécoise à la Princess University de Narcotown, petite ville tranquille située au bord du Lac Ontario. Le narrateur vit continuellement dans « une espèce d'état second » onirique (p. 186) causé entre autres par des doses massives d'antibiotiques (tétracyclines et amoxils) à la suite d'une récente maladie, dont il précise qu'il s'agit des chlamydiae, une infection sexuellement transmise; il est en outre en proie à des insomnies fréquentes suivies d'ingestion de cafés hypertassés puis parfois de comprimés de valium. C'est plongé dans cet état que Marin raconte, par bribes apparemment sans ordre, au fil de la plume et de ses associations libres: (1) ses fantasmes et ses rêves (hypnagogiques ou hypniques), (2) certaines séances du cours de

littérature où il initie ses « anglotes » à la psychocritique, (3) son analyse psychocritique du roman *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, (4) ses réminiscences du passé, (5) ses réflexions sur la situation politique du Canada et du Québec et sur son propre rapport complexe avec ces deux « États », ainsi que (6) son aventure amoureuse avec une jeune étudiante de son cours, Sandra Karolinski. Sans oublier (7) ses réflexions sur certains écrivains québécois comme Jack MacFerron, Vinicole Brosseuse, Hubert Aquin et Butor-Ali Nonlieu, sur la littérature en général et sur sa propre œuvre en particulier.

*Le Semestre* est une œuvre fascinante, notamment pour ceux et celles qui s'intéressent au rôle joué par le récit de rêve en littérature. En effet, Omer Marin, féru des théories freudiennes, prête beaucoup d'attention à ses rêves, qu'il note depuis des années dans un cahier posé sur sa table de chevet. Le narrateur raconte aussi ses fantasmes hypnagogiques, qui lui viennent comme malgré lui, et ceux que, « recroquevillé sur le matelas », il invente pour s'endormir — comme lorsqu'il s'imagine en train de creuser un tunnel profond pour ensuite émerger à la surface et cribler ses ennemis de « balles-fusées-rayons mortelles » (p. 114). Dans ce roman, en effet, la frontière entre la veille et le sommeil, le rêve et le fantasme, le passé et le présent, le présent et le futur, le conscient et le subconscient ou l'inconscient, le texte et le hors-texte, deviennent extrêmement flous, ainsi que la césure entre ce qui se dit et ce qui ne devrait pas se dire.

### ***Une remise en question de certains concepts***

On peut voir un exemple de la remise en question de la logique binaire habituelle lorsque le protagoniste raconte à l'intérieur

du récit un roman futur qu'il écrira peut-être, roman qui ressemble comme deux gouttes d'eau à celui que le lecteur est en train de lire : « Il faudrait bien un jour (se disait Marin) que j'écrive un roman (mais ce serait un drôle de roman) sur ces questions complexes à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient (région grisâtre et comme hypnagogique) un roman qui dans un sens serait plus réel-authentique que la réalité obtuse quotidienne » (p. 209). Ainsi, le professeur et critique littéraire Omer Marin, en analysant *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, établit une équivalence entre le protagoniste et le romancier, écrivant ainsi : « Serge (et par conséquent La Rocque) ». De même, tout comme, en tant qu'écrivain, Marin s'identifie « plus ou moins » au protagoniste du roman qu'il est en train d'écrire, le texte nous invite continuellement à nous interroger sur les liens qui pourraient exister entre l'œuvre littéraire et son auteur, tout particulièrement entre l'Omer Marin auteur de *la Rixe*, du *Bibliothécaire*, de *L'Élucubration*, etc. (p. 259-261), et Gérard Bessette, auteur de *La Bagarre*, du *Libraire*, de *L'Incubation*, etc.<sup>1</sup> Le narrateur annonce d'ailleurs clairement que « [Marin] ne séparait plus l'homme (profond) de l'œuvre ni le prof du cours » (p. 11). Et alors que la fin du roman annonce le début de la rédaction de l'œuvre (« il me reste à l'écrire à décrire ce demi-semester houleux-accidenté [...] à le revivre dans un état second pour me (re)catharsiser de mes fantômes », p. 278), encourageant ainsi le lecteur à faire le lien avec le roman qu'il tient entre les mains, on voyait déjà, à la page 21, se multiplier les mises en abyme :

---

<sup>1</sup> Les personnages des romans d'Omer Marin, lorsqu'on en parle, ont d'ailleurs les mêmes noms que ceux qu'ils ont dans les œuvres de Bessette.

Ainsi dans cette espèce de roman qui s'intitulera probablement *Le Semestre* je n'ai pas dit pourquoi le protagoniste Omer Marin (qui est plus ou moins moi) se met à écrire une espèce de récit de son dernier semestre (qui fut-sera peut-être son dernier semestre d'enseignement). Mais sans doute ne sait-il pas lui-même (pas plus que moi) les motifs-pulsions-impulsions qui l'incitent à entreprendre ce drôle de récit-chronique-roman. [...] ce sont les chlamydiae infectieuses puis les tétracyclines antibiotiques qui ont assuré à Marin (mon personnage) un certain recul une distanciation inusitée face à des événements contemporains. Jamais auparavant Omer n'avait élaboré une œuvre romanesque à partir d'un vécu aussi récent [...]. (p. 21)

Précisons que, en dépit de l'impression donnée par cette citation, le récit du *Semestre* est raconté par un narrateur externe, extradiégétique et hétérodiégétique, qui présente toujours son protagoniste à la troisième personne, mais en rapportant en détail les faits et gestes, et surtout les pensées intimes ainsi que le monologue intérieur de ce personnage qui se parle, bien entendu, à la première personne. Il s'agit donc d'un véritable narrateur-Dieu anonyme dont la voix, n'en déplaie aux mises en garde fort justifiées de Genette, sera perçue par la plupart des lecteurs comme provenant de Gérard Bessette, la personne dont la signature se trouve sur la couverture du livre. Mais ce narrateur cède si souvent la place au monologue intérieur de Marin qu'on finit par avoir l'impression — même si le narrateur ajoute à la suite de chaque monologue, « se disait-il » ou un équivalent — que c'est celui-ci, autant sinon plus que le narrateur externe, qui raconte le roman, créant ainsi une certaine confusion entre les deux « narrateurs » et leur auteur.

De plus, dans le passage cité ci-dessus, comme dans plusieurs autres séquences du roman, Marin, protagoniste-

écrivain et professeur, se parle à la première personne de son futur roman qui s'intitulera *Le Semestre* et qui mettra en scène un protagoniste-écrivain-professeur ayant vécu récemment, comme son créateur, son dernier semestre d'enseignement. Ce deuxième Omer Marin, donc, doublement fictif en quelque sorte, serait en train d'écrire un roman qui porte sur ce sujet. Ces jeux de mise en abyme finissent par créer une sorte de ruban de Möbius où le lecteur ne sait plus très bien sur quel plan il se situe.

En effet, si le premier Marin distingue parfois clairement entre le passé qu'il aurait vécu et son rôle en tant qu'écrivain ou mémorialiste (« Omer relut le discours de Sara Holstein et hochait la tête, je simplifie-condense-clarifie (se dit-il) », p. 20), tout comme son monologue intérieur rapporté distingue entre le deuxième Marin, son personnage, et lui-même (« le protagoniste Omer Marin (qui est plus ou moins moi) », p. 21), ces distinctions seront remises en question tout de suite après (« Mais vogue la galère — me dis-je ou se dit Marin », p. 21). Elles l'étaient déjà, à vrai dire, par le fait que le roman fictif et le roman que lit le lecteur ont exactement le même titre. En réalité, ils se ressemblent tellement qu'il est quasi impossible de ne pas les confondre :

Mais est-il possible que toutes ces pensées m'aient traversé l'esprit [...] ? se demanda Marin qui était en train de reconstituer son cours à l'aide de notes et de souvenirs épars dans le but d'en fabriquer une espèce de roman où se trouveraient mêlés (optativement fusionnés) des éléments de critique enrobés dans une trame romanesque (mais le projet était-il réalisable ? N'en résulterait-il pas [...] un « monstre hybride » ?) (p. 40)

Si l'on ajoute qu'au moment de publier ce roman, Bessette lui-même, professeur et critique littéraire, venait de prendre sa retraite de *Queen's University* à Kingston, sur les bords du Lac Ontario, à la suite d'un dernier semestre compliqué par une maladie assez grave, comment le lecteur pourrait-il éviter de faire des associations entre la vie de l'auteur et le personnage d'Omer Marin? Autrement dit, le lecteur rencontre constamment des techniques narratives, dont un certain nombre de métalepses ou ruptures narratives, qui ne sont pas sans rappeler, pour ceux qui la connaissent, l'analyse par Gérard Genette de l'œuvre de Proust, laquelle donna naissance à la théorie narratologique exposée dans *Figures III*.

Proust est d'ailleurs mentionné au moins trois fois dans *Le Semestre*, sans doute afin de souligner les ressemblances et les différences entre sa recherche du temps perdu et celle de Marin. La première trace de cette intertextualité importante est assez transparente : « Je suis un petit Proust (microscopique) se dit Marin qui avait toujours tendance à se minusculiser et à ridiculiser ses découvertes-réussites par crainte anticipée d'un éventuel échec » (p. 46). La deuxième référence, provoquée par le souvenir de son ancienne amante, Renata, qui « suçait expertement », est cependant plus ironique/satirique et surtout plus complexe : « son pénis peu à peu se gonflant non non oui oui, optique paternelle-filiale-repaternelle oui oui, repensant à la Madeleine de Proust dégustation pénienne » (p. 224-225). Notons que c'est le syntagme « optique paternelle-filiale-repaternelle » qui est particulièrement étonnant ici, et qui semble lié au souvenir du dernier rendez-vous avec Renata qui avait eu lieu dans une chambre de motel « au rideau rouge » en présence de son jeune bébé Marie-Ange.

On rencontre Proust pour la troisième fois dans la dernière partie du roman, lorsque Marin, obsédé encore par Renata, se dit :

que la seule façon de se purger — catharsiser — de cette incubante-pourrissante histoire était de s'offrir en pâture (risible grenouilleux pélican) à la façon proustienne mais moins méandreuse-camouflante plus authentique (car depuis des années *À la recherche du temps perdu* paraissait à Marin d'une préciosité ridicule-tarabiscotée) stranguler (se disait Omer) ce qui peut rester en moi de respect humain et mettre mon cœur à nu (riétait-il) me déboutonner sur papier. (p. 258)

En plus de marquer une évolution certaine depuis la première allusion à l'auteur français sacro-saint, force est d'admettre que ce passage décrit assez bien la démarche de Marin qui ne veut rien (se) cacher, même en ce qui concerne ses contradictions, ses ambivalences, voire ses actes illogiques ou ignobles envers ses (anciens) amis, par exemple, s'obligeant dans la mesure du possible à confronter *tout* son passé afin de mieux se connaître. Il essaie de sonder son inconscient, à l'aide de ses rêves et d'analyses d'une franchise étonnante, de s'auto-analyser, en somme, sans doute afin de mieux représenter, à partir de son propre cas, la « réalité » profonde d'un professeur vieillissant à la veille de la retraite. On pourrait parler à son sujet d'une œuvre « masculiniste », entendant par là un équivalent masculin de certaines œuvres produites par des écrivaines féministes qui ont tenté de cerner au plus près en quoi consisterait vraiment cet être qu'on désigne traditionnellement sous l'étiquette trompeuse et réductrice de « la femme ».

Parmi les frontières d'habitude jalousement gardées par les professeurs de littérature se trouve aussi celle entre le

critique et l'œuvre analysée, distinction remise ici en question par l'activité critique de Marin. Celui-ci souligne en effet à plusieurs reprises que les passages qui le retiennent dans *Serge d'entre les morts* sont ceux qui trouvent un écho chez lui. En parlant de « la femme rouge » chez *Serge*, par exemple, « Marin [...] éprouva (encore somnolent) la conviction que la femme rouge n'était pas seulement la mère de Serge mais aussi la sienne propre » (p. 106), pour passer ensuite au récit de la scène où sa mère avait dit au petit Omer de huit ans, traumatisé, qu'elle « saignait par en bas » et qu'il fallait aller chercher le médecin. Ailleurs aussi, cette femme rouge chez La Rocque (« une morte-vivante », p. 77; « la méchante mère imagoïque », p. 91) entraîne le souvenir de cette « hémorragie [de sa mère] [...] à moins que ce ne fût une fausse-couche — mais Marin chassa avec violence cette hypothèse, aucun têtard si informe fût-il n'avait jamais pris sa place » (p. 78).

Nous reviendrons plus tard sur cette question du « têtard » qui constitue d'ailleurs une des métaphores obsédantes les plus importantes de l'œuvre, provoquant de nombreux sentiments irrationnels, contradictoires et ambivalents chez le protagoniste.

### ***Relever le défi du labyrinthe***

Analyser *Le Semestre* n'est pas tâche facile. Il s'agit d'un roman expérimental dont la forme postmoderne, parfaitement adaptée au sujet de l'œuvre, reste à beaucoup de points de vue assez exceptionnelle. Une œuvre dans laquelle le protagoniste se livre en même temps à une psychanalyse littéraire et à une auto-analyse par une plongée dans son propre inconscient, nécessite

d'ailleurs un récit labyrinthique comme celui du *Semestre*, où les principaux pôles d'attraction ou d'obsession reviennent continuellement tout au long du texte. Or, une telle structure crée un certain nombre de défis pour le lecteur, dont celui de retrouver après coup des passages qu'on aimerait relire ou citer. Une lecture approfondie montre cependant que chaque pôle d'attraction correspond malgré tout à une section dont il constitue le centre d'intérêt principal, ce qui aide à cerner et à analyser l'évolution en cours.

I. Au début, il est surtout question de la **psychocritique** de *Serge d'entre les morts*, présentée par le truchement des premières visites de Sandra au bureau de Marin ainsi qu'à travers les souvenirs des cours donnés à ce sujet au *Redroom de Narcotown Hall*. L'image de la « femme rouge » découverte dans *Serge* permettra d'ailleurs d'évoquer à plusieurs reprises la mère de Marin (p. 77-79 et 106), mère surprotectrice perçue autrefois comme « imago terrible-dévoreuse » (p. 133). En sus de cette tranche importante où domine l'analyse de *Serge* (p. 15-108), les références à l'œuvre de La Rocque reviennent fréquemment tout au long du roman, où Marin fait de plus en plus le lien entre sa psychocritique et certains événements plus ou moins refoulés dans son propre inconscient.

II. Suit une longue section de plus d'une trentaine de pages (p. 112-148) consacrée à l'**oniranalyse** d'une série de rêves survenus la même nuit, à la suite d'un fantasme de viol de Sandra. Cette partie est intéressante du point de vue de l'analyse des rêves — en particulier à cause des difficultés rencontrées, de la superficialité de certaines associations, et du ton ironique que le narrateur adopte parfois à l'égard du

système d'analyse de Freud, dont il s'inspire pourtant. En passant du plus évident — son désir de faire l'amour avec Sandra — aux rapports avec ses parents et l'Œdipe, puis, avec la séquence du bris des lunettes, à quelques souvenirs oubliés du père et à l'évocation de fantasmes meurtriers, puis à l'histoire fort complexe et peu flatteuse pour Marin de la rupture avec ses amis Gilbert et Jeannette Lesieur, le narrateur en arrive enfin au **rêve récurrent de la voiture introuvable**. Pour analyser ce rêve, il applique la technique de « l'attention flottante » conseillée par Maury. Il en vient ainsi à retracer ce qu'il appelle son étrange affectivité spatiale — déjà identifiée comme domocentrique ou matricentrique — à une expérience traumatique vécue à l'âge de 8 ans. Il raconte alors comment, en s'exprimant de façon ambiguë, il avait réussi à obtenir la permission de partir en tricycle plus loin et plus longtemps que d'habitude; il reste que, en revenant vers sa maman couveuse et surprotectrice, il souffre d'une telle culpabilité à cause de ce subterfuge qu'il en développe une migraine. Pour comble de malheur, sa mère le punit en lui enlevant son tricycle pendant une semaine. Cette même séquence génère aussi le souvenir d'une visite à Montréal pour aller voir sa mère à l'hôpital, ce qui a nécessité un voyage en train et un cadeau de Noël prématuré — un train électrique — pour consoler le petit Omer si attaché à sa maman. L'attention flottante et l'image de l'auto entraînent ensuite le souvenir de trois voyages angoissants faits avec la mère : le premier en train, passant sur un vieux pont branlant, le deuxième en vieille Ford sous une pluie battante pour aller voir son oncle agonisant, l'autre en camion pour déménager à Montréal. Marin en conclut que les premières séparations d'avec la mère, et notamment celle du tricycle, ont entraîné une forte sensation de culpabilité, ce qui expliquerait en grande

partie son affectivité spatiale angoissée, d'autant plus que les autres souvenirs indiquent que sa mère avait elle aussi la phobie des voyages. Omer Marin a donc l'impression d'avoir fait une grande découverte grâce à cette oniranalyse. Celle-ci, qui lui a pris trois jours, est parfois un peu étonnante par rapport aux analyses qui ont précédé, surtout en raison du langage métaphorique emprunté, souvent à caractère sexuel. En faisant une liste afin de disséquer ses rêves, par exemple, il commence de la façon suivante : « Primo (se disait Omer) La perte de mon innocence spatio-tricylienne (où l'espace ambivalement maternisé constituait une *chair sous-jacente*) » (p. 147-148. Je souligne).

Il est également question dans cette oniranalyse de pulsions homicides qui auraient causé des sentiments de culpabilité tels que Marin aurait dû consulter à deux reprises un psychiatre, une fois à Narcotown à la suite de son aventure avec Renata et de son attaque de Coxsackie, et, une décennie auparavant, à Steelburg, à la suite « d'essoufflements et de palpitations psychosomatiques » qui avaient « suivi de peu l'attaque d'apoplexie de [son père] Moïse Marin (à laquelle il devait succomber trois ans plus tard) » (p. 124). Ainsi, Marin laisse entendre qu'il aurait entretenu des désirs homicides non seulement envers le mari de son amante Renata, mais aussi à l'endroit de son père.

III. Dans la section suivante, on assiste à la scène d'amour avec Sandra, suivie de révélations de la part de cette étudiante sur la mort de son père dans un accident d'auto, sur les rapports incestueux que ce dernier l'avait obligée à entretenir avec lui, ainsi que sur le fait qu'elle est enceinte et a l'intention de se faire avorter. Cette partie pourrait s'inscrire sous la

rubrique « **Marin et Freud** », surtout si l'on tient compte du rêve qui suivra l'aventure sexuelle où Marin se trouve enfermé dans une cage que surveille l'œil de Freud. En écoutant les confidences de Sandra, il avait d'ailleurs l'impression de jouer le rôle de Freud, c'est-à-dire du psychanalyste, réalisant ainsi un vieux fantasme. En même temps, c'est dans cette section que les réticences de Marin à l'égard des théories freudiennes se font de plus en plus manifestes. Le rêve qu'il fait à ce sujet, où il se voit en cage et surveillé par l'œil de Freud, devient cependant encore plus bizarre lorsqu'il le reprend quelques pages plus loin en imaginant que la cage freudienne serait en fait l'utérus de Sandra : « Omer se réimagea [...] en train de posséder Sandra dans son vieux bureau mansardé de Narcotown Hall [...] [ce qui] lui permit malgré sa fatigue d'éprouver une érection de taille [...] et Omer imagea que sa cage et son cachot oniriques représentaient les organes de Sandra habités par un têtard [...] » (p. 221). Dans ce fantasme, donc, c'est Omer qui devient en quelque sorte le têtard dans l'utérus de Sandra. C'est ainsi que se manifeste de plus en plus clairement l'obsession du fœtus qui va dominer la suite du texte.

IV. Vient ensuite la fameuse **scène originaire** de *Serge*, et la découverte de la « **bascule optique fils-père** » chez La Rocque qui oriente cette section (p. 223). Le fils, Serge, qui entend le père « battre » sa mère, c'est-à-dire faire l'amour avec elle, ressent ensuite la peur et l'angoisse du père lorsque celui-ci meurt dans un accident d'auto. Cette scène entraîne chez Omer des souvenirs traumatisants au sujet de son dernier rendez-vous amoureux avec Renata, lequel avait abouti à leur rupture en raison du fait que Renata ne se sentait pas capable de quitter son mari. Cet événement est survenu à peine trois jours avant que Marin ne se trouve paralysé à l'hôpital, en proie

à une maladie, le Coxsackie, sorte de polio, dont il a failli mourir — à tel point qu'il aurait même été techniquement mort pendant quelques secondes avant d'être ressuscité par un interne. Comme Renata a dû emmener avec elle son nouveau-né Marie-Ange dans cette chambre de motel « à rideau pourpre ensanglanté par les rayons horizontaux du crépuscule » (p. 238) où a lieu le rendez-vous, les cris du bébé ainsi que le fait de faire l'amour avec la mère alors que le bébé se trouve dans la chambre semblent avoir complètement traumatisé Marin. Il sera beaucoup question dans cette section de têtards accrochés à l'utérus de leur maman ou qui s'en détachent, les mamans étant Sandra, Renata et aussi Henriette, l'ex-femme de Marin, qui a fait une fausse couche alors qu'ils vivaient à Steelburg. Ces séquences s'accompagnent de bouffées de colère et de jalousie, de pensées mortifères et homicides. Le fait de revivre cette scène du motel à plusieurs reprises dans son monologue intérieur semble jouer un rôle de catharsis pour Marin :

Et peu à peu Omer se mit à subodorer-presentir la relation (ténébreuse) qui pouvait exister entre d'une part la séquence originaire (imaginaire) de *Serge d'entre les morts* qui se terminait par l'écrabouillement du père et d'autre part la scène (réelle) qui s'était déroulée dans un motel de la banlieue de Narcotown et qui avait précédé (sinon provoqué *post hoc ergo propter hoc*) sa quasi mort à lui Marin dans un lit à garde-fou grillagé du *Narcotown General Hospital*. Car Omer savait (pressentait) que dans *Serge* le protagoniste-enfant (qui aurait pu s'appeler Marie-Ange ou Angèle-Angélique) fantasmait-souhaitait sans doute la mort du père (ou du partenaire coïtant) en percevant les bruits de la *primal scene* (ne suffisait-il pas comme dans un film d'un fondu-enchaîné ou d'un travelingue [255] pour que l'optique passât du rejeton au géniteur (putatif ou fantasmé) et inversement?) Et voilà se disait clair-obscurément Marin (comme à l'orée d'une énorme

révélation) voilà pourquoi cette séquence primale de *Serge* a exercé-exerce sur moi pareille fascination (254-255. Je souligne)

V. La suite pourrait s'inscrire sous ce que Marin lui-même appelle ses « **attaques d'immortalité** ». Y sont évoqués surtout les amis (ou le manque d'amis) d'Omer Marin : (1) Gordon Blackwell, son meilleur ami, maintenant décédé, à qui il en veut d'avoir fait la cour à sa femme — même si cela s'était passé pendant sa propre liaison avec Renata — , surtout lorsqu'il a appris peu avant la mort de ce dernier que, si Gordon n'était pas passé à l'acte, ce n'était pas par amitié mais parce que sa condition cardiaque le rendait impuissant; et (2) Rick Buckley, un ami de jeunesse de Bragadoon qu'il voyait rarement mais qui était selon lui le seul vrai ami qui lui restait. En apprenant la mort de Rick l'année d'avant, Omer avait senti, dit-il, « son âge » et sa fin plus ou moins prochaine. Il sera alors beaucoup question de l'écriture, du rôle primordial et thérapeutique qu'elle joue dans sa vie, ainsi que de son espoir qu'on ne l'oubliera pas complètement après sa mort.

VI. Peut-être faudrait-il placer dans une autre section le passage où Omer aborde la question de son **identité nationale** et de son pays divisé, scindé, en essayant de comprendre pourquoi, alors qu'il se sent « Québécois », il a choisi de retourner à Narcotown plutôt que d'accepter l'invitation de rester à l'Université Lanallois, au Québec. Les commentaires sur la politique canadienne qui interviennent ici sont bien sûr assez ironiques — il appelle Trudeau P.E.T., par exemple (p. 272) — pour ne pas dire acerbes.

VII. Mais comment interpréter **le dénouement** du *Semestre* où, juste avant de résumer tout ce que ce demi-

semestre lui aurait appris, Omer Marin se cache dans les toilettes de *Narcotown Hall* pour éviter de revoir Sandra Karolinski :

[Je] m'engouffre dans les W.C. (Julien de *l'Épicycle* – tournant dans le même cercle la même ambivalence) réfugié loufoque dans le cabinet du fond soulevant le châssis (à vitre dépolie) de la fenêtre à guillotine donnant sur la courette où Sandra sortira si elle sort par l'arrière et attendant là *stupide crétin foireux* (pendant que peut-être là-haut Sandra fait les cent pas dans le couloir) puis *l'irré récupérable idiot* d'abord en érection puis dégonflé perdant patience et se faulant hors des toilettes *MEN staff only* en se disant, *faux brave couard*, advienne que pourra (...) réussissant sa deuxième *foireuse évasion saugrenue* (p. 276. Je souligne)

### ***La métaphore obsédante du fœtus-têtard***

Une des grandes obsessions de Marin est certainement de ne pas avoir d'enfants; il se demande constamment, par exemple, si Marie-Ange, le bébé de Renata, aurait pu être de lui. Et l'imagerie ou le symbolisme qu'on rencontre dans son monologue intérieur renvoie très souvent à des scènes oniriques intra-utérines ou au franchissement d'une barrière souvent vaginale. Il se demande d'ailleurs lui-même quelle pourrait être la source de cette obsession :

Mais pourquoi reviens-je sans cesse à ces histoires d'enfantement et de bébés et de retour au sein maternel (se demandait Marin), ne s'agissait-il pas là d'une obsession-fixation d'une façon de se « fantasmer fœtalement »? (p. 108. Je souligne.)

Sans vouloir réduire cette œuvre foisonnante et complexe à une seule interprétation, j'aimerais proposer l'hypothèse que

les nombreuses allusions à la fameuse « scène originaire », dont Omer donne la définition au moins deux fois au cours du roman, ainsi qu'à la bascule de l'optique fils-père et au têtard accroché à la paroi de l'utérus de Sandra, ne sont pas seulement rattachées, comme il semble vouloir le croire (p. 255), à la liaison traumatique avec Renata et en particulier à ce fameux rendez-vous, trois jours avant l'éclosion de son Cocksackie, où ils ont fait l'amour en présence du bébé. Il me semble que le traumatisme de base thématique dans ce roman remonte beaucoup plus loin, au moins jusqu'à la fausse-couche subie par son ex-femme Henriette. Cette hémorragie est évoquée par le symbolisme du *Redroom*, des rideaux rouges du motel, de la femme rouge, comme par le besoin irrationnel de Marin de quitter la salle et presque de vomir lors du visionnement d'un documentaire sur une césarienne à Québec. Les sentiments d'horreur et de culpabilité qu'il ressent en se rappelant cette scène lui font imaginer une « cloque sanglante-glaireuse glissant dans les égouts de la Monongahela non non » (p. 208). Il refuse toutefois d'admettre pleinement que cette scène l'obsède : « lui que la fausse-couche d'Henriette avait profondément bouleversé (à retardement — mais était-ce bien sûr puisque ladite fausse-couche avait en gros coïncidé avec l'apoplexie du père?) » (p. 192-193). C'est pourtant l'image qui lui vient automatiquement à l'esprit lorsqu'il apprend que Sandra est déjà enceinte et prévoit un avortement : « Avoir un enfant se disait Omer (Henriette le teint cendreuse couchée sur le chariot de la salle d'urgence après de massives transfusions la figure comme bosselée alors que le fœtus informe asexué sanglant sans doute dans un sac ou une poubelle non non) » (p. 185). À un autre moment, il évoque la possibilité que Renata aurait pu ne pas avoir pris assez de précautions et qu'elle soit

enceinte de lui. Cette idée non seulement le rend heureux mais lui rappelle aussi, comme infailliblement, le souvenir de sa première et unique expérience de la paternité :

*Je suis peut-être en passe de devenir père pour la deuxième fois (protozoaire monstrueux sanglant emporté par les eaux de la Monongahela non non) Henriette exsangue dans la salle des soins intensifs la figure couverte de bosselures à cause des transfusions massives et dégoûtant un vomi vert sur le drap verdâtre, Omer se tenant debout immobile-figé près du brancard à roulettes (non non) il s'en était fallu d'un cheveu qu'Henriette ne succombât à l'hémorragie déclenchée par le décrochage inopiné du fœtus qui n'aurait jamais pu se rendre à terme avait plus tard déclaré le médecin à cause des grappes tumorales agrippées aux parois de la matrice et Marin à l'époque avait ressenti à la fois déception et soulagement à la suite de cette fausse-couche qui avait charrié dans un flot de sang un fœtus informe et non viable, mais le médecin n'avait-il pas fait cette affirmation dans le seul but de consoler Henriette? s'était alors demandé Omer (p. 246-247. L'auteur souligne.)*

Il éprouve des sentiments ambivalents ou carrément négatifs envers les différents fœtus, tant celui, hypothétique, qu'aurait porté sa mère après lui, que celui d'Henriette, celui de Sandra et celui de Renata, car ce dernier aura été lui aussi une source d'angoisse. Il s'agit là apparemment d'une réaction de jalousie jointe à un fort sentiment de culpabilité à l'idée de pénétrer une femme qui porte un fœtus dans son utérus. Cela nous renvoie alors à cette « bascule optique fils-père » et à l'idée que le fœtus-fils pourrait non seulement se trouver dérangé par le fait que ses parents fassent l'amour pendant qu'il est encore dans l'utérus, mais qu'il pourrait s'imaginer à la place du père, enfreignant à ce moment-là l'interdit de l'inceste :

Et Marin relut ensuite de bout en bout la « séquence originaire » de *Serge* (pp. 71-73). Par quel extraordinaire

hasard (mais rien n'est hasard) ai-je remarqué enfin (moi couché aux petites heures après une nuit blanchoyante) ce passage, et seulement à la fin de cette relecture ai-je noté la bascule optique fils-père qui m'a tellement remué? Et c'est pourquoi j'ai sans doute (fugitivement) essayé (faisant marche arrière) d'adopter – non non – l'optique du père au cours du coït auditivement perçu par l'enfant Non non (p. 223)

*Le Semestre* semble proposer, par conséquent, que cette « scène originaire » qui pouvait parfois être selon Freud « de l'ordre du mythe », mais « déjà là » (p. 223) avant toute signification (ce qui, comme le souligne Marin, la rapproche de l'archétype de Jung), prendrait en fait ses origines dans le sein maternel. Ce qui est certain, en tout cas, c'est qu'Omer Marin entretient des sentiments parfaitement irrationnels quand il s'agit de faire l'amour avec une femme enceinte. Lorsqu'il apprend, après avoir fait l'amour avec elle, que Sandra est enceinte, il dit ressentir de la rancune, presque de la haine envers elle (p. 169). Il est quand même étonnant qu'il ne s'inquiète jamais de la possibilité qu'il lui ait transmis ses chlamydiae, dont il dit qu'ils sont contrôlés par les antibiotiques mais pas totalement guéris. Or, cette infection est une des principales causes de stérilité chez les femmes.

Quant à l'idée de refaire l'amour avec cette étudiante, il la voit comme un danger, tant pour lui que pour le fœtus : « il me faut dorénavant bannir toute intromission dans la fente vaporeuse de Sandra et me garder d'y projeter ma décharge corrosive susceptible de désancrer la cloque greffée contre la paroi utérine. Non non c'est moi c'est mon nécator aveugle érectile à tête fendue qui subirait les contre-offensives du scaphandre extra-terrestre et tout puissant » (p. 225).

De même, il se culpabilise d'avoir fait l'amour avec Renata en présence du bébé Marie-Ange :

Omer [...] venait tout juste de saisir les liens complexes qui pouvaient rattacher la scène originaire de *Serge* (où le père avait péri) à son traumatisme propre où il s'était imaginé s'imaginait condamnable (mais plus maintenant plus maintenant et d'ailleurs est-ce possible) digne de mort [...] digne de mort pour avoir dans une chambre de motel incendiée par le couchant fait l'amour en présence d'une nourrissonne. (p. 230)

En se réfugiant aux toilettes pour éviter de récidiver avec Sandra, tout en faisant explicitement le lien avec Julien qui, dans *L'Épicycle* [c'est-à-dire dans *Le Cycle*], vomit dans les W.C. par culpabilité envers son père étendu au salon funéraire, Omer se place peut-être résolument du côté du fœtus, destiné à finir dans les égouts, plutôt que du côté du père (substitut) coïteur. Il est alors permis de se demander s'il ne culpabilise pas au sujet de son ex-femme Henriette, avec qui il aurait sans doute fait l'amour avant sa fausse-couche, ayant par conséquent l'impression d'avoir délogé un fœtus qu'il souhaitait plus ou moins. Il avoue en effet avoir ressenti à la fois déception et soulagement lors de cette disparition (p. 247). Or, c'était là, en fin de compte, sa seule chance d'avoir un descendant. Autre que ses œuvres de création.

La culpabilité associée à la mort du père semble intimement liée à celle de la fausse couche. En effet, la fausse couche d'Henriette a eu lieu à la même époque que l'apoplexie du père de Marin, et celui-ci ne sait toujours pas quelle était la cause des symptômes psychosomatiques qui l'avaient alors obligé à consulter un psychanalyste : « cette consultation avait suivi de peu l'attaque d'apoplexie de Moïse Marin (à laquelle il

devait succomber trois ans plus tard), mais nourrissais-je alors aussi [comme lors de sa liaison avec Renata] des idées fantasmes homicides? se demanda Omer » (p. 124). Il raconte aussi comment, de plus en plus frustré par son analyste plus ou moins endormi, il serait parti en claquant sa paume sur le bureau :

Omer n'était jamais retourné le voir mais il avait souvent repensé à son *Bang bang bang* (imitant les détonations d'une arme à feu) et à la mort de son père qu'il estimait imminente il s'était interrogé sur ses possibles pulsions homicides et sur la culpabilité irrationnelle qu'il ressentait depuis l'attaque subie par son père (p. 124-125)

Il lui semble clair, en revanche, qu'il y a un lien entre la mort du père de Serge, le protagoniste enfant de *Serge d'entre les morts*, et le fait que celui-ci a été auparavant témoin de la scène originelle. Mais c'est l'idée de la « bascule optique fils/père » lors de cette scène qui l'affecte surtout : « Et c'est pourquoi j'ai sans doute (furtivement) essayé (faisant marche arrière) d'adopter — non non — l'optique du père au cours du coït auditivement perçu par l'enfant Non non » (p. 223). Le plus étrange, cependant, c'est la vision « prémonitrice », prémonitrice, que cette lecture ou interprétation a réveillée par association chez Marin alors qu'il flottait entre le sommeil et la veille :

[S]e pouvait-il que cette séquence et cette fulgurante bascule optique fils/père de *Serge* eussent tellement touché Marin parce qu'elles lui évoquaient à son insu (non Omer ne dormait pas il flottait dans la clairvoyante vigile horizontale de son lit) parce qu'elles avaient fait émerger en lui une vision prémonitrice, Marin comme penché depuis la travée d'un pont et attiré (comme aspiré) par les remous bouillonnants? Qu'est-ce qui palpait au fond de ce maelström se soulevant comme un ventre et dans les entrailles duquel proliférait-

ondulait quelque monstre entr'aperçu par Marin à la limite du regard du haut de ce pont fantasmique dont l'armature tout entière vibrait (p. 221-222)

De là à conclure qu'il s'agit d'un souvenir intra-utérin survenu alors que le père de Marin faisait l'amour avec sa mère, il n'y a, dans le contexte, qu'un pas. Si l'on suit le raisonnement établi dans le roman, il s'agirait alors d'un souvenir — réel ou fantasmé — qui, à cause de cette fameuse bascule fils/père, lui aurait permis d'adopter l'optique du père au cours du coït, ce qui lui aurait laissé après coup, lors de la prise de conscience de l'interdit de l'inceste, un durable sentiment de culpabilité. Et peut-être en même temps, l'Œdipe aidant, du ressentiment voire des pulsions homicides à l'égard du père.

Une telle conclusion ressort assez clairement de l'auto-analyse entreprise par Marin, même si celui-ci n'en semble pas pleinement conscient au moment où il tire les conclusions de cette aventure dont, en fin de compte, il n'est pas trop mécontent :

ce drôle de semestre n'avait pas été infertile même au plan de l'analyse et de la recherche [...] — car Marin avait le sentiment de mieux connaître en profondeur *Serge d'entre les morts* ainsi que son auteur et par réfraction-association de se mieux connaître lui-même, n'avait-il pas réussi à défouir-expliciter sa drôle de fixation domocentrique (mais cela découlait davantage de son oniranalyse que de *Serge*), à détecter-préciser sa bizarre ambivalente vocation à l'exil, à clarifier ses relations stressantes-anxiogènes avec Nata-Renata et jauger sa paternité douteuse, découvertes-dévoilements en partie déclenchées par ses rapports insolites (comme déjà vus déjà vécus) avec Sandra. (p. 277-278)

Quant à savoir si le traumatisme de base provient de la fausse couche d'Henriette ou d'un souvenir prémonique totalement refoulé qui remonterait à l'expérience utérine, il est

probable qu'un analyste freudien opterait pour la seconde hypothèse. Personnellement, en tant que femme, et n'étant pas plus freudienne qu'il ne faut, j'avoue être tentée par l'idée que ce serait la culpabilité rattachée à la fausse couche d'Henriette qui serait ici le traumatisme le plus important, et qu'il serait à l'origine des réactions irrationnelles de Marin à l'idée de faire l'amour avec une femme enceinte. Mais Gérard Bessette, en dépit des questions qu'il se pose à ce sujet dans *Le Semestre*, croyait à la psychanalyse freudienne, qu'il avait beaucoup étudiée.

### ***Pour en revenir à l'auteur***

Nous avons atteint le point où devrait s'arrêter toute bonne psychanalyse littéraire, du moins si l'on en croit Jean Bellemin-Noël, dont l'ouvrage phare *Vers l'inconscient du texte* date de 1979, soit l'année où est paru *Le Semestre*. Pour ce critique, il s'agit en effet d'analyser l'inconscient du texte, et non l'inconscient de l'auteur. Mais tout comme Bessette jouait à brouiller la distinction auteur-narrateur, il aimait aussi semer le doute chez son lecteur entre ces deux strates de l'analyse. Comme le dit Stephen Urquhart :

Protéiforme, *Le Semestre* remet en question par son côté interdit, la séparation entre « la réalité » et la fiction. Le lecteur ne pourra s'empêcher de s'interroger sur la véracité des événements, sur les liens entre Marin et Bessette et c'est cette mise en échec de toute tentative de départir ce qui est « réel » ou vécu de ce qui ne l'est pas qui constitue entre autres la force de l'œuvre. (p. 387)

En effet, le roman est truffé d'indices qui visent précisément à encourager le lecteur à faire le lien entre Omer Marin et l'auteur lui-même. Outre ceux que j'ai cités au début de

cette étude, Urquhart en signale un autre qui est particulièrement éloquent pour notre propos : la Monongahela, qui prend une telle signification symbolique lorsqu'il est question de la fausse couche d'Henriette, est une rivière qui passe à Pittsburgh, siège de l'Université Duquesne, où Bessette avait été engagé comme professeur de littérature française. Il y avait passé huit ans avec sa première femme, entre 1950 et 1958, avant de revenir au Canada comme professeur de littérature québécoise.

Quoi qu'en disent des critiques soucieux de maintenir une distinction tranchée entre l'homme et l'écrivain, il est indubitable que la psychocritique qu'Omer Marin fait du roman de Gilbert La Rocque est bel et bien celle de Gérard Bessette. Nous sommes ici en présence d'une auto-analyse ou d'une autofiction<sup>2</sup> et non d'une autobiographie. La distinction est importante. En se lançant dans l'écriture du *Semestre*, Bessette ne cherchait pas à livrer des souvenirs ou à récapituler sa vie, comme le font si souvent les autobiographies, mais à se saisir au plus près dans la vérité de son être, telle qu'elle se manifestait par ses rêves, ses fantasmes et ses relations amoureuses. S'examinant dans la diversité de ses rôles — écrivain, critique littéraire, professeur, collègue, amant, mari, fils, ami —, il réunit dans une toile narrative serrée les fragments qui font sens. Ce faisant, il était véritablement engagé dans l'équivalent d'une cure psychanalytique, telle que la décrit Paul Ricœur :

Le patient qui s'adresse au psychanalyste lui apporte des bribes d'histoires vécues, des rêves, des 'scènes primitives', des

---

<sup>2</sup> Le terme « autofiction » a été introduit pour la première fois par Serge Doubrovsky pour désigner son roman *Fils* (1977).

épisodes conflictuels ; on peut dire à bon droit des séances d'analyse qu'elles ont pour but et pour effet que l'analysant tire de ces bribes d'histoire un récit qui serait à la fois plus supportable et plus intelligible. Cette interprétation narrative de la théorie psychanalytique implique que l'histoire d'une vie procède d'histoires non racontées et refoulées en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité personnelle. (p. 271)

Si le long monologue intérieur de ce roman ne s'adresse pas à un psychanalyste, il n'en joue pas moins un rôle analytique, car « il n'est pas de parole sans réponse », selon les mots de Lacan (1966, p. 123). Se servant du roman de Gilbert Larocque comme d'un objet extérieur à soi dans lequel il peut projeter ses propres fantasmes, l'écrivain se retrouve ici des deux côtés de la relation analytique, jouant tour à tour le rôle d'analysé et d'analysant. Et la cure se termine au moment où l'auteur peut poser le point final et soumettre le livre à son éditeur, afin que le public des lecteurs prenne la relève et, dans le meilleur des cas, l'aide peut-être à apercevoir des aspects de son inconscient jusque-là restés inaperçus. Gérard Bessette était en effet étonnamment ouvert aux interprétations d'autrui. En cela aussi, il ressemblait à son protagoniste Omer Marin quand celui-ci déclare à ses étudiantes un peu étonnées que « dans un sens le romancier lui-même n'était guère (en cours d'écriture) plus conscient que le lecteur (en cours de lecture) » (p. 202). Éminemment respectueux du rôle essentiel que joue la lecture dans le processus littéraire, Gérard Bessette avait donc prévu et légitimé par avance le genre d'analyse auquel j'ai ici pris le risque de me livrer.

## Bibliographie

- BELLEMIN-NOËL, Jean (1979), *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF.
- BESSETTE, Gérard (1979), *Le Semestre*, Montréal, Québec/Amérique.
- Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits 1*, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », Paris, Seuil.
- LASNIER, Louis (1982), « L'espace primal dans l'œuvre de Gérard Bessette », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique, p. 35-65.
- MAURON, Charles (1962), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti.
- MONETTE, Guy (1982), « Superpositions », dans *Lectures de Gérard Bessette*, p. 237-251.
- Montaut, Annie (1982), « Le trait d'union et le primaire = *Le Semestre* », dans J.-J. Hamm (dir.), *Lectures de Gérard Bessette*.
- RICŒUR, Paul (2008 [1962-1988]), *Écrits et conférences I. Autour de la psychanalyse*. Paris, Seuil.
- ROBIDOUX, Réjean (1987), *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec/Amérique.
- URQUHART, Steven (2006). *L'Esthétique du monstrueux dans l'œuvre romanesque de Gérard Bessette*, Université Queen's, thèse de Ph.D.

### Résumé

Cette lecture psychanalytique du *Semestre*, survenue un peu malgré moi parce que le défi du labyrinthe que constitue ce roman y entraînait, aboutit à la conclusion — à la suite d’une étude approfondie qui identifie les principaux pôles d’attraction ou d’obsession du récit — que la métaphore obsédante la plus importante du texte est celle du fœtus-tétard. L’étude souligne aussi comment cette œuvre génériquement insolite remet en question, au moyen de ses multiples mises en abyme, plusieurs concepts clefs de la critique littéraire contemporaine dont la distinction entre auteur et narrateur et celle entre le critique et l’œuvre analysée.

### Abstract

This psychoanalytical reading of *Le Semestre*, into which I was drawn despite myself by the challenge represented by this labyrinthine novel, comes to the conclusion – after a close study of the text that identifies the main poles of attraction or obsession of the narration – that the most important *métaphore obsédante* (the recurring metaphor) is that of the tadpole/foetus. This article also studies the way in which this generically experimental work questions several of the key concepts of contemporary literary criticism such as the distinction between author and narrator or between the critic and the object of literary criticism.