

***The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique**

Chiara Lespérance

Numéro 26, automne 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041399ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041399ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise
d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lespérance, C. (1999). *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation
micropsychanalytique. *L'Annuaire théâtral*, (26), 133–151.
<https://doi.org/10.7202/041399ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des
services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique
d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Chiara Lespérance

The Dragonfly of Chicoutimi: une interprétation micropsychanalytique¹

Le présent article a pour objet de commenter la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi*, de Larry Tremblay, en utilisant un code particulier, celui de la micropsychanalyse², méthode d'investigation du psychisme caractérisée par l'étude du microdétail. On peut voir, dans le monologue de Gaston Talbot, une analogie de la séance d'analyse. L'analysé, ici le personnage, associe librement ses pensées et ses émotions, écouté et soutenu par l'attention neutre de l'analyste, ici le spectateur dans son fauteuil. Cette pièce, où chaque mot est surdéterminé, continue à me parler. À travers des images à la fois simples et fortes, l'auteur rejoint intuitivement nos vécus inconscients, et je ne suis pas étonnée des émotions que cette pièce a suscitées. J'ai donc entrepris de travailler ce texte un peu comme on travaille sur un rêve pendant une séance d'analyse : un rêve est là pour nous indiquer le chemin.

1. Une première version de cet article a été publiée en italien (Lespérance, 1997).

2. La micropsychanalyse, développée par Silvio Fanti dès 1953 dans le prolongement de la psychanalyse freudienne, se définit comme une « étude du psychisme dépassant l'inconscient et appréhendant l'homme jusque dans son contexte énergétique et son vide constitutif » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 19).

Un homme s'enferme, de longues années, dans un mutisme sans faille. Un matin, à la sortie d'un cauchemar, il retrouve la parole. Or, pour ce francophone le rêve libérateur s'est manifesté en anglais. Seul sur la scène, Gaston Talbot entreprend un monologue à travers lequel il essaie de reconstruire sa propre image et de trouver un contact avec la réalité extérieure.

Cette pièce de théâtre, présentée à Rome le 10 février 1997, et admirablement jouée par Jean-Louis Millette, je l'ai écoutée en y projetant ma propre expérience micropsychanalytique au-delà des réflexions politiques qu'elle a tendance à susciter au Québec. Le souvenir d'un long voyage vers Chicoutimi, et de là toujours plus au Nord, m'a poussée à écrire ces lignes, « to keep in touch³ » (Tremblay, 1995 : 11-12⁴), comme le répète plusieurs fois Gaston Talbot. Il faut avoir parcouru ces grands espaces de forêts, de lacs et de rivières pour connaître l'attraction et le désir de fusion qu'ils suscitent, en même temps que la répulsion et le besoin de revenir en des lieux habités, pour apprécier le personnage si attachant que Tremblay a créé.

J'ai lu l'œuvre du dramaturge québécois comme une représentation de l'identification à l'agresseur, qui se manifeste par l'appropriation, de la part d'un francophone, de la langue de ceux qui détiennent le pouvoir : l'anglais. Cette identification par le biais de la langue permet le déplacement d'une situation de faiblesse à une situation de force, déplacement évoqué dans la puissance du mot « dragonfly », en contraste avec la délicatesse et la légèreté du même mot en français : « libellule ». En s'appropriant un élément de la puissance de l'agresseur, on acquiert sa force.

Le rêve de Gaston Talbot fait toutefois pénétrer dans une dimension bien plus profonde par rapport à ce que l'on entend généralement par identification à l'agresseur (Laplanche et Pontalis, 1984 : 190). En effet, j'y ai perçu une symbolisation de la guerre utérine et du stade initiatique⁵. Le

3. Les citations resteront en anglais puisque, comme l'écrit Paul Lefebvre, dans sa postface au texte : « Cette pièce est écrite en anglais. En fait, elle est écrite en français, mais avec des mots anglais » (Tremblay, 1995 : 58).

4. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention DC- suivie du numéro de la page.

5. « Guerre utérine : de la fécondation à la naissance, l'embryon-fœtus confronte son agressivité idéenne et phylogénétique aux attaques et réactions agressives de la mère » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 203). « Stade initiatique : le fœtus participe synaptiquement à l'agressivité-sexualité de sa mère et établit ainsi ses premières connexions co-pulsionnelles et structurations psychobiologiques » (p. 213).

rêve, grâce à sa matrice intra-utérine, devient le médiateur entre le vécu traumatique de la mort de l'ami Pierre, survenue à l'adolescence, et le rapport conflictuel avec la mère à un stade très précoce. Ainsi le rêve permettra au protagoniste de sortir d'un silence psychotique et de se réconcilier avec lui-même.

La langue de la pièce est d'ailleurs bien proche du type de langage qui apparaît dans une séance d'analyse. Le passage d'une langue à une autre, qui redonne la parole à Gaston, pourrait être une métaphore de la transformation qui s'opère pendant une séance, lorsque les mots prennent d'autres intonations, que les phrases s'appauvrissent, se contredisent, perdent leur ponctuation, fluctuent, restent parfois en suspens, un peu comme l'anglais à la fois pauvre et poétique de Gaston, qui lui permet enfin de dire sa vérité, de la dire grâce à un nouveau contexte, représenté par ce rêve en anglais. D'autre part, la mise en scène reproduit presque un cabinet d'analyste : une pièce dépouillée, au centre de laquelle est placé un fauteuil et, sur le côté gauche, une table avec un miroir et une chaise.

Identification à l'agresseur

Au début de la pièce, Gaston Talbot parle de lui, raconte sa vie d'une manière idyllique, il fait preuve de ses bons sentiments, de son désir :

really what I'm looking for in life
is to keep in touch (DC-11).

Il décrit son enfance comme « a big success » (DC-14). Il reprend son récit, et l'image de l'ami Pierre surgit dans sa mémoire, leurs jeux au bord de la rivière aux Roches, près de la forêt, un jour de juillet. Mais à partir de ces souvenirs de jeunesse, il revient rapidement au moment présent, à ses cheveux blancs, à son corps d'aujourd'hui :

my body is a total ruin
but the river rivière aux Roches still flows in my veins
[...]
I hear inside my body
not the water
but the rocks of the river rivière aux Roches
[...]

as you can observe
my body is full of surprises full full full (DC-17-18).

Voilà un premier aveu : son corps (ou serait-ce plutôt son esprit ?) est plein de surprises. Déjà tout change de sens. L'affirmation d'avoir beaucoup voyagé est démentie ; son enfance n'a pas été un succès, au contraire :

I felt so depressed
that all I wanted was to go back to sleep (DC-18).

Il rêvait beaucoup, mais il faisait des cauchemars⁶.

La description de son ami (celui qui est *dumb*, qui joue le rôle de l'Indien, qui est de peu son aîné, dont le père boit, et qui rit nu dans l'eau de la rivière) n'est qu'une projection de lui-même. Nous l'apprendrons par la suite. Gaston Talbot s'identifie à Pierre Gagnon, dont le père était Anglais, comme il le révèle après avoir terminé le récit du rêve. Il avoue donc que Pierre était le cow-boy et lui-même l'Indien, et qu'il s'était dévêtu, obéissant aux ordres que l'ami lui donnait en anglais :

Pierre Gagnon-Connally asks me to be his horse
I say yes
[...]
Get rid of your clothes
Yes sir (DC-48-49).

Et pourtant :

I don't know English
but on that hot sunny day of July
every word which comes
from the mouth of Pierre Gagnon-Connally
is clearly understandable (DC-49).

6. Voir l'intéressant article « À propos du cauchemar », où Véronique Caillat (1997) examine le cauchemar post-traumatique et formule l'hypothèse que ses racines se trouveraient dans des microtraumatismes utérins.

Le mystère plane toujours sur les événements entourant la mort de Pierre. S'agit-il d'un accident ou a-t-il été tué par Gaston ? La description finale laisse entrevoir une histoire d'amour homosexuel, une histoire d'amour sado-masochiste, où l'agressé, Gaston, se transforme en agresseur, alors que la scène se fixe dans ce geste désespéré de sauver l'ami et de le tuer en même temps :

I touch his body
 I feel his life
 I do a mouth-to-mouth
 I see so close his face
 I can't handle it
 I take his head with my hands
 and crush it on the rocks (DC-51-52).

Gaston projette ce qu'il méprise en lui, tout en s'appropriant des qualités de son ami, afin d'agir à son tour sur la réalité qui l'opprime. Au début de la pièce, Gaston dit :

a child came into the forest
 walked under the branches of the trees
 but a man came out
 with in his brain a vision a clear idea of his future
 of what he had to do for the sake of his destiny (DC-14).

La forêt, on le sait, est un lieu d'initiation, un lieu de métamorphoses et de renversements : dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, elle figure le moment où les destins pourront s'entrecroiser.

Dans un de ses cours, Nicola Peluffo remarquait que l'identification a un but défensif qui permet à l'individu de s'adapter à une situation qui lui est imposée de l'extérieur. Il donnait un exemple pour le moins pertinent en regard du contexte général de la pièce de Tremblay :

Supposons que l'un de nous se trouve dans un pays où l'on parle une autre langue. Si vous disposez de moyens illimités, vous pouvez vous moquer du milieu qui vous propose des stimulus inhabituels : vous pouvez louer une chambre d'hôtel, recourir aux services d'un interprète quand vous sortez. Mais si

un jour vous vous retrouvez seul, sans ces moyens qui vous permettent d'agir, vous êtes obligé d'absorber quelques qualités du milieu, d'apprendre des mots, par exemple. Ces mots vous serviront comme mécanisme de défense, et vous deviendrez l'autre. Grâce à ces mots vous assumez la qualité de la langue d'un autre, et vous pouvez agir sur une situation avec une qualité dont vous ne pouviez pas faire preuve auparavant⁷.

Ce mécanisme très simple, mais vital, est au fondement du drame du personnage de Tremblay, drame toutefois ancré au plus profond de la personnalité de Gaston, comme nous l'indique le récit du rêve. En effet,

l'essai d'identification est une résonance ou un reflet d'une potentialité qui existe dans la personnalité de base, donc du terrain biopsychique de la personne et dans la situation qui a eu lieu pendant la rencontre entre le terrain biopsychique du sujet et celui de la mère pendant la vie intra-utérine⁸.

L'identification est donc d'abord projection, celle-ci étant la première forme de relation entre un objet interne et le monde ambiant. Grâce à l'introduction, par Fanti, du stade initiatique dans le développement psychosexuel, on peut revoir toute la question de l'identification à l'agresseur. La « synapse foeto-maternelle⁹ », telle qu'il la définit, met en acte

7. Je transcris librement et traduis cet extrait d'un cours donné à l'Université de Turin, le 8 mars 1984, par Nicola Peluffo, micropsychanalyste, directeur de l'Institut italien de micro-psychanalyse et professeur de psychologie dynamique : « Supponiamo che uno di noi si trovi in un paese dove si parla un'altra lingua, se disponete di mezzi illimitati potete infischiarvi di un ambiente che vi propone degli stimoli inabituali : potete affittare un albergo, servirvi di interpreti quando uscite. Ma se un giorno vi ritrovati soli, senza mezzi che vi permettano di agire, siete costretti ad assorbire qualche qualità dell'ambiente, per esempio imparare delle parole. Queste parole vi serviranno come meccanismo di difesa, e diventate come l'altro. Con queste parole assumete una qualità della lingua di un'altro, e potete agire su una situazione con una qualità che non vi apparteneva prima. »

8. Je me sers à nouveau du cours de Peluffo : « Il tentativo di identificazione è una risonanza o un riflesso di una potenzialità che esiste nella personalità di base, quindi nel terreno biopsichico della persona e nella situazione che si è verificata durante l'incontro tra il terreno biopsichico del soggetto e quello della madre durante la vita intrauterina. »

9. « Synapse foeto-maternelle : les projections-identifications agressives-sexuelles de la mère enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son ça-moi-surmoi » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 213).

une double identification à l'agresseur – celle de la mère et celle de l'embryon-fœtus – dans une recherche de survie réciproque. Le rêve de Gaston fait bien ressortir cette dynamique.

Dans la synapse fœto-maternelle telle que décrite par Fanti, ce sont les projections-identifications de la mère qui enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son psychisme. Or, dans ce mouvement de projections-identifications, l'identification à l'agresseur devient un mécanisme particulier de défense qui, au cours de la gestation, se résout en un « rejet-facilitation ». On sait que, dans les premières phases de la gestation, la mère perçoit l'embryon comme un corps étranger et que l'organisme cherche à s'en débarrasser. C'est grâce à des mécanismes immunitaires spécifiques que l'embryon réussit à s'implanter, en dévorant toutefois la paroi de l'utérus, en agressant à son tour le corps de la mère¹⁰.

Le rêve, dans la pièce de Tremblay, décrit cette dynamique en mettant en scène certains aspects de la gestation jusqu'à la naissance, spécialement dans le dialogue entre Gaston et sa mère. Elle le rejette : « Go away son of a bitch » (DC-29). Par ailleurs, elle projette sur lui sa propre image :

look at these brown eyes
my eyes... (DC-33).

10. Dans le chapitre « Un caso particolare di trasformazione : la gestazione », de son ouvrage sur la micropsychoanalyse, Peluffo observe, à partir de sa définition de « psychisme comme représentation des processus somatiques », que les fils/filles en général sont poussés à détruire la mère dans le plus profond de leur inconscient : « L'aspetto macroscopico del problema, nella letteratura è trattato dalla parte della madre. Si parla cioè di madre cattiva, di madre assassina etc., in definitiva ciò che è avvertito è che le idee di distruggere la propria madre derivano dalla madre stessa. [...] La mia ipotesi è che i figli (e le madri come figlie e come madri e così via) rivivano il desiderio ambivalente (amore-odio ; trattenerne-espellere) che la madre ha nutrito nei loro confronti e che il vissuto psichico della madre non sia altro che la rappresentazione di un processo somatico : la reazione immunitaria » (1976 : 35). Je traduis : « L'aspect macroscopique du problème, dans la littérature, est traité du côté de la mère. On parle de mère méchante, de mère meurtrière, etc., en définitive ce que l'on saisit, c'est que les fantasmes de destruction de sa propre mère dérivent de la mère elle-même. [...] Mon hypothèse, c'est que les fils/filles (et les mères en tant que filles et mères, et ainsi de suite) revivent le désir ambivalent (amour-haine ; garder-expulser) que la mère a nourri à leur égard et que le vécu psychique de la mère n'est rien d'autre que la représentation d'un processus somatique : la réaction immunitaire. »

La mère vit toutefois l'invasion de son fils comme une menace à sa vie :

I gave birth
to nine sumptuous children
and Gaston is the jewel of that crown
which squeezes my head to death (DC-40).

De son côté, Gaston s'identifie à sa mère : « I'm the flesh of your flesh » (DC-39) ; il l'incorpore :

your brain is nothing but
a tiny ball lost in my brain (DC-41).

Parallèlement, un vécu de mort surgit pour lui : « after all I'm dying » (DC-43). La relation est imprégnée de violence réciproque. Gaston dit à sa mère « I'll kill you » (DC-27), et la mère répond aussi par une tentative de meurtre : « when mum throws the knife » (DC-38). Gaston, après s'être transformé en un « dragonfly », parvient à cet « incestuous meal » (DC-44). La recherche de la fusion, présente dans le désir d'inceste, conduit à la mort tout en permettant de renaître¹¹. C'est à ce moment-là que Gaston est expulsé (DC-44) de la cuisine (utérus) à travers le toit, image à laquelle fait suite celle d'une bouteille et celle d'un geyser, nous reconduisant à l'image d'un passage étroit, celle du col de l'utérus. Or, dans le rêve, sortir et entrer sont équivalents. Gaston est expulsé de sa mère, mais en même temps il revient au sein maternel. Grâce au retour à la mère fusionnelle, un équivalent de l'univers, s'accomplit le retour aux origines, au vide (DC-46).

Gaston décrit sa mère dans sa toute-puissance, ce qu'elle est en effet par rapport à l'enfant :

you know the strength
and the inflexibility of a mother (DC-38).

De là me vient l'idée que le passage à la langue de l'agresseur exprime en réalité une « soumission » à la langue dominante : un déplacement qui reflète la soumission à la mère. Le rêve dans la langue de l'agresseur pose

11. Voir à ce sujet les articles « Al di là dell'amor cortese » (Gabriele, 1998) et « Miti » (Caillat, 1998).

une équivalence entre l'anglais, le pouvoir et la mère. Ce retour à la mère a permis à Gaston de faire réapparaître la scène enfouie de la mort de Pierre (presque un souvenir-écran) qui masque une scène beaucoup plus forte et profonde, celle vécue lors de la vie intra-utérine. La libération de la parole qui s'est produite grâce à l'identification à la puissance maternelle permettra à Gaston, à la fin de la pièce, de revenir à une dimension plus réelle, de sortir du vécu de toute-puissance tel qu'expérimenté depuis la fécondation jusqu'aux premiers mois de vie. En chantant, en français, *J'attendrai*, il récupère la réalité de la vie faite d'attente : après avoir vécu l'identification et la « soumission » à l'agresseur, par l'entremise de la langue, il pourra enfin se détacher de la langue/mère et naître à nouveau.

Le corps à corps avec la mère

Une affirmation ouvre le récit du rêve :

In the dream
I was a child
I mean I felt like a child
with an adult body (DC-19),

affirmation que Gaston répète à plusieurs reprises (DC-20, 21, 24 et 34). Une fois il répètera la même phrase au présent, car le rêve annihile le temps :

As I said
I'm a child
with an adult body (DC-34).

Cette formulation renvoie à un processus clé de l'inconscient : puisque nos désirs restent ancrés dans ceux de l'enfance, la difficulté de devenir un adulte autonome sur le plan psychique persiste longtemps, toute notre vie peut-être. Cette image est cristallisée par les pensées de Gaston qui renvoient souvent à l'expérience intra-utérine lorsque « l'enfant » vit à l'intérieur du « corps adulte » de la mère et assure sa survie grâce à lui.

Le fœtus, dans l'interaction psychobiologique avec sa mère¹², assimile déjà l'expérience d'un corps adulte, c'est-à-dire d'un corps qui a rejoint une

12. Fanti écrit : « Le fœtus est un récepteur ultrasensible de la psychosomatique maternelle et de l'environnement » ([1981] 1988 : 179).

certaine stabilité dans ses possibilités de développement, tandis que le fœtus lui-même est en plein processus de transformation. Le corps de la mère est l'univers de l'embryon-fœtus, un univers vivant, contenu à son tour dans un univers plus vaste. L'image du corps d'adulte dans lequel Gaston se perçoit lui vient de l'expérience sensorielle du corps de sa mère et lui permet d'établir une relation avec cet objet tout en gardant la perception de son identité d'enfant, un être en évolution¹³.

Si nous reprenons les définitions de « guerre utérine », de « stade initiatique » et de « synapse foëto-maternelle », auxquelles j'ai fait brièvement allusion, nous pouvons y retrouver des fragments significatifs du rêve de Gaston. De plus, dans ses associations au-delà de la description du rêve, il introduit une image de femme enceinte dont il voit naître un enfant, enfant qui mangera des *popsicles* dont il pourra recueillir les bâtonnets, pour créer ensuite « ses œuvres d'art » (DC-23), puisque Gaston se définit aussi en tant qu'artiste.

La relation entre Gaston et sa mère apparaît dans le rêve tandis que l'un et l'autre, à tour de rôle, prennent la parole dans la cuisine où la mère prépare un gâteau d'anniversaire pour son fils. L'ambivalence de leurs sentiments les pousse à une relation qui devient sanglante. Gaston ne se reconnaît pas dans son rêve, c'est bien « lui », mais ce « lui » est un autre :

who is looking at me
with my own face (DC-25).

Il prend peur et s'enfuit vers sa maison, vers sa mère. L'enfant épouvanté appelle sa mère à l'aide, mais elle ferme la porte tandis qu'il la supplie : « look at the flesh of your own flesh » (DC-26). Les métamorphoses se succèdent, les images projetées se transforment : c'est maintenant la tête de Pierre Gagnon qu'il voit sur ses épaules, les *popsicle sticks* se changent en

13. Au sujet du concept d'image, voir *Immagine e fotografia* : « L'immagine è la forma che organizza l'insieme di elementi (rappresentazioni ed affetto) provenienti da canali sensoriali diversi, e che rende possibile la percezione della relazione interiore con l'oggetto ; la forma dell'insieme di elementi che permette di riconoscere un oggetto co-pulsionale introiettato » (Peluffo, 1984 : 63). Je traduis : « L'image est la forme qui organise l'ensemble des éléments (représentations et affect) qui proviennent de divers canaux sensoriels et qui rend possible la perception de la relation intérieure avec l'objet ; la forme de l'ensemble des éléments qui permet de reconnaître un objet copulsionnel introjecté. »

pierres (DC-26), des pierres qui se multiplient dans ses mains, en présence du sang (look at the blood° look at the hand° look at the stones – DC-28), alors qu'il hurle

mum mum
open the fucking door
I'll kill you (DC-27).

N'y aurait-il pas lieu de voir, dans cette scène et tout au long de la pièce, une métaphore du corps à corps sanglant de la nidation suivi de l'expansion cellulaire qu'on ne peut arrêter ? La présence du sang revient à plusieurs reprises (DC-28, 38, 40, 42 et 43) ; en effet, au moment de la nidation, le fœtus se nourrit du sang de la mère. Cette image culmine lorsque Gaston mange le corps de sa mère (DC-44). L'expansion cellulaire surgit à travers l'image de la prolifération des pierres et des *popsicle sticks* (DC-21, 26 et 28). De plus, au cours de la vie intra-utérine, le fœtus enregistre les émotions de sa mère dont les effets peuvent aujourd'hui être vérifiés : Gaston, à plusieurs reprises, parle des battements de son cœur¹⁴ (DC-30, 31, 33, 34, 36 et 45).

Toutefois, la rencontre entre la mère et l'enfant n'est pas toujours possible. Dans la pièce, la mère se défend au point de nier la requête de son enfant :

I don't hear my son
calling for me outside the door
I hear nothing
it's not my dream after all (DC-28),

soulignant ainsi que, pendant la gestation, le rêve de l'enfant n'est pas nécessairement celui de la mère, puisqu'il se développe en parallèle, tout

14. « La relation entre l'embryon, appelé fœtus dès le quatrième mois de gestation, et la mère est un corps à corps sanglant. En voici trois illustrations : 1) la nidation, c'est-à-dire l'implantation de l'embryon dans la paroi de l'utérus, est cannibalique et vampirique : pour survivre, l'embryon se nourrit de la mère et en suce le sang ; 2) l'expansion cellulaire de l'embryon est comparable à un cancer que la mère essaie à tout prix de rejeter ; 3) le fœtus est un récepteur ultrasensible contraint à enregistrer la psychobiologie de la mère [...] » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 202). Il me semble que ces éléments décrits par Fanti se retrouvent tous dans la pièce de Tremblay.

en y étant étroitement lié¹⁵. Il peut donc arriver que la rencontre des exigences internes du fœtus et de celles de la mère soit impossible. Si les exigences de l'objet interne de l'enfant ne correspondent pas à celles de l'objet interne de la mère, la situation devient plus ou moins difficile. En effet, il n'y a pas toujours une parenté psychique entre la mère et l'enfant ; c'est alors que les projections réciproques se perdent et que toute communication devient impossible¹⁶. Une illustration éloquente en est donnée lorsque Gaston propose de démontrer à sa mère qu'il s'agit de son rêve à lui, en lui offrant de deviner le chiffre auquel elle aura pensé. Malheureusement, il n'y arrive pas et il accuse sa mère de penser à plusieurs chiffres à la fois :

how could I catch the number
if you change your mind every second
[...]
and stop to make me confused
now you are counting
6 7 8 9 10 11
that's not fair (DC-43).

La rencontre impossible est représentée sur un mode onirique. Or, le rêve étant lui-même une répétition d'un vécu intra-utérin, on peut induire que cette impossibilité de rencontre se structure déjà au stade de la gestation¹⁷. Dans le rapport intra-utérin et pendant les premiers mois de vie de l'enfant, le corps de la mère devient la nourriture de l'enfant. Dans la pièce, la mère se décrit elle-même comme nourriture :

my lips are cherries
my white skin is bread
my heart is a chocolate cake (DC-31)

15. De plus en plus, des travaux cliniques confirment que le fœtus rêve et qu'une grande partie du caractère et des capacités d'une personne se forment pendant la vie intra-utérine, en même temps que les aspects somatiques de l'individu (voir Nathanielsz, [1992] 1995 : 23).

16. Selon Peluffo, lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 2 mars 1984.

17. Cette difficulté de rencontre a été analysée par Fanti grâce à l'étude des photographies d'une mère et de son nourrisson, ce qui lui a permis d'élaborer le concept de « fausse présence » défini comme une « attitude absente, surtout inconsciente, de la mère pour son nourrisson et camouflant sa rivalité égoïste et jalouse » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 203). L'attitude de vexation permanente, sournoise et subtile de la mère réactive le vécu de guerre utérine. Voir à ce sujet *L'homme en micropsychanalyse* (Fanti, [1981] 1988 : 187).

et elle projette sa propre image sur son fils, ce qui lui donne la possibilité de s'identifier à lui, de le reconnaître comme sien grâce à un investissement narcissique :

look at these brown eyes
 my eyes
 look at this nose
 my nose
 look at this mouth
 my mouth
 that's why I put so much love
 in the chocolate cake
 son of a bitch (DC-33).

Ce mécanisme de projection-identification permet à la mère, au niveau psychique, de garder l'enfant, de ne pas le rejeter : ce mécanisme est analogue à celui qui se produit au niveau somatique, puisqu'un corps étranger est normalement rejeté par l'organisme, à moins que n'interviennent des mécanismes qui empêchent le rejet.

Peu après, pourtant, la mère ne reconnaît plus son fils :

Who are you
 you're not my beloved son
 that nose is not mine
 those blue eyes
 are not my brown eyes (DC-37).

Et la mère se met à courir derrière son fils, avec un couteau dans la main, pour le tuer. Cette description nous renvoie peut-être à une représentation originaire d'une scène primitive, mais toujours intra-utérine, celle où le fœtus subit, dans le sac amniotique, les assauts du père qui pénètre la mère (Fanti, [1981] 1988 : 181) :

When the knife thrown by mum
 transpierced my chest
 fixing my body on the yellow wall of the kitchen
 it was impossible for me to escape
 the sensation and the idea

I was nothing but
a dragonfly fixed on a wall by a pin (DC-39).

À l'adolescence, lorsque des circonstances analogues de soumission se répètent, Gaston sera en mesure de réagir en se libérant de celui qui le poursuit. Mais, pour le moment, le cauchemar le harcèle encore dans une rencontre impossible avec la mère :

I'm fed up of you mum
looking at me as a stranger (DC-43).

La scène continue de se transformer, d'évoluer dans ses contradictions. Pendant qu'il est en train de mourir (« after all I'm dying » – DC-43), il demande à sa mère :

KISS ME

She did
[...]
Suddenly
the Picasso's mask or whatever
fell down from my face
showing a dragonfly's head
mum cried like death
I opened up my big jaws
and I ate ate ate
the body of mum
from head to toes
hair and shoes included
excited by this incestuous meal
I swallowed the chocolate cake
with its seven candles
making the wish to fly

My wish was instantly fulfilled
the roof of my family house
exploded like a Coke cap (DC-43-44).

Gaston a enfin trouvé le désir qu'il pourra exprimer en soufflant sur les chandelles : s'envoler. Il exprime le désir de naître, de sortir de l'utérus où

la permanence, au-delà d'un temps physiologique, conduit à la mort. La naissance est possible au moment où un sentiment d'étrangeté s'installe entre la mère et l'enfant¹⁸.

Le corps à corps sanglant avec la mère sera repris plus tard mais avec l'ami Pierre cette fois, dans un passage à l'acte. Ce qui arrive avec Pierre, c'est bien une répétition de ce qui lui est déjà arrivé avec sa mère. De celui qui est poursuivi par sa mère brandissant un couteau, de celui qui accepte de devenir le cheval de son ami, il devient l'agresseur qui dévore sa mère, la rend inoffensive, comme il rend Pierre inoffensif.

Le rêve comme médiateur

Le récit du rêve/cauchemar de Gaston nous conduit donc à une compréhension plus profonde de ce drame, jusqu'à ses implications intra-utérines. Pour Fanti « le désir inconscient que réalise le cauchemar est non seulement refoulé (comme peut l'être celui du rêve ordinaire) mais particulièrement inavouable du fait de sa traumatique composante agressive-sexuelle, infantile ou utérine » ([1981] 1988 : 158).

Dans la pièce de Tremblay, c'est le rêve (« And years and years later^o the dream came » – DC-52) qui devient le médiateur entre le silence et le retour de la parole, grâce au retour du refoulé. Le rêve sert également de pont entre la description de la vie de Gaston telle qu'il l'aurait désirée et la vérité, l'aveu de ce qu'elle a été. Le rêve lui a permis de retrouver la mémoire, de reprendre contact avec sa propre réalité, même si elle est effrayante, de l'accepter, de l'élaborer.

Une des fonctions du rêve est celle de redécouvrir les souvenirs de l'enfance et de les revivre. Le rêve permet de revenir en arrière, de revivre le traumatisme, dans un éternel présent, pour ne pas l'oublier tout à fait, mais en même temps pour le rendre moins douloureux, pour en libérer un peu l'énergie qui y est attachée. Le fait de rêver absorbe une partie de l'énergie qui nous maintient en état d'excitation, et permet ainsi un retour à une situation de détente.

18. Peluffo résume le double rapport (mère-fœtus) à partir du vécu d'invasion de la part de la mère et des défenses somatiques et psychiques que le fœtus met en acte pour survivre, pour arriver enfin à un sentiment d'étrangeté entre les deux, ce qui permet la naissance (1976 : 88).

Dans le rêve, c'est Gaston qui tue la mère, en déplaçant sur elle un acte qui s'est passé quand il avait environ 16 ans. En réalité, le rêve reconduit les événements de son adolescence à ses origines réelles, à la guerre intra-utérine, première guerre qui entraîne tout être humain vers les autres guerres : l'infantile et l'adulte.

Grâce au rêve, Gaston peut rétablir la vérité, « the simple and undressed truth^o mother of all possibilities » (DC-26), et dire ce qui lui est arrivé. Or ce rêve est transmis, rappelons-le, dans la langue de celui qu'il a vécu comme étant l'agresseur. Cette perception de lui-même le replace dans la réalité qui l'entoure : « I want to be in not to be out » (DC-12). La possibilité d'exister passe par l'identification à l'image de soi que l'on a projetée sur l'autre, puis par une distanciation de celle-ci au moment où l'on entre en contact avec la réalité extérieure, que l'on en prend conscience et que l'on renonce enfin à la fusion avec la mère.

Lorsque Gaston, en rêve, est projeté hors de la cuisine, seul instant de bonheur, il reprend à nouveau l'histoire de sa vie :

Once upon a time
 Gaston Talbot
 a dragonfly who ate his mother
 the day of his seven years
 flew into the sky of Chicoutimi
 [...]
 returned to the infinite freedom of the sky
 [...]
 when he threw a quick eye
 on the little stream of the river rivière aux Roches
 a strange attraction
 obliged him to go down more and more
 [...]
 he clearly understood
 that it was the end
 in a moment
 he would be dead
 crushed on the rocks of the river rivière aux Roches
 BOUM
 Dream is over (DC-45-47).

Voilà que la pulsion de mort prend le dessus sur la pulsion de vie, vers un retour aux roches qui ont tué l'ami. Il est alors attiré par le désir de minéralisation présent en chacun de nous. Toutefois, la vie rejaillit dans ce retour, comme dans tout rêve, la réalisation du désir idéen¹⁹ réactive les désirs spécifiques et la pulsion de vie. En se réveillant, Gaston revoit et revit la scène de la mort de Pierre et s'en libère.

Les mots de la chanson *J'attendrai*²⁰, popularisée par Tino Rossi, terminent la pièce de Tremblay, témoignage du retour du personnage à la langue maternelle, mais aussi à la dimension temporelle de la vie, faite d'attente. Comme l'explique Peluffo²¹ en parlant de l'universalité du conte de Cendrillon, « le principe de réalité (qui nous permet d'ailleurs de vivre en société) fonctionne sur la base d'une adaptation masochiste, parce que la personne attend pour survivre. Mais, vu la structure situationnelle de l'homme, celui-ci pourrait difficilement survivre s'il n'avait pas la force d'attendre ». Ainsi, après avoir cherché les mots, Gaston se met à chanter « et, pourtant, j'attendrai ton retour ». On retrouverait dans cette finale la dimension politique ou collective que certains ont vue dans cette pièce : ne serait-ce pas une même adaptation masochiste à l'attente qui a donné la possibilité aux francophones du Québec de survivre ?

Le rêve permet de sortir de la fixité du délire et d'accéder à la dynamique de l'« activité-passivité ». Dans la pièce, ce passage est traduit par des mots et par des gestes, au début par la phrase « I travel a lot », qui exprime un mouvement alors que Gaston est immobile, et, lors de la finale, par la chanson *J'attendrai*, qui exprime un arrêt alors que Gaston marche vers la sortie. Un mouvement d'action-réaction traverse toute la pièce, mouvement résumé dans l'image de l'envol vers le ciel et du retour vers la rivière aux Roches, aimanté par la pulsion de mort-pulsion de vie.

19. « Idéen », terme qui vient de « Ide » : « Instinct d'essais » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 185, 190).

20. « J'attendrai le jour et la nuit° j'attendrai toujours ton retour° j'attendrai car l'oiseau qui s'enfuit° vient chercher l'oubli dans son nid° le temps passe et court° en battant tristement dans mon cœur trop lourd° et, pourtant, j'attendrai ton retour. »

21. Lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 6 mars 1993, pendant lequel il a analysé le conte sénégalais « Umbà l'orpheline » : « [...] il principio di realtà (che ci permette d'altronde di vivere in società), funziona sulla base di un adattamento masochistico, perché la persona aspetta per sopravvivere. Ma data la struttura situazionale dell'uomo difficilmente potrebbe sopravvivere se non avesse la forza di aspettare. »

Les derniers mots prononcés en anglais arrivent pêle-mêle, expression du chaos d'où jaillit la vie :

my mouth was a hole of shit
 I mean
 full of words like
 chocolate cake beloved son
 son of a bitch popsicle sticks
 [...]
 I was not
 as they said
 aphasic
 anymore
 I was speaking in English (DC-53).

Ces mots sont librement associés et sont redevenus porteurs d'affect. Des mots en décomposition, comme

all those fucking words
 like rotten seeds
 everywhere in the room (DC-53),

deviennent germes de vie, au moment où Gaston les énonce. La libération vient de ce qu'il peut enfin communiquer à quelqu'un, en l'occurrence au spectateur (figure muette de l'analyste ?), ce qu'il ressent, ce qu'il vit. La pièce de Tremblay apparaît donc tout entière comme une métaphore de la situation analytique, où le silence de l'analyste non seulement rend possible la parole de l'autre, mais aussi sa transformation. C'est en effet grâce à la relation analytique, dans une nouvelle synapse (reproduction en partie de la synapse intra-utérine), que la rencontre entre le transfert de l'analysé et le contre-transfert de l'analyste permet le remaniement de tout l'être de l'analysé. Ainsi Gaston, dans la synapse avec le spectateur, sort de son cauchemar, revient à la vie.

Chiara Lespérance, née à Montréal, a obtenu une Laurea en philosophie à l'Université La Sapienza de Rome. Psychanalyste de formation fantienne, elle a publié plusieurs articles sur la micropsychanalyse et un récit, Ida. Giochi di specchi (Greco & Greco Editori, 1999). Elle exerce la profession de micropsychanalyste à Rome.

Bibliographie

- CAILLAT, Véronique (1997), « À propos du cauchemar », *Micropsychoanalyse*, n° 1, p. 25-33.
- CAILLAT, Véronique (1998) « Miti », *Bollettino dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi*, n° 24-25, p. 115-124.
- FANTI, Silvio ([1981] 1988), *L'homme en micropsychoanalyse*, Paris, Buchet/Chastel.
- FANTI, Silvio, Pierre CODONI et Daniel LYSEK (1983), *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychoanalyse*, Paris, Buchet/Chastel.
- GABRIELE, Stefania (1998), « Al di là dell'amor cortese », *Bollettino dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi*, n° 24-25, p. 46-57.
- GODIN, Jean Cléo (1996), « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? », *Cahiers de théâtre Jeu*, mars, p. 90-95.
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. PONTALIS (1984), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LESPÉRANCE, Chiara (1997), « *The Dragonfly of Chicoutimi* : una interpretazione micropsicoanalitica », *Rivista di Studi Canadesi*, n° 10, p. 93-101.
- MOSS, Jane (1997), « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.
- NATHANIELSZ, Peter W. ([1992] 1995), *Life before Birth and a Time to Be Born*, Ithaca, Promethean Press. [D'abord paru sous le titre *Un tempo per nascere*, Torino, Boringhieri.]
- PELUFFO, Nicola (1976), *Micropsicoanalisi dei processi di trasformazione*, Torino, Book's Store.
- PELUFFO, Nicola (1984), *Immagine e fotografia*, Roma, Borla.
- TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges.