

POUR UN APPROFONDISSEMENT TEXTUEL: UNE INTERPRÉTATION PSYCHANALYTIQUE

Nous nous proposons d'étudier un texte, *Le locataire chimérique*¹, à la lumière de la psychanalyse.

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'application d'une telle approche ne signifie pas qu'on sorte du texte pour aller chercher dans un autre domaine une explication de celui-ci. Au contraire, cette méthode privilégie les éléments de la communication: auteur et lecteur (émetteur et récepteur) sont inclus dans le texte (message) codifié par une activité inconsciente. Le lecteur en face d'une oeuvre lit l'auteur et se lit lui-même.

Si la littérature est *aussi* le lieu où l'on verse ses peurs, ses fantasmes, le non avoué et que, selon la prémisse déjà célèbre de Lacan, «l'inconscient est structuré comme un langage», il faut commencer par étudier celui-ci. Notre démarche prétend mettre à jour certaines «vérités» inscrites dans ce roman de R. Topor. Etant donné que l'une des lois principales de l'inconscient, l'effacement des contraires, semblait présider à la construction de la structure narrative, grâce à certains procédés tels que la proportion, l'analogie et la contamination textuelle, nous avons cru opportun de suivre également ses traces dans la constitution des thèmes et du personnage principal, Trelkovsky.

Côté auteur, la psychanalyse devrait jeter une lumière sur l'un des éléments de la genèse du roman. Côté lecteur, sur l'un des sens que le livre véhicule et propose.

PHASE ORALE

Le thème de la nourriture apparaît presque dès le début du texte. Trelkovsky allant chez le propriétaire de l'appartement qu'il pense louer, est témoin de la fin d'un repas (pp. 11-12). La dégradation se manifeste jusqu'aux dernières conséquences: le cure-dents est une allumette, la «proie» (le lambeau de viande) est montrée au public et, après une étude minutieuse, est engouffrée à nouveau. On nous cache le repas pour nous offrir à sa place une image qui le dégrade, l'abaisse.

¹ Toutes les citations se rapportent à cette édition: Roland Topor, *Le locataire chimérique*, Buchet-Chastel, Paris 1964.

L'acte de se nourrir occupe très peu de place dans la vie du protagoniste. Après sa conversation avec M. Zy, il va grignoter «du pain et quelques tranches de saucisson à l'ail»; assis sur un banc. Le lieu du «repas», en pleine rue, ainsi que la frugalité des aliments laissent déjà entrevoir le peu de prix que le locataire accorde à cette activité. Comme par hasard, l'appartement qu'il va habiter manquera de cuisine. Il sera obligé de sortir de sa maison pour chaque repas.

Le peu de fois que Trelkovsky se met à table, le narrateur le décrit entouré d'autres personnes. Le repas semble donc un prétexte pour entrer en contact avec les autres. Il est détourné de sa fonction principale. De même, quand Trelkovsky va manger avec Stella son but est d'obtenir quelques informations à propos de Simone. Il ne ressent pas l'appel de la faim, mais celui de la curiosité. De plus, le narrateur passe rapidement sur la scène du restaurant, moment le plus propice pour commencer la conversation que Trelkovsky avait en tête (p. 26).

De façon explicite, on peut trouver le dégoût que la nourriture lui inspire lors de son repas avec Scope et Simon dans la cantine de son travail.

«Les hors-d'oeuvre n'avaient pas été renouvelés. C'étaient toujours les traditionnelles pommes à l'huile, le pâté de campagne, les crudités ou le saucisson beurre. Il frissonna de dégoût(...) il se savait incapable d'en absorber une miette» (p. 136).

Le jour de la pendaison de crémaillère chez Trelkovsky, c'est la seule fois qu'un volume considérable d'aliments s'accumulent chez lui. La répulsion qu'il ressent à leur vue n'est pas moins forte que celle qu'il ressent à la cantine. Le changement de lieu n'a produit aucun effet sur ses impressions ni l'ambiance de gaieté qui règne dans son domicile, non plus.

«Toutes les provisions gisaient en vrac sur la table» (p. 37).

Grâce au verbe *gésir* s'opère le rapprochement, ici au niveau seulement connotatif, entre la nourriture et la mort. Dans un autre passage du livre ce rapprochement sera brutalement souligné. Quand Trelkovsky rend visite à Simone mourante dans son lit d'hôpital, «un groupe de visiteurs déballait victuailles et boissons sous l'oeil ébloui d'un gros paysan alcoolique» (p. 23).

L'agressivité de ses voisins sera déclenchée par ce repas de fête dont on a parlé plus haut. Trelkovsky sera donc puni par la nourriture. Cette scène préfigure celle de sa mort. Ces restes souillent son appartement comme il souillera l'immeuble de son sang, qui, par un juste retour des choses, sera associé à des plats de cuisine.

J. Kristeva considère que la première forme d'abjection que ressent l'homme porte sur la nourriture². Tout ce qui touche la bouche l'attire et le répugne, c'est le plaisir de la *phase orale* qu'il faudra refouler. Mais c'est aussi le premier organe lié au déplaisir. A côté du «bon sein», selon la terminologie de Melanie Klein, il y a le «mauvais sein», celui qui ne comble pas à temps les besoins, premier reflet d'un monde hostile. Les fantasmes que crée le nourrisson à propos de ce sein malveillant peuvent «persister dans l'inconscient des enfants et même des adul-

² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Point, Seuil, Paris 1980, p. 10.

tes, donnant lieu à des difficultés alimentaires»³. Selon Lacan, toute demande étant demande d'amour, le manque d'appétit sera une réponse à un manque d'amour. On verra comment Trekovsky ne peut y arriver qu'en se jetant par la fenêtre.

On a vu que Trekovsky ne mangeait presque jamais, et qu'on décrivait toujours négativement toute alimentation. Le manque d'appétit s'observe dans notre texte d'une façon positive sous la forme de rejets d'aliments auxquels Trekovsky est associé très explicitement: «Ses ordures à lui étaient les plus sales de l'immeuble. Répugnantes et abjectes» (p. 58). Il faut noter que ce trait qui le définit et l'oppose aux autres est un pur fantasme. Le narrateur nous a prévenue. Mangeant presque toujours au restaurant, ses ordures étaient «plutôt constituées de papiers que de matières putrescibles» (p. 56).

L'assimilation est encore plus nette dans le passage suivant. Il vomit:

«Ces matières qui sortaient par sa bouche après qu'il les eut enfournées, ne le dégoûtaient pas. Non, elles lui étaient complètement indifférentes comme lui-même d'ailleurs» (p. 92).

Trekovsky ne mange pas. Il est mangé. Il sera englouti par sa mère dans son acte de suicide. J. Michel Palmier nous rappelle que «le suicide est une assez fréquente conclusion de l'anorexie mentale»⁴. Le geste de Trekovsky, ce fantasme d'engloutissement, renouvelle la croyance enfantine selon laquelle les enfants sont avalés avant d'être mis au monde⁵.

Notre protagoniste ne mange pas; de plus, il rejette ses aliments. Comme il trouve dans ceux-ci sa propre image, il est celui que l'on rejette. Il a la certitude que ses voisins veulent se débarrasser de lui.

Trekovsky est un personnage fortement marqué par la phase orale. Le sein étant le premier objet agressé, cet acte produit une structure paranoïde-schizoïde où le petit enfant se sent attaqué par des êtres malveillants qui ne sont en réalité que la projection de sa propre agressivité⁶.

PHASE ANALE

Les premiers indices scatologiques commencent par une espèce de jeu:

Il (Trekovsky) s'amusa, comme un enfant, à péter à chaque pas. Du coin de l'oeil il observait les passants (...) (p. 33).

La présence de l'interdit semble gêner autant le narrateur que le protagoniste. C'est le narrateur, homme sérieux, qui d'abord essaye de censurer cette scène en la qualifiant d'amusement et en établissant la comparaison «comme un enfant».

³ Hanne Ségal, *Introduction à l'oeuvre de Mélanie Klein*, P.U.F., Paris 1980, p. 7.

⁴ J. Michel Palmier, *Lacan*, J. P. Delarge, Paris 1972, pp. 94-95.

⁵ Noëlle Chatêler, *Le corps à corps culinaire*, Seuil, Paris 1977, p. 77.

⁶ H. Ségal, *op. cit.*, pp. 18-69.

Le protagoniste éprouve aussi le sentiment de l'interdit. Il n'ose pas regarder franchement, mais «du coin de l'oeil». Malgré son désir de faire en pleine rue ce qui est défendu, il n'arrive pas à se débarrasser du poids de la société. Comme dit Noëlle Chatêlet, «pour parler de pipi, on a besoin de flots d'urine, pour parler d'excréments, de torrents de matière fécale, pour parler de pet, d'orage tumultueux»⁷. Pour parler du corps, on fait semblant de raconter quelque chose de grotesque ou de surhumain, par exemple, Sade ou Rabelais Mais comme Trelkovsky n'est ni Gargantua ni M. de Saint-Fond, il déclenchera un regard inquisitorial lui rappelant qu'il transgresse la loi sociale. Il n'a qu'à retourner sur la bonne voie en traitant son divertissement de stupide (p. 33).

Le jeu entre l'inconscient et le conscient affleure dans tout le texte quand il s'agit de parler de fonctions d'évacuation, jeu de la fascination et du dégoût, ce qui fait que le narrateur va toujours de l'exhibé au caché. La force de l'inconscient qui n'arrive pas à se taire se manifeste parfois au moyen de certains souvenirs d'enfance:

«Une fois, à l'école, il avait demandé à sortir por aller aux waters (...). En rentrant dans la classe, la maîtresse avait grossièrement demandé: Alors Trelkovsky vous n'êtes donc pas tombé dans le trou!» (p. 134).

C'est la deuxième fois qu'on prend comme paravent l'enfance: ou bien Trelkovsky était petit, dit le narrateur, ou bien il s'amuse, comme s'il était un enfant, nous disait-il dans la première citation. De cette façon, on nous détourne d'un récit au présent.

C'est dans l'enfance que l'intérêt pour l'anus et les excréments n'est pas encore censuré puisque la défécation suppose un plaisir qui caractérise la *phase anale*. La valeur que le petit enfant y attache «se transforme au cours de la croissance en un groupe de qualités bien connues de nous: parcimonie, sens de l'ordre et goût de la propreté»⁸.

C'est donc par une transformation très courante dans l'évolution de l'individu, qu'au lieu du déplaisir se substitue le lieu du plaisir.

Les analyses de Freud ont confirmé l'extrême importance des matières fécales dans le narcissisme⁹. Il faut préciser que valorisation n'est pas toujours synonyme de surestimation. Elle n'exclut pas le cas du masochisme, où l'image obtenue est dégradée.

L'un des grands soucis de Trelkovsky est de savoir quel reflet preçoivent les autres de lui. C'est le même cas que celui de Narcisse qui se regarde dans l'eau, miroir beaucoup plus bienveillant, sans aucun doute, que ceux que Trelkovsky a choisis: ses voisins et soi-même.

À propos des ordures nous avons noté que le locataire avait de lui une image déformée, souillée. Quant à ses voisins, ils tendent à gommer, à annuler peu à

⁷ Noëlle Chatêlet, *op. cit.*, p. 99.

⁸ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, P.U.F., Paris 1981, p. 40.

⁹ Préface de Freud dans la version allemande de 1913 de l'oeuvre de John Gregory Bourke, *Les rites scatologiques*, P.U.F., Paris 1981, p. 33.

peu la personnalité du nouveau locataire. L'image que Trelkovsky attend de ses voisins n'arrive pas. Un tel refus de la part des autres ne peut conduire qu'à la déchéance et au malaise.

Comme dit Palmier, la conscience de soi ne peut venir qu'à l'aide des autres¹⁰. Donc le «je» sans «tu» ne forme personne, voix active que Trelkovsky attend «de toutes ses forces» et que lui répondra en annulant son propre être par l'abject absolu, la mort. Les voisins l'y pousseront ne faisant par là que lui renvoyer l'image de sa propre voix passive. Et si on lui retourne une image ce sera celle, encore, d'un enfant, la seule qu'il s'accorde lui-même quand il se juge un peu au-dessus des ordures ménagères.

Ce détour prétendait mettre en lumière le lien profond qui existe entre les images scatologiques et la surestimation narcissique.

Nous avons montré que l'enfance servait de paravent à la honte, ce qui indique qu'il y a bien chez Trelkovsky adulte refoulement, rejet de l'abject. Mais l'enfance dans notre texte a une autre fonction. Elle lui permet de parler de son attirance pour l'excrémentiel. Que le seul souvenir que Trelkovsky a de lui enfant soit lié à l'excrémentiel dit clairement son attachement à la mère. En effet, à l'époque de la *phase anale* où la censure n'est pas encore apparue, il arrive que le petit enfant présente ses selles à la mère. La psychanalyse freudienne interprète ce geste comme un don de soi et une expression de tendresse¹¹. La psychanalyse nous aide ici à comprendre la fonction des éléments scatologiques dans *Le locataire chimérique*. Ils font partie des indices qui confirment la régression dont souffre le protagoniste.

Comme le jeune enfant est lié à ses excréments on pourrait s'attendre à voir la mère liée, elle aussi, aux excréments.

Kristeva considère que les éléments polluants par excellence, les excréments et les menstrues, relèvent du maternel ou du féminin¹². C'est ce qu'on peut vérifier dans notre livre où seulement les femmes souillent ou se souillent elles-mêmes. Voyons quelques exemples:

Une locataire décide de se venger des voisins qui veulent la chasser. Le moyen qu'elle a choisi pour exprimer sa révolte consiste à salir les escaliers de fèces (p. 101). Il faut signaler que c'est la seule mère que le texte reconnaît comme telle explicitement. La censure se montre au niveau d'une expression: «J'ai fait dans l'escalier», dit-elle. Mais dès sa deuxième phrase le plaisir de nommer l'emporte. Ces déboires intestinaux ont un aspect démesuré que la répétition de l'expression «tout au long» souligne. Il y en a à tous les étages sauf devant la porte de Trelkovsky. Quand celui-ci mourra il fera de même avec son sang. Nous voyons ici une marque de sa liaison avec la mère. Surtout si on se souvient qu'il assimile le sang à la cuisine et tout ce qui relève de l'alimentation à la souillure.

¹⁰ J. M. Palmier, *op. cit.*, p. 97.

¹¹ S. Freud, «Sur la transposition des pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal», *La vie sexuelle*, P.U.F., Paris 1972, pp. 107-110.

¹² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 87.

Le seul individu préservé du châtement est précisément Trelkovsky, différence qu'il essaye d'effacer en mettant la souillure à sa porte. Le protagoniste refusant sa différence se marque lui-même de l'excrément d'une mère (p. 101).

Continuons à observer les femmes dans leur liaison avec l'excrémentiel:

«Elle s'était baissée à genoux sur les empreintes de faïence et sa tête disparaissait dans le trou immonde» (p. 172).

Arrêtons-nous d'abord quelques instants sur ce trou. Le seul souvenir d'enfance que le narrateur nous rapporte, est celui de Trelkovsky enfant qu'on croyait tombé dans le trou des W. C. à l'école. L'élément commun à l'image contenue dans la citation ci-dessus et aux souvenirs de Trelkovsky est donc le trou. On peut déjà entrevoir qu'il fonctionne comme un symbole unissant Trelkovsky à cette femme. Si toute femme peut représenter la mère ¹³, le protagoniste est donc, par cette image, intimement lié à la mère.

Simone Choule, qui est la figure maternelle par excellence, on le verra plus tard, est toujours associée au symbole du trou.

«Il aperçut accroupie au-dessus du trou des W. C. une femme qu'il reconnut du premier coup d'oeil. Simone Choule». (p. 112).

Lors de la visite qu'il lui rend à l'hôpital, il note sa bouche grand-ouverte «comme un puits noir» (p. 21). Il découvrira la dent de Simone «dans un trou du mur» (p. 62) de son appartement. Comme elle, il perdra une incisive: «Il y avait un trou dans sa bouche» (p. 128). Sa dent ira rejoindre dans le trou celle de Simone (p. 129). À la page 172 afin de s'en débarrasser, «il alla chercher les incisives dans le trou». Il était donc jusqu'alors uni à elle dans ce trou du mur que le narrateur avait nommé «micro-tombe» (p. 62) comme il s'unira à elle en refaisant son geste, en se jetant du troisième étage dans la cour, autre et dernier trou.

Le «trou immonde» n'est-il pas une abjection entre deux abjections, entre ce trou par lequel nous venons au monde et celui par lequel nous en sortons? Trelkovsky dans son parcours régressif est attiré par celui-ci afin de mieux retourner dans celui-là.

Revenons encore à cette femme. Une autre fois Trelkovsky l'apercevra sous forme d'hallucination:

«Elle regarda fixement Trelkovsky (...) elle plongea la main dans le trou, la retira pleine d'excréments, et délibérément s'en barbouilla le visage». (p. 172).

Avant cette figure, nous avons étudié celle d'une voisine qui épargnait le protagoniste, celle-là semble plutôt faire un geste d'incorporation. En plus d'un fantasme coprophage ne peut-on pas y voir l'image de la mère phallique, castratrice, par ce geste même, les fèces étant aussi le sexe du petit enfant? ¹⁴.

¹³ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Idées, Gallimard, Paris 1983, p. 103.

¹⁴ S. Freud, art. cit., p. 107.

Le narrateur, qui ne manque pas une occasion de nous présenter des scènes scatologiques, ne fait jamais aller aux toilettes son protagoniste. La seule fois où celui-ci le fera ce ne sera pas chez lui. Cela pourrait être interprétable à la lumière des études menées par Groddeck sur l'occlusion intestinale. Chez l'enfant elle a souvent pour origine des fantasmes de grossesse ou de naissance, d'avarice ou d'économie¹⁵. Cela semble bien convenir à notre personnage. Premièrement lorsqu'il se déguisera en femme, il prendra du plaisir à prononcer ces mots: «Enceinte... enceinte» (p. 126). On reviendra plus tard sur la deuxième raison: son suicide de la figure d'un accouchement, d'une naissance.

Pour synthétiser ce que nous avons étudié jusqu'à présent nous aborderons l'aspect de la mort pour son lien avec la nourriture et l'excrémentiel.

La mort qui se reflète dans un électrocardiogramme ne souille pas. C'est son autre côté, celui qui porte les signes de la corruption que Trelkovsky se complaît à imaginer. Elle l'obsède à tel point qu'il est capable de la ressentir à l'intérieur de son propre corps. Il assiste aux funérailles de Simone:

«Il sentait des milliers de bestioles hideuses le ronger, sucer tout son intérieur».
(p. 32).

Comme les fantasmes scatologiques, l'imagination morbide de Trelkovsky ne lui présente qu'une fin, que nous voyons bien ici, être comme Simone. Il s' imagine comme elle dans le cercueil. Cela préfigure ce qui lui arrivera, d'abord sous la forme de synecdoque: son incisive rejoindra celle de Simone (p. 129) qu'il a un jour découverte dans un trou du mur (p. 62). Ils seront ainsi dans cette «micro-tombe» (p. 62) avant d'être unis dans un même suicide.

Si l'auteur ne fait pas mourir son protagoniste dès sa première chute par la fenêtre c'est pour se donner l'occasion de l'exhiber davantage. Trelkovsky, sanguinolant, va ainsi pouvoir remonter chez lui et souiller de son sang tous les étages (p. 179).

Nous avons déjà abordé cette mort en étudiant le scatologique. Précisons à présent que l'équivalence entre la mort et l'excrémentiel n'a pu être établie dans ce texte que par les manifestations spectaculaires et sanglantes qui précèdent la mort. Il faudra de plus que le narrateur passe par l'alimentaire, le civet de lapin et le boudin, qui sont pour le protagoniste d'autres souillures, pour que l'abject de la mort soit dit.

Topor devrait faire voir dans la face externe de la mort l'abjection profonde de sa face invisible, indecible.

Un éclairage psychanalytique nous fait mieux comprendre que c'est l'abjection de cette dernière qu'on cherche à communiquer. Mais aussi qu'il y a d'autres raisons à cette mort qui relèvent de l'inconscient.

Une fois établi le lien entre excrémentiel et mort, Trelkovsky, avec son sang, refait, dans le même espace, le même geste qu'une mère: la vieille voisine. À chacun sa souillure, noble pour l'homme, le sang, vile pour la femme: «j'ai fait ca-ca» (p. 101). Mais ici notre personnage étant en phase régressive, son sang est

¹⁵ Groddeck cité par N. Chalélet, *op. cit.*, p. 42.

négalivé. Cet épisode est donc le signe d'une assimilation à la mère. Il est aussi une preuve flagrante de surestimation du moi. On donnera sa mort en spectacle.

Cette mort, à sa propre abjection ajoute celle de l'excrémentiel, mais aussi celle de l'accouchement, car il se trouve que dans notre texte cette mort est ambivalente. Elle est aussi un accouchement. Nous retrouvons ici une tendance à l'identité des contraires qui caractérise la vie de l'inconscient. Le sang de la mère est symbolisé par celui de Trelkovsky: «Il les aspergea de son sang» (p. 179). Quant au nouveau-né, c'est le protagoniste lui-même:

«Le sang et les larmes gargouillaient dans la gorge de Trelkovsky (...) Il hurla. Sa voix se cassait, mais reprenait immédiatement sur un ton plus aigu». (p.180).

TRELKOVSKY À LA RECHERCHE DE L'OBJET DU DÉSIR

Dans le texte qui nous occupe, les rapports entre hommes et femmes sont presque inexistantes. Dans cette ambiance hostile Trelkovsky entre en contact avec Stella, surtout au moyen de la sexualité. Le premier désir naît dans un cadre mortuaire. Le nouveau locataire et Stella sont venus rendre visite à Simone mourante:

«La jeune fille était vêtue d'un chandail vert qui faisait saillir les seins dont (...) on distinguait les pointes. La jupe bleu marine remontait bien au-dessus des genoux (...) Toujours est-il qu'une bonne partie de chair avant l'attache du bas était visible». (p. 22).

Malgré son attirance envers Stella, Trelkovsky se met souvent en condition d'objet passif (p. 26). Avec d'autres femmes le même schéma se reproduit. Lors d'une soirée passée chez un ami, le manque d'intérêt du protagoniste contraste rapidement avec l'empressement d'une jeune femme qui lui propose une rencontre en solitaire (p. 90). Il reste toujours impassible. Parfois il y ajoute une suspicion. Si l'on s'intéresse à lui c'est pour avoir son appartement (40).

Si Trelkovsky fait les premiers pas ce n'est jamais pour des raisons sexuelles. Il va deux fois chez Stella uniquement pour y chercher un refuge. À chaque fois qu'il y a acte ou possibilité d'un acte sexuel partagé, une gêne, un obstacle apparaissent. Cela pourrait d'abord ressembler à un hasard malheureux:

«Pour augmenter son trouble, une soudaine envie d'uriner lui interdit d'un seul coup toute pensée cohérente» (p. 24).

Après avoir fait l'amour pour la première fois avec Stella. Il se réveille pris par l'envie de vomir (p. 92).

On commence à entrevoir que ces malaises pourraient bien signifier son dégoût de la sexualité. Ou plus encore, une sorte d'autopunition. On en aura la certitude lors de la troisième rencontre. Fuyant l'agressivité de ses voisins, il est venu s'abriter deux jours chez Stella. Surprise inquiétante; on frappe à la porte, il reconnaît la voix de M. Zy. Zy, propriétaire, ne représente-t-il pas la loi? Trelkovsky effrayé s'enfuit. Après une nuit cauchemardesque passée à l'hôtel, il se fait renverser dans la rue par la voiture d'un voisin. Deux jours chez Stella, deux sanctions.

La condamnation de la sexualité ne se fait pas à l'aide d'indices qu'il faut déchiffrer, mais explicitement. Le regard des femmes les accuse: Stella a un «sourire obscène» (p. 87), une femme hallucinée lui «sourit de façon répugnante» (p. 172). «La virilité aussi le dégoûtait» (p. 104), surtout lorsqu'il la voit chez les autres, et chez lui, finalement, il n'accepte que son regard de voyeur.

On entrevoit aisément la raison qui fait que Treлковsky se détourne de la sexualité effective. Mais pour l'instant continuons à observer son comportement.

TRELKOVSKY ET LA CONSTRUCTION DU MOI

«(...) il sentit la jambe de sa voisine venir se coller contre la sienne. Il fallait donc tenter quelque chose! Il n'arrivait pas à se décider, et pourtant il savait qu'il ne pouvait pas ne rien faire» (p. 26).

Dans cette citation on peut surtout observer la nécessité d'agir comme une obligation: «il fallait», «il ne pouvait pas ne rien faire». Sa condition d'homme le pousse à réagir suivant un cliché classique. S'il ne répond pas, il risque de perdre son image d'homme. À chaque fois qu'il se voit dans une situation semblable, on remarque le même désintéret. Il prend la femme avec distance. Il ne s'y mêle que corporellement. Tout est fictif, forcé.

À défaut d'amour ou d'érotisme une certaine technique peut remplacer le manque. «Il savait ce qu'il convenait de faire à présent. Il se mit à la déboutonner» (p. 91). Ou encore: «il suivit son exemple» (p. 91). Ces phrases n'appartiennent pas au domaine du pulsionnel ni du sensitif, mais de ce qui est appris. Certes, son but est de ne pas décevoir, ou de ne pas se décevoir. Son image n'est que ce que les autres veulent qu'elle soit. Pourquoi cette crainte de refuser l'autre? Treлковsky refuse que Stella lui renvoie l'image d'un homme qui refuse. Il dira: «il ne voulut pas la décevoir» (p. 158). La psychanalyse dira qu'il ne veut pas la décevoir pour ne pas perdre son pouvoir sur elle. Cette «générosité» ne s'adresse, en définitive, qu'à lui-même. C'est comme le petit enfant qui réclame l'amour de sa mère, égoïsme par retour, puisqu'il a besoin d'elle pour en tirer l'amour de soi¹⁶. L'amour est aussi une marchandise. Puisque Stella l'a accueilli chez elle, il se sent dans l'obligation d'échanger avec elle quelques caresses: «Il se jeta sur elle avec reconnaissance» (p. 156). Gestes qui sont un apprentissage accumulé au cours de notre existence sociale. «Il ouvrit par politesse un oeil quand elle se leva» (p. 156). Le je-tu de tout rapport amoureux se transforme en moi-elle, où la troisième personne sert à mettre une certaine distance entre deux êtres, à étiqueter l'autre comme appartenant à la société. Seulement dans ce cas on peut parler de «politesse».

Les rapprochements envers Stella, les corps à corps, pourrait-on dire, soulignent toujours le manque. Absence de communication au niveau de la parole, comme à celui de la pensée. Présence physique du moment suivie d'une absence.

¹⁶ M. Safouan, *L'échec du principe du plaisir*, Seuil, Paris 1979, p. 70.

Jamais Trelkovsky ne s'oublie pour être l'autre. Un lit à deux n'est pas un rêve à deux. Tandis que Stella s'occupe de Trelkovsky, celui-ci fantasme ailleurs. Il pense à Simone (p. 27), à une «photo-érotique» (p. 91), au film qu'il vient de voir (p. 92). Il s'imagine que Stella est une star, une boulangère (p. 91). En définitive, il se dissipe et dissipe l'autre transformé en prise de vue sans continuité, en image acoustique, ou en corps morcelé. «Elle se cambra» (p. 91), «Elle laisse échapper un bruit de sa gorge» (p. 92), «Stela gémit» (p. 92).

La sexualité est donc faite d'images. Celle de l'autre importe peu. Elle peut même disparaître et être remplacée par d'autres. Quant à la sienne, qui est fictive, elle nous dit qu'il est ailleurs. Dans le dernier chapitre nous définirons cet ailleurs qu'il cache.

Voyons maintenant le propre Trelkovsky tel qu'il s'aime. Dans ses rêves éveillés, il se veut une personne disposée à aider le faible ou, ce qui est la même chose, la femme. Les transformations qu'il va opérer sur Simone servent à rehausser sa propre image. D'abord, il l'imagine beaucoup plus jeune qu'elle ne devrait être en réalité. De plus, il la voit pleurant, ce qui lui offre la possibilité de se considérer son sauveur (p. 29). Cependant, il doit maintenir un point immuable: la mort de l'ancienne locataire. Il faut que cette femme soit morte pour qu'il puisse s'unir définitivement à elle.

Ses fantasmes sont les mêmes qu'il s'agisse de Simone ou d'une autre femme. Dans un état de veille il se raconte une histoire (p. 97). Qu'est-ce qu'on voit? Une femme attaquée. Trelkovsky censure le viol en terrassant le matelot.

Contrairement à ce qui se passe dans ses rêveries, notre protagoniste reste passif quand une scène semblable se déroule dans la réalité. Il se limite à regarder (p. 103).

Un autre de ses fantasmes reproduit une scène érotique classique:

«Il se figurait, maintenant, qu'il y avait deux femmes sous lui, puis trois». Plus tard «trois femmes masquées, nues avec des bas noirs, qui grouillaient sur un homme très poilu» (p. 91).

Il est clair que ces deux séquences très rapprochées présentent les mêmes personnages dans deux positions différentes, et que l'homme est Trelkovsky lui-même. Il s'imagine tantôt dominant tantôt dominé. Mais il se donne toujours les attributs de la puissance, de la virilité. Quant aux masques et aux bas noirs que portent les trois femmes, ils sont un symbole de son masochisme. D'autres textes le confirment (p. 92).

Maintenant nous retrouvons Trelkovsky seul dans son appartement. Ses rêveries font place à une imagination exclusivement sadique (p. 97). Il s'identifie avec un chef cosaque, cherchant dans cette transformation la force et la brutalité célèbres de ces troupes. De plus, il est le chef et sa mégalomanie lui fait imaginer un nombre très élevé d'ennemis, ainsi que ce détail qui se passe de tout commentaire: «Moi seul suis resté en selle» (p. 97).

La virulence de sa pulsion sadique le pousse au carnage imaginaire. Trelkovsky attaque sans aucune justification, sauvagement, des gens qui sont dans le métro:

«J'arrive et je pousse un grand coup. Toute la foule qui était dans le wagon défonce les parois qui la contenaient et se déverse sur la voie. La rame de métro venant dans l'autre sens écrase la masse grouillante des voyageurs. Elle avance dans un fleuve de sang» (pp. 97-98).

Tout ce passage imaginaire est enflé du pronom personnel à la première personne. Cela contribue à intensifier le processus de survalorisation. Cela nous dit aussi que Trelkovsky ne s'identifie et ne s'aime qu'en tant qu'image. «L'amour n'est qu'une stase hasardeuse de la haine»¹⁷. Le *je* apparaît ici pour la première et pour la dernière fois. Toutes ces rêveries de Trelkovsky nous parlent clairement du stade du miroir dominé par l'agressivité¹⁸. De même que le petit enfant n'arrive à se connaître que dans la figure d'un autre qu'il voit dans une glace, Trelkovsky n'arrive à se constituer en tant qu'individu que quand il se prend pour un personnage tout puissant.

TRELKOVSKY ET L'ALIÉNATION DU MOI?

Maintenant nous allons parler de sexualité et de mort. Dans *Le locataire chimérique* le lien entre ces deux concepts est le suivant: devant des images de mort, Trelkovsky se défend en produisant des fantasmes érotiques et quand il fait l'amour il pense à la mort.

Ce moyen imaginaire de fuir la mort n'est pas toujours efficace. Malgré les images de bas rattachés, de décolleté profond (p. 31), même si un instant, «devant des femmes pâmées, les chairs pétries, l'image de la mort pâlisait, pâlisait pour disparaître complètement comme un vampire aux premières lueurs de l'aube» (p. 31), elle s'impose de nouveau, terrifiante, à l'esprit de Trelkovsky. Il est extrêmement significatif que ces images de mort soient produites lors des funérailles de Simone et qu'y apparaisse la figure du vampire, symbole d'érotisme et de mort. Mais le lecteur ne sait pas encore que l'incisive de Simone se transformera en canine.

L'image de la mort l'envahit également le premier jour qu'il se trouve avec Stella:

«Elle haletait légèrement. Elle se tortillait sur son siège et ses seins libérés jaillirent hors du soutien-gorge, doux et mous (...). Tout en s'activant il repensa à Simone Choule.

— Peut-être est-elle en train de mourir à cette seconde même?» (p. 27).

Cette autre face de l'amour, la mort, joue le même rôle que les gênes, les malaises. Elle empêche, elle censure l'érotisme de Trelkovsky. Mais, ici, la raison de son indifférence envers les femmes apparaît clairement. Celle qui le hante et l'appelle ne peut être que Simone. On a déjà entrevu qu'elle pourrait être la figure toute puissante de la mère.

¹⁷ J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983, p. 121.

¹⁸ J. Lacan, *Écrits I*, Points, Seuil, Paris 1966, pp. 89-97.

Le couple mort-amour apparaît très tôt dans le psychisme du petit enfant, comme explique Mélanie Klein, qui a étudié surtout la phase préœdipienne. L'enfant introjecte d'abord des objets partiels, le sein de la mère, le phallus...¹⁹. Les objets sont morcelés, première image de la mort, pour être appropriés par le nourrisson. Lacan dira que les images de castration, d'ecartèlement et d'éventration appartiennent au fantasme du corps morcelé²⁰. Trelkovsky ne voit que le sein, le pied des femmes et morcèle aussi le corps de Stella. L'agressivité, toujours d'après M. Klein, est une preuve de la Pulsion de Mort, de laquelle il essayera de se débarrasser en la projetant vers l'extérieur et en transformant l'énergie pulsionnelle qui reste en agressivité interne, laquelle va se diriger contre le sein de la mère (objet d'amour par excellence) et contre soi-même puisque le sein est incorporé et donc considéré comme une partie de lui-même²¹. Trelkovsky, agressif, se sent continuellement agressé.

Cette pulsion de mort continuera même une fois que l'enfant perçoit les objets dans leur totalité. Voyant que la mère est un «bon objet», il voudra l'introjecter, mais en même temps que cet amour surgira la culpabilité de l'enfant pris par la peur d'avoir détruit l'objet d'amour en l'introjectant²².

Cette phase, appelée *dépressive* par M. Klein, «est une lutte constante entre la destructivité du nourrisson, et son amour et ses pulsions réparatrices»²³. C'est en fait l'étape que traverse Trelkovsky.

Suivant le mythe de Narcisse, l'amour de soi-même entraîne la mort. L'eau sera berceau d'amour et de mort. Pour M. Safouan ces deux termes sont aussi indissociables. Tout commence dans le narcissisme par un amour de soi-même, qui provient d'une aliénation, étant donné que cet amour n'est qu'amour d'une image. Non pas une reconnaissance du corps propre. Quand le petit enfant se regarde dans un miroir, il perçoit une image idéale à laquelle il va s'identifier. Celle-ci acquiert une telle importance qu'elle est capable de remplacer l'être réel. Le narcissisme sera défini «comme passion de l'être, passion dont l'autre face est l'oubli de la vie (...)»²⁴. Trelkovsky qui est amoureux de l'autre qui est en lui se donne la mort.

La théorie de Freud reproduit le même schéma, l'amour que le petit enfant sent envers sa mère entraîne aussi l'obsession d'une menace. La peur d'être châtré par le père, qui lui interdit la possession de la mère, va produire, à nouveau, un autre conflit entre amour et mort, maintenant vis-à-vis du père. Le fils l'aime mais en même temps il désire sa mort pour obtenir l'objet de son désir²⁵.

Dans notre texte le père n'apparaît pas. Son rôle est tenu par les voisins et par M. Zy au nom phallique mais amputé; (zizi: membre viril). Vengeance du fils?

¹⁹ M. Klein cité par H. Ségal, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ J. Palmier, *op. cit.*, p. 26.

²¹ H. Ségal, *op. cit.*, pp. 30-31.

²² Ibid, pp. 72-75.

²³ Mélanie Klein cité par M. Ségal, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ M. Safouan, *op. cit.*, p. 92

²⁵ S. Freud, *Malaise...*, p. 9.

La castration, presque trop visible, infligée à Trelkovsky lors de son suicide souligne en lui des désirs incestueux. Sa mort n'est-elle pas le seul acte sexuel authentique de sa vie?

«Des instruments brillants luisaient dans leurs mains. Des instruments à lame coupante d'aspect chirurgical (...) Une tache de sang s'élargit de son bas ventre...» (p. 182).

TRELKOVSKY ET L'OBJET DE SON DÉSIR

Ce chapitre sera comme un résumé de ce qui précède. Cela est dû au fait que la mère, ou plutôt, que la relation mère-fils, étant définie à un niveau inconscient, éclate en un grand nombre d'indices thématiques (le scatologique, la mort, la sexualité).

«Il n'est pas exagéré de dire que d'après la première réalité de l'enfant le monde est un sein et un ventre rempli d'objet dangereux, dangereux pour la tendance de l'enfant à les attaquer»²⁶.

Le monde qui entoure notre personnage est un monde hostile, les êtres, de même que l'espace, se revoltent contre lui: voisins qui attaquent, escaliers qui blessent, chambre muée en iceberg qui étouffe... Puisque le monde de la «réalité» est difficile à supporter la survie ne pourra être assurée que dans l'état foetal.

Le texte avance à mesure que l'état régressif de Trelkovsky (homme de trente ans) s'accroît. Le livre se ferme quand Simone et celui-ci se confondent en un seul être. Sur un lit d'hôpital agonise un homme, Trelkovsky, mais les infirmières parlent de lui comme d'une femme. Stella n'identifie que le visage de son amie S. Choule (p. 185).

L'assimilation entre ces deux personnages se fait en plusieurs étapes. Ils seront trois fois en contact. Au début du livre le protagoniste se rend à l'hôpital où est en train de mourir l'ancienne locataire de l'appartement qu'il cherche à occuper. La seconde fois, dans le monde de l'imaginaire (p. 113). La troisième rencontre se fera, comme nous l'avons déjà mentionné, quand il se retrouve à l'hôpital, lui aussi, après s'être jeté par la fenêtre.

De plus un nombre élevé de détails corroborent ces grandes lignes. Premièrement Trelkovsky respectera fidèlement l'agencement mobilier de l'ancienne locataire. Comme elle, il se met à boire du chocolat, à fumer des Gitanes (pp. 82-83) et à aimer les films historiques (p. 85). Comme s'il était Simone, il répondra au courrier qui lui est encore adressé. S'il arrive que ses goûts coïncident avec ceux de cette femme «il en ressent une joie absurde» (p. 89). Joie qui dit bien les raisons inconscientes qui la motivent et qui échappent au protagoniste. Lors de son suicide, le voici habillé en femme (p. 177) réitérant le même geste que Simone.

A l'issue de son premier travestissement s'est situé un événement soulignant le progrès de l'assimilation. Trelkovsky se rappelle que l'ancienne locataire, sur

²⁶ M. Klein, *Essais de psychanalyse appliquée*, Payot, Paris 1972, p. 279.

son lit d'hôpital, avait une incisive en moins. Mystérieusement, il se réveille la nuit la bouche ensanglantée. Il lui manque une incisive (p. 128). L'identification est partielle. Elle sera totale à la fin du livre.

Il nous reste à montrer ce qui définit Trelkovsky comme fils et Simone Choule comme mère.

Vers la fin du texte alors qu'il vient d'être renversé par une voiture, qui se trouvait être celle d'un voisin, ne voulant pas être accompagné à la maison par celui-ci, il sort un pistolet et le menace (p. 167). Mais le lecteur sait que Trelkovsky vient d'acheter un revolver pour enfant. On parvient tout de même à le reconduire chez lui. Il ne veut pas monter:

«On devient plus sage à présent! On devient compréhensif! C'est bien continuez, allez, avancez. Encore, encore... Un pas pour maman, un pas pour papa, allez, avancez» (p. 168).

Le lecteur ne peut pas oublier qu'on dit «une cuillerée pour maman, une cuillerée pour papa». Mais cette fois ce n'est pas seulement lui qui observe chez Trelkovsky une tendance à la régression, mais aussi la société représentée par le voisin.

Un épisode antérieur nous avait déjà permis de voir clairement que le protagoniste se considère lui-même comme un enfant, avant que ce soit l'opinion des autres. Il est aux Tuileries. Des enfants font naviguer leurs voiliers dans un bassin. Un enfant assiste au naufrage de son bateau. Les larmes coulent le long de ses joues. «Trelkovsky prenait un étrange plaisir à ces larmes qui le vengaient» (p. 139).

Dans notre texte les mots «mystérieux», «absurde», «étrange», apparaissent quand il s'agit de scènes qui sont produites par l'inconscient. L'identification ne fait pas de doute, cependant le narrateur la souligne:

«Il avait le sentiment qu'on pleurait à sa place» (p. 139).

Cette scène parisienne est hautement révélatrice. Le petit est *seul*. Sa mère n'apparaîtra que plus tard, bien sûr sans le père. De plus ce petit garçon va être mis dans la même situation que le protagoniste. Quelques instants plus tard Trelkovsky le bouscule et le gifle «durement d'un aller et retour» (p. 140). Nous soulignons la similitude flagrante dans la phrase qui suit immédiatement:

«Il s'éloigna à pas rapides, abandonnant l'enfant écrasé par l'injustice dont il venait d'être victime», (p. 140).

Trelkovsky est un homme calme. Il cherche continuellement à passer inaperçu. Or, il se sent agressé par ses voisins qui, en fait, n'ont absolument rien à lui reprocher. Cette dernière citation confirme que nous avons bien dans cet enfant des Tuileries l'image de Trelkovsky. Aussi, il n'est pas gratuit de souligner que le jeu de cet enfant est aquatique. On sait que dans le cas de régression à l'état foetal l'eau est le symbole du liquide amniotique. De plus, il se trouve que ce petit garçon boite (p. 139). Nous sommes en présence d'un thème oedipien. Levi-Straus²⁷

²⁷ Lévi-Straus, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958, p. 236.

d'abord, puis G. Durand²⁸, soulignent l'infirmité d'Oedipe, qui dès le début est voué à la castration. Du coup, un passage apparemment sans importance va se charger de sens. Il cherche à visiter l'appartement qu'il pense louer :

«Une vieille femme au visage méfiant vient lui ouvrir.

— On ne donne rien aux aveugles. Jeta-t-elle très vite» (p. II).

Ainsi donc dès le début du livre Trelovsky reçoit le signe de la punition d'Oedipe.

Ces deux derniers fragments que nous venons de citer, l'un confirmant l'autre, sont des indices dispersés du thème principal de l'oeuvre : la psychose de Trelovsky.

On retrouve ici cette loi d'isomorphie de la partie au tout dont nous parlait souvent M. Toussaint. Ce phénomène dans *Le locataire chimérique* est, au moins, visible deux fois. Le fragment que nous allons étudier maintenant nous permettra d'affirmer que Trelovsky est bien l'enfant oedipien.

Le protagoniste entend frapper à sa porte. C'est une femme âgée accompagnée d'une fille portant une chaussure orthopédique (p. 80). Plus tard, on lui dit que cette femme n'a pas de fille mais un fils de quatorze ans, «un vaurien qui s'amuse à sauter à cloche-pied toute la journée» (p. 99). Le thème de la claudication apparaît donc ici. Nous sommes de nouveau en face d'une image de Trelovsky-Oedipe à laquelle s'ajoute un oedipe féminin, la jeune fille au pied infirme. Ce nouvel élément confirme la justesse de l'interprétation que nous avons faite jusqu'ici, car nous savons que *Le locataire chimérique* est une histoire de régression incestueuse accompagnée d'un cas d'androgynat. Trelovsky sur son lit d'hôpital est aussi une femme. Mais ce désir d'indifférenciation par retour au sein maternel est-il véritablement autre chose que le désir d'un retour «au monde fermé et ovoïdal des androgynes?»²⁹.

Si nous suivons M. Klein qui observe que le lit est un symbole du ventre maternel³⁰, nous aurons une figure préoedipienne de notre protagoniste dans le passage suivant :

«Il (Trelovsky) rentrait la tête sous le drap, et les yeux grands ouverts, observait son corps tapi dans l'ombre (...) Il avait besoin de son odeur pour être sûr d'exister (...) une sérénité nouvelle succédait à son angoisse» (p. 107).

Le ventre de la mère, il le retrouve également en rêve dans le symbole du souterrain (p. 78). Il s'engage dans un couloir qui le mène à une «grande salle vide» aux murs «nus» (p. 79). Mais au retour il trouve la porte munie d'un verrou. «Il fait jouer le pêne qui fonctionne parfaitement sans grincer. Il était alors envahi d'une grande frayeur, se demandant qui avait posé le verrou, d'où venait cet être, où était-il allé et pourquoi avait-il laissé le verrou ouvert?» (p. 79).

La psychanalyse verra dans ce vide, dans cette nudité, dans ce pêne, dans cette frayeur, la mère phallique qui, à cote du sein rassurant, est la mère dévoran-

²⁸ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris 1969, p. 416.

²⁹ J. Kristeva, *Histoires...*, p. 71.

³⁰ M. Klein, *op. cit.*, p. 258.

te³¹. Elle est du jamais nommé, «elle est ce vers quoi tout va s'engouffrer»³².

Simone meurt au début du livre. Elle est ce vide toujours présent. C'est cet être avec lequel Trelkovsky va se confondre. Elle est donc bien cette mère phallique dont nous venons de parler.

Relevons encore quelques fragments qui la définissent ainsi. Quand il découvre dans un trou, nouveau vide, la dent de l'ancienne locataire, il se souvient de Simone à l'hôpital. Il voit alors «avec précision l'absence de l'incisive supérieure, comme une brèche dans les remparts de la denture, par laquelle la mort s'était introduite» (p. 62). Nous voyons ici le manque de la partie (la dent) fonctionner comme le manque de la totalité (Simone), définie, elle aussi, comme absence.

Quand Trelkovsky, lui-même, perdra une incisive «il y avait un trou dans sa bouche» (p. 128). C'est par ce vide que la mort va s'engouffrer. Ce trou, ce puits³³ de la bouche de Simone, c'est celui que forme la cour intérieure de l'immeuble dans lequel il se jettera. N'oublions pas qu'il se suicide en sautant du troisième étage.

L'inexistence d'un père tout au long de cette histoire favorise l'union avec la mère, ou si l'on veut, tout se passe comme si la force d'un désir incestueux avait provoqué un texte où la figure du père a été éliminée comme pour une sorte de punition.

Il nous reste à éclairer un passage qui pourrait soulever une objection.

Des indices comme l'humidité de la pièce, son obscurité, les «nervures» qui se trouvent au plafond (p. 10) nous poussent à faire de l'appartement qu'habite Trelkovsky le ventre de la mère. Rappelons qu'une nuit le protagoniste a senti sa chambre toute inondée (p. 108), comme s'il était un foetus dans le liquide du ventre maternel. On pourrait donc penser que si cet appartement symbolise la matrice, ou bien notre interprétation est fautive, ou bien *Le locataire chiménique* est incohérent. En effet, l'histoire de Trelkovsky étant celle d'une régression, il ne devrait pas être poussé à sortir de l'utérus. Autrement dit, il ne devrait pas quitter cet appartement matrice en se jetant par la fenêtre. Nous avons déjà dit que l'androgynat et la régression à l'état foetal étaient intimement liés. Sa chute du troisième étage n'est donc pas un geste qui l'éloigne de la mère. Il sort, c'est vrai, mais pour la rejoindre, sur le lit, plus réellement.

Cette renaissance nous amène à étudier un dernier symbole. Avant de s'écraser au sol Trelkovsky brise en tombant une verrière qui se trouve au premier étage. Il est tentant de voir dans cet objet l'hymen de la mère. Contradiction, puisqu'une femme qui accouche ne peut pas être vierge. Nous pensons plutôt que ce détail a la même valeur symbolique que l'absence d'un père dans l'oeuvre. Il est un moyen de plus d'effacer cette figure. N'oublions pas ce détail corroborant: l'ancienne locataire était appelée *Mademoiselle Choule*.

³¹ R. Dadoun, «La mère phallique et le fétiche», *Entre chien et loup*, Imago, Paris 1983, pp. 133-134.

³² Ibid. p. 122.

³³ sur le symbole du puits voir: N. Chatêlet, *op. cit.*, pp. 75-76.

CONCLUSIONS

Au terme de cette histoire quelques réflexions valent encore la peine d'être soulignées. Interrogeant le texte, nous avons interrogé notre méthode. Nous pensons que la psychanalyse nous a fortement aidée à la compréhension de ce roman, à voir l'enchaînement extrêmement cohérent de certains éléments qui nous semblaient, au début, effiloche le tissu de l'oeuvre.

Relevons à présent les étapes les plus importantes de nos observations:

Nous avons commencé notre cheminement par le dégoût alimentaire de Trelkovsky. Dans cette abjection nous avons vu le refoulement de la *phase orale*. Grâce aux analyses de Lacan et de Groddeck nous avons pu établir que le manque d'appétit disait la manque d'amour et que celui-là préfigurait déjà le suicide du protagoniste.

Cette approche nous a permis d'anticiper la fin de l'oeuvre, de rendre raison du fait que le narrateur censure l'acte de manger, ainsi que du fait que le repas soit connoté négativement.

Notre second pas nous a introduite dans le domaine du scatologique, là où la présence du couple femme (ou mère)-enfant se fait de plus en plus patente. Rien d'étrange si on comprend avec Freud que les excréments représentent le penis pour le petit enfant et que cette équivalence dit assez clairement son attachement à la mère. Rappelons-nous que c'est aux W. C. que Trelkovsky rejoint Simone et qu'il refuse la différence en se souillant des excréments d'une mère.

À l'aide de l'équivalence citée ci-dessus nous avons pu interpréter le seul cas de coprophagie comme un fantasme d'incorporation du sexe masculin, ce qui pose la présence d'une mère phallique. Rôle qui convient parfaitement à Simone Choule.

Le jeu entre le dire et le silence, l'attrait et la répulsion, soulignent bien l'existence de l'interdit qui essaye de taire le plaisir de la *phase anale*.

Avant de quitter ces deux thèmes nous les avons, à nouveau, abordés sous la perspective du suicide du protagoniste. C'est dans la mort que culmine aussi l'assimilation de Trelkovsky à la mère.

Arrivée à ce moment-là nous nous sommes interrogée sur la cause de la mort spectaculaire de Trelkovsky qui avait été préparée par l'entremise de la nourriture et de l'excrémentiel.

Si nous avons des raisons de penser que c'est la société qui le pousse à cet acte, interprétation que le texte dit implicitement, une autre lecture, elle aussi inscrite dans le texte, se fait de plus en plus évidente, soldant par là l'existence problématique du protagoniste.

A nouveau nous avons fait appel à la psychanalyse pour étudier ce personnage dans ses rapports avec les femmes. Ses gênes, ses malaises, nous poussent à considérer les étapes antérieures à la maturation complète de l'individu. Sa sexualité faite d'images fragmentées nous met sur la piste du stade du miroir (ou relation duelle).

Cette phase du développement se caractérise par l'identification à une image extérieure au sujet. Comme par hasard, il se trouve que notre protagoniste, petit

à petit, tout au long de l'oeuvre, va s'identifier à l'ancienne locataire (symbole par excellence de la mère) jusqu'à se confondre avec elle. Les cas que nous avons relevés de narcissisme négativisé, par leur rapport à l'abject, trouvent donc ici une explication puisque cette relation duelle se situe dans le domaine de l'aliéné. «Je est un autre».

La formation d'une structure triadique, avec l'apparition du père, devra mettre fin aux problèmes de l'identité du sujet. Si l'enfant n'accepte pas la Loi, il restera pour toujours identifié à la mère. C'est bien pour cette raison que notre texte passe sous silence la figure paternelle et que Trelkovsky se révolte contre la société.

Ainsi son attirance pour les excréments = pénis manifeste son désir d'être phallus pour combler le vide de la mère. La fusion est parfaite. Son suicide sera donc une autre et dernière réitération de cette indifférenciation. Absence de «non» que l'inconscient affiche.

«L'Oedipe est le drame inconscient d'un être qui doit devenir sujet, sociétaire, et qui ne le peut qu'en intériorisant les règles sociales (...)»³⁴.

Trelkovsky en les rejetant reste bien un symbole oedipien. Il préfère le règne de la nature à celui de la culture.

Nous croyons avoir suffisamment démontré que, sans cet éclairage psychanalytique, un des éléments de la construction du roman et de sa lecture nous aurait échappé.

CONCEPCIÓN HERMOSILLA ÁLVAREZ

³⁴ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, P. Mardaga, Bruxelles 1977, p. 153.

«*POUR UN APPROFONDISSEMENT TEXTUEL: UNE INTERPRÉTATION PSYCHANALYTIQUE*».

Concepción Hermosilla Álvarez.

This paper studies from a psychoanalytical point of view, Roland Topor's novel *Le locataire chimérique*. The aim is to observe the freudian unconscious and to find at this level the principles that were discovered in trying to define the narrative structure of the novel.

Thanks to the method employed it is possible to explain some elements which seem, at first sight, less meaningful and to understand later the general meaning of this controversial text.

Although, according to Topor, society tries to abolish the individual through coercion in order to preserve its existence —an apparently obvious interpretation at the most superficial level—, the work is also, and above all, the narration of the incestuous regression of its main character Trelkovsky, who, with his suicide, attempts to negate the «real» world and to affirm his desire to return to the foetal state, a guarantee of a perfect symbiosis with the mother.