

1990

Anne Hebert: Le Statut Du Sujet Desirant Et Du Sujet Parlant Dans L'oeuvre Romanesque

Silva Helena da

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

da, Silva Helena, "Anne Hebert: Le Statut Du Sujet Desirant Et Du Sujet Parlant Dans L'oeuvre Romanesque" (1990). *Digitized Theses*. 1974.

<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/1974>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.

ANNE HEBERT: LE STATUT DU SUJET DESIRANT
ET DU SUJET PARLANT DANS L'OEUVRE ROMANESQUE

Volume I

by

Helena M. da Silva

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
March 1990

© Helena M. da Silva 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-59106-4

ABSTRACT

Notre thèse propose une analyse du statut du sujet de l'oeuvre romanesque hébertienne en tant qu'entité désirante et parlante. Seront ici sondés les mécanismes textuels les plus propices à une compréhension du sujet en tant que phénomène traversé par des forces désirantes face aux pratiques discursives dans lesquelles il s'insère définitivement en tant qu'identité sociale. Si, au niveau de l'énoncé, il sera question de sonder le rapport entretenu par le sujet vis-à-vis de la parole aussi bien que les lignes majeures de la représentation de sa trajectoire désirante telles que relevées par une psycho-critique, il s'agira d'autre part d'explorer le désir matériel de l'énonciation du texte par le biais de certaines considérations d'ordre narratologique.

Ayant procédé par ordre chronologique de publication, il nous a été possible de faire constater que le texte hébertien s'oriente progressivement vers une plus grande liberté désirante au niveau de son énonciation matérielle et un éclatement croissant du sujet en tant qu'identité psycho-sociale. Dans la mesure où cette oeuvre recèle une reconnaissance de l'importance de la fonction de la parole dans la fabrication de l'identité psycho-sociale du sujet, elle nous offre un univers fictif à partir duquel peuvent être saisies diverses pratiques discursives et les idéologies qui les sous-tendent. Nous cherchons à identifier la façon dont le sujet, en tant que phénomène dynamique, s'oriente et se situe par rapport à cette diversité de discours.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier sincèrement le Dr. I. Arnold d'avoir assumé la direction de notre thèse. Son intérêt soutenu et ses critiques pertinentes nous ont été inestimables. Ce n'est que grâce à sa lecture attentive et ses commentaires probants que nous avons pu mener à bien la préparation de notre thèse.

TABLE OF CONTENTS

Volume I

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABSTRACT	iii
ACKNOWLEDGEMENTS	iv
TABLE OF CONTENTS	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I "LE TORRENT"	21
CHAPITRE II <u>LES CHAMBRES DE BOIS</u>	58
CHAPITRE III <u>KAMOURASKA</u>	112
CHAPITRE IV <u>LES ENFANTS DU SABBAT</u>	193

Volume II

CHAPITRE V <u>HELOISE</u>	326
CHAPITRE VI <u>LES FOUS DE BASSAN</u>	409
CHAPITRE VII <u>LE PREMIER JARDIN</u>	531
CONCLUSION	655
BIBLIOGRAPY	687
VITA	704

The author of this thesis has granted The University of Western Ontario a non-exclusive license to reproduce and distribute copies of this thesis to users of Western Libraries. Copyright remains with the author.

Electronic theses and dissertations available in The University of Western Ontario's institutional repository (Scholarship@Western) are solely for the purpose of private study and research. They may not be copied or reproduced, except as permitted by copyright laws, without written authority of the copyright owner. Any commercial use or publication is strictly prohibited.

The original copyright license attesting to these terms and signed by the author of this thesis may be found in the original print version of the thesis, held by Western Libraries.

The thesis approval page signed by the examining committee may also be found in the original print version of the thesis held in Western Libraries.

Please contact Western Libraries for further information:

E-mail: libadmin@uwo.ca

Telephone: (519) 661-2111 Ext. 84796

Web site: <http://www.lib.uwo.ca/>

INTRODUCTION

Western thought has for a long time assumed the necessity of a unified "subject". To **know** anything presupposes a unified consciousness which does the knowing. Such a consciousness is rather like a focused lens without which nothing can be seen as a distinct object. The medium through which this unified subject perceives objects and truth is **syntax**. An orderly syntax makes for an orderly mind. However, reason has never had things all its own way; it has always been threatened by the subversive noise of pleasure (wine, sex, song), of laughter, and of poetry. Puritan rationalists such as Plato always keep a sharp eye on these dangerous influences. They can all be summed up in one concept - **desire**. Disruption can go beyond the merely literary to the social level. Poetic language shows how dominant social discourses can be undermined by the creation of new "subject positions". This implies that far from being a mere blank which awaits its social or sexual role, the subject is "**in process**" and is capable of being other than it is. ¹

Si le désir est aujourd'hui devenu un sujet d'analyse qui attire l'attention d'un nombre croissant de chercheurs oeuvrant dans plusieurs disciplines, c'est, comme l'affirme Selden, qu'il s'agit d'un concept qui vient remettre en question, voire subvertir, les principes de base de la pensée rationaliste occidentale. Or, la pierre angulaire de cette tradition logocentrique, que le désir vient pulvériser, est la notion du

¹ Raman Selden, Contemporary Literary Theory. Lexington: University Press of Kentucky, 1985. p. 79.

sujet urinaire, ce lieu hypothétique d'une conscience unificatrice, que la pensée traditionnelle situe dans l'ordre naturel des choses, et que la psychanalyse lacanienne vient définir comme fabrication culturellement et arbitrairement déterminée, fabrication foncièrement aliénante, comme ne cesse de crier l'oeuvre romanesque hëbertienne dès ses origines.

Cette aliénation que le sujet désirant ressent face à l'hétérogénéité de son "moi" représente en elle-même une notion quelque peu originale. Et pourtant, même si bien avant que ne le fasse Anne Hëbert, Rimbaud parmi d'autres avait déjà prêté sa voix à la déclaration que "je est un autre", problématique que l'étude que nous amorcerons envisage comme le noeud significatif central de l'oeuvre romanesque hëbertienne, il nous semble qu'il s'agit ici d'un dilemme que les divers discours théoriques qui séparent historiquement ces deux écrivains n'ont point réussi à bien définir. Notre propre discours analytique ne se donne point le but de résoudre définitivement cette problématique de l'hétérogène que représente le moi pour le sujet désirant, se basant sur la croyance de certains penseurs post-modernes qu'il s'agit d'un drame, en grande partie, irrésoluble dans la mesure où représente une tension dynamique de base à redéfinir par chaque sujet à chaque moment de leur vie. Pourtant, s'il nous est facile de délinéer ce en quoi notre étude ne peut que s'insérer dans un vaste projet en quelque sorte circulaire, puisqu'à la fois déjà fait et toujours à refaire, nous entamons un parcours analytique qui se veut original dans la synthèse qu'il essayera d'opérer non seulement de l'oeuvre romanesque globale hëbertienne par le biais d'une focalisation sur le statut qu'y occupe le sujet désirant, mais également et surtout dans le dialogue que nous cherchons à établir entre cette oeuvre et certaines théories post-

modernes sur le sujet et le processus qu'il subit lorsqu'il s'insère dans l'univers symbolique de sa culture et devient le lieu de conflit entre la parole et le désir.

Autrement dit, il se peut que l'angoisse du sujet face à l'altérité de son moi représente un lieu commun dans le discours poétique de plusieurs, voire toutes, époques et représente donc une thématique peu innovatrice. Pourtant grâce à ce que nous nommons la pensée post-moderniste il s'agira ici non seulement d'un sujet familier envisagé par le biais d'une nouvelle perspective, mais également d'une problématique qui nous semble inévitable dans tout regard posé sur l'oeuvre hébertienne. Si nous revenons à cette vieille question c'est que nous partageons la croyance qui définit le grand projet de notre critique sociale contemporaine comme étant celui de la "dé'amiliarisation" de ce que nous croyons connaître, mais qui reste mal digéré, et qui continue à nous être foncièrement étranger. Or, rien ne nous est plus familier et inversement plus étranger que ce que nous appelons le "moi" ou notre "je". Le rapport entre le sujet et son moi reste à la fois la problématique la plus banale, et la plus mal comprise de notre pensée occidentale. Pourtant, à l'époque actuelle, nous avons accès à un corpus théorique, provenant en grande partie de la psychanalyse lacanienne, dont le but est précisément de déchiffrer cet énigme. Or nulle oeuvre théorique ne nous semble se pencher avec autant d'acharnement sur la problématique du sujet que celle de Julia Kristeva.

Là où une acceptance générale de la viabilité d'une déconstruction de tout discours semble continuer à atteindre un nombre croissant de cercles académiques, la déconstruction du sujet représente encore un champ d'intérêt relativement nouveau, envers lequel on constate

actuellement un certain malaise ou une réticence - réticence qui se comprendra lorsqu'on parviendra à discerner les enjeux idéologiques qui découleraient d'une reformulation du sujet. Or, la reformulation du sujet que nous envisageons, et qui nous semble avoir déjà été mise en marche par tout discours opérant une synthèse entre la pensée marxiste et la psychanalyse, ne peut être conçue qu'à partir d'une reconnaissance du lien inextricable entre le désir et le pouvoir, nous rangeant du côté de ceux qui ont pu constater que "toute la sexualité est affaire d'économie."²

Les résultats de cette synthèse entre la pensée marxiste et la pensée freudienne sont, sinon la force motrice de l'oeuvre de Kristeva, au moins ce qui nous importera d'en retenir dans notre thèse. L'argument central que laissera sous-entendre notre parcours à travers le discours romanesque hébertien est donc le suivant: aucune révolution socio-politique n'est guère possible sans la création de nouveaux sujets. Nous voilà donc obligés d'une part d'avoir recours à certains axiomes de la psychanalyse et d'autre part d'envisager ses cheminements comme intégralement liés à un projet idéologique qui chercherait, en dernière analyse, à comprendre le rapport entre la production désirante et la production sociale. Ceci nous obligera à effectuer un chevauchement entre la psychocritique et la socio-critique. Cette double entreprise se concentrera sur la matérialité ou sémiotique du texte hébertien aussi bien que les modalités du statut symbolique du sujet hébertien, ainsi répondant à l'approche tryptique que Kristeva recommande à toute entreprise de critique littéraire. Le projet herméneutique doit tenir

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Oedipe, Paris: Les Editions de Minuit, 1972, p. 18.

compte de trois aspects de l'écriture et son sujet que Kristeva définit de la façon suivante:

- la matérialité de l'écriture (pratique objective dans le langage) exige sa confrontation avec les sciences du langage (linguistique, logique, sémiotique), mais aussi une différenciation par rapport à elles;

- son immersion dans l'histoire entraîne la prise en considération des conditions sociales et historiques;

- sa surdétermination sexuelle l'oriente vers la psychanalyse et, à travers elle, vers l'ensemble d'un "ordre" corporel, physique, substantiel.³

Or ce que ce projet laisse entendre c'est que le sujet ne peut être saisi à fond sans qu'on reconnaisse le fonctionnement de ses pulsions désirantes (sa psychanalyse), son statut socio-historique (lequel l'ancre dans un positionnement spécifique vis-à-vis du pouvoir) et son rapport à la parole. Le sujet est un phénomène langagier où s'établit un rapport entre la production sociale et la production désirante.

Depuis le début de cette étude, nous maintenons à la fois que la production sociale et la production désirante ne font qu'un, mais qu'elles diffèrent en régime, si bien qu'une forme sociale de production exerce une répression essentielle sur la production désirante, et aussi que la production désirante (un "vrai" désir) a de quoi, potentiellement, faire sauter la forme sociale.⁴

Si selon Kristeva, la littérature est le lieu par excellence où peuvent être sondés les mécanismes qui fabriquent et rédigent les fonctionnements du sujet, c'est que

[...] l'art révèle une pratique spécifique,

³ Julia Kristeva, "Comment parler à la littérature", Polylogue, Paris: Seuil, 1977. p. 31.

⁴ Deleuze et Guattari, op. cit., p. 138.

cristallisée dans un mode de production à instances hautement diversifiées, et qui tisse dans la langue (ou d'autres "matériaux signifiants") les relations complexes d'un sujet pris entre la "nature" et la "culture", la tradition idéologique et scientifique immémoriale désormais disponible et le présent, le désir et la loi, le corps, la langue et la "métalangue".

Ce qu'on découvre donc, dans ce tissu, c'est la fonction du sujet entre les pulsions et la pratique sociale dans un langage aujourd'hui compartimenté en multiples systèmes souvent incommunicables: tour de Babel que la littérature précisément casse, remanie, inscrit dans une nouvelle série de contradictions perpétuelles. Il s'agit de ce sujet qui culmine dans l'ère chrétienne-capitaliste au point d'en être le moteur secret, puissant et ignoré, réprimé et novateur: la littérature en condense précisément la naissance et les luttes.⁵

La littérature peut être conçue comme le champ le plus fertile où peut être saisie une compréhension globale du sujet, parce que d'une part elle est ce que Kristeva appelle "le maillon manquant des sciences humaines"⁶, et d'autre part, elle représente la seule pratique discursive à laquelle la société accorde la liberté légitime d'un certain⁷ écart de la pensée rationaliste, c'est-à-dire la présence d'un hétérogène à la raison unificatrice. Or, cet hétérogène qui se fait ressentir par tout élément qui résiste à une subordination au rationalisme, dont le rire, la passion, le mensonge, la contradiction,

5 Julia Kristeva, op. cit., p. 28.

6 "Puisqu'elle focalise le procès du sens dans le langage et l'idéologie, du "moi" à l'histoire, la pratique littéraire reste le maillon manquant à l'édifice socio-communicatif ou subjectif-transcendantal des sciences dites humaines; rien de plus "naturel", car ce "lieu" du sens qu'elle dit, mais ne ~~nomme~~ pas est le lieu même de la dialectique matérialiste qu'aucune science humaine n'a encore abordé." Kristeva, op. cit., p. 29.

7 Nous aurons l'occasion de voir que cette liberté n'est légitimée qu'en certains cas et qu'à partir de sa division de genres, la société continue à implicitement imposer plus de restrictions à la forme romanesque.

l'ambiguïté, le plaisir, la musique etc., bref - la poésie, représente ce que nous appelons le désir du texte. Le désir serait donc tout élément qui met en danger le double projet rationaliste de l'ordre et de l'unité.

Dans A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature, Leo Bersani nous offre la définition suivante de ce que nous entendons par désir.

"desire is a threat to the form of realistic fiction. Desire can subvert social order; it can also disrupt novelistic order... In formal terms, disruptive desire could be thought of as a disease of disconnectedness in a part of the structure which rejects being defined by its relations to other parts and asserts, as it were a scandalous affinity with elements alien to the structure"⁸

Le désir, en tant que mécanisme d'énonciation, est allié à la fragmentation, au déplacement et à la rupture de toute structure systématique. C'est dans son mouvement perpétuel vers l'altérité et dans la légitimation de sa présence dans la littérature que celle-ci devient le lieu commun par lequel la création de nouveaux sujets peut se glisser dans une société. Il s'agit donc ici d'un médium dont les enjeux idéologiques ne seraient pas à négliger et dont la menace à l'ordre social établi avait déjà été vivement reconnue par celui qui avait mis en marche le projet du rationalisme philosophique.

Put for at least as long as it has existed, this thetic tradition of high rationalism has been mocked and haunted by alien spirits. From the outset, Plato had to exclude most of music and literature from the realms of The Republic, deleting from literature all horrifying and frightening names in the underworld,

⁸ Leo Bersani. A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature. Boston: 1976. pp. 66-67.

all gloomy accounts of the afterlife, all laments and unjust misery, all laughter, lies, and intemperate desire for the pleasures of eating, drinking and sex. Madness and the representation of madness were also forbidden, and in music all the modes except two, which represent "courage and moderation in good fortune or in bad", were likewise forbidden in the kingdom of philosophy. In other words, Plato feels his rational and unified Republic threatened from within by forces, desires and activities which must be censored or ostracized if the rational state is to be maintained. A closer look at the nature of these threatening forces reveals that what Plato has to exclude as dangerous are the desire for sensual pleasure, laughter, the representative of death and of madness, and those two art forms, music and literature, which may express or incite these subversive powers. What are excluded then, are precisely those aspects of human activity which were to become the great themes of freudian psychoanalysis.⁹

Or, ce que n'importe quel critique familier avec l'oeuvre hébertienne ne pourrait manquer de reconnaître, c'est que les éléments et les thèmes que Platon voulait écarter de son projet, en plus d'être les phénomènes sur lesquels Freud se serait le plus concentré dans ses théories psychanalytiques, sont également des phénomènes qui abondent dans l'oeuvre hébertienne, et dont Les Enfants du sabbat nous offre peut-être la meilleure synthèse. Texte tissé de folie, sorcellerie, rire, sensualité, violence, mensonge, érotisme, magie, sacrilège, mort, inceste, ivresse, Les Enfants du sabbat aurait peut-être moins plu à une critique et à un public autrement fidèles à l'oeuvre hébertienne parce qu'ici se trouve un paroxysme de tous les éléments les plus craints par Platon et son projet rationaliste. Pourtant ce que nous soupçonnons avoir le plus déplu aux lecteurs de ce roman n'est point l'interdit

⁹ Allon White, "L'éclatement du sujet: the work of Julia Kristeva. Birmingham: Center for Contemporary Cultural Studies, n.d. [197_], pp. 2-3.

thématique de l'énoncé, mais plutôt le désir textuel d'une énonciation qui fait défi à ce que nous continuons à vouloir maintenir inébranlablement intact: la raison unificatrice et l'exigence d'une cohérence saisissable, sinon au niveau de l'énoncé, au moins au niveau de l'énonciation elle-même.

Le texte littéraire démontre son caractère révolutionnaire, d'après Kristeva, par le degré qu'il se laisse emporter par son désir, c'est-à-dire par les forces antagonistes à la pensée unificatrice et hétérogènes au sens inambigu, à l'unité, et aux conventions acceptées de l'ordre de son ensemble. Ces éléments, hétérogènes au sens, sont ce que Kristeva appelle le sémiotique.

Il faudrait, par conséquent, commencer par poser qu'il y a dans le langage poétique, mais partant, et quoique de manière moins marquée, dans tout le langage, un hétérogène au sens et à la signification. Cet hétérogène qu'on décèle génétiquement dans les premières écholalies des enfants en tant que rythmes et intonations antérieurs aux premiers phonèmes, morphèmes, lexèmes et phrases; cet hétérogène qu'on retrouve réactivé en tant que rythmes, intonations, glossolalies dans le discours psychotique, servant comme support ultime du sujet parlant, menacé par l'effondrement de la fonction signifiante; cet hétérogène à la signification opère à travers elle, malgré elle et en plus d'elle, pour produire dans le langage poétique les effets dits musicaux, mais aussi de non-sens qui détruisent non seulement les croyances et les significations reçues, mais, dans les expériences radicales, la syntaxe elle-même, garante de la conscience thétique (de l'objet signifié et de l'ego) - par exemple le discours carnavalesque, Artaud, certains textes de Mallarmé, certaines recherches dadaïstes ou surréalistes. Le terme d'hétérogène s'impose parce que tout en étant articulée, précise, organisée, et tout en obéissant à des contraintes et à des règles (comme celle, surtout, de la répétition qui articule les unités d'un rythme ou d'une intonation), la modalité de la signifiante dont il s'agit n'est pas celle du sens ou de la

signification.¹⁰

Dans le cas du roman cette notion de l'hétérogène, son côté sémiotique, est discernable surtout dans les anomalies ou ruptures qu'effectue le texte contre sa propre unité. Il peut se manifester par tout déplacement narratologique qui briserait l'ordre qu'il vient de bâtir et la linéarité qui semble le ramener à un référent. Ce refus d'offrir au lecteur la crédibilité d'un univers stable par une illusion référentielle réussie, se manifeste souvent par une volonté de détourner l'attention du lecteur vers le côté fictif ou la fabrication de sa propre énonciation.

Or, si l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert a su trouver un assez grand public à partir des années cinquante, et a réussi à accéder au statut d'oeuvre classique dans les canons de nos institutions académiques, il y a quarante ans, c'est qu'elle a fait preuve d'une certaine prudence quant aux libertés qu'elle a osé prendre face à la société rationaliste à laquelle elle s'adressait. Bien que nous ayons l'occasion par la suite d'examiner de près les modalités du désir du texte que chaque roman s'est permis par une analyse des éléments qui nous semblent les plus hétérogènes à l'unité de l'ensemble, nous n'effectuerons ces parcours qu'en marge d'une exploration d'un autre phénomène qui nous semble lui, à la fois plus révolutionnaire et pourtant plus conventionnel que le désir de l'énonciation. Il s'agit du statut du sujet désirant, phénomène plus conventionnel dans la mesure où il situera de nécessité notre discours au niveau conceptuel de l'énoncé, néanmoins plus révolutionnaire dans la mesure où si historiquement la déconstruction du

¹⁰ Julia Kristeva. "D'Une Identité l'Autre" dans Polylogue, Paris: Seuil, 1977, p. 158-159.

texte précède la déconstruction du sujet, chez Anne Hébert nous trouvons un univers romanesque dont le centre gravitationnel nous semble être le désir de déconstruire le sujet en dévoilant son caractère foncièrement hétérogène, pluriel, désirant.

Allon Brown définit le projet théorique de Kristeva de la façon suivante:

The schism which Plato introduced between a harmonious rationality on the one hand, and disruptive forces of passion, wit, death and pleasure on the other hand, has marked every major western conception of the human. Nietzsche, by borrowing the terms Apollonian and Dionysiac, puts the origin of the representation of the schism even further back than Plato, but it is Plato who first begins to theorize the disjunction between them by favouring a dominant rationalism at the expense of these other, potentially disruptive powers. The problem for any thinker who does not merely champion one of these sides in a simple minded way, is to attempt to think the relations between them, to comprehend (in both its senses) the rational and the irrational, the sentence and the song.

It is this massive project which Julia Kristeva attempts in La Révolution du langage poétique (1974).¹¹

Repenser le rapport entre la raison et le désir, la loi et les mécanismes qui viennent la subvertir, le code symbolique et la sémiotique dans laquelle il est obligé de s'incarner, voilà à la fois ce qui nous semble être non seulement le parcours théorique de Kristeva, mais également le trajet du discours poétique/romanesque d'Anne Hébert depuis le début de sa carrière. Ni l'une ni l'autre de ces deux écrivaines, oeuvrant dans des discours bien différents l'un de l'autre, ne s'est jamais complètement écartée de l'encadrement général de la rationalité qui avait caractérisé les conventions des pratiques

¹¹ Allon Brown, op. cit., p. 3.

discursives auxquelles elles avaient consacré leur écriture. Et pourtant, tout en offrant au lecteur un certain degré d'ordre et d'unité afin qu'il puisse se frayer un chemin à travers leurs textes par le biais d'un appel à la raison, toutes les deux visent essentiellement à ouvrir autant de portes possibles à travers lesquelles l'hétérogène de ce discours puisse s'affirmer.

A la lumière de certaines axiomes de la pensée de Kristeva sur le sujet, nous chercherons à démontrer ce en quoi l'écriture hébertienne permet simultanément au désir de se manifester dans son énonciation et au sujet de se dévoiler tel qu'il est et ne peut qu'être: fragmenté, multiple, insoumis aux exigences de la raison unificatrice. C'est dans son refus d'accepter le statut du sujet comme entité unaire et soumise au rationalisme d'une logique interne que l'on peut nommer "personnalité" homogène et dépourvue de toute contradiction que l'oeuvre romanesque hébertienne s'avère révolutionnaire. Révolutionnaire parce que dans sa résistance au sujet homogène elle fait un appel à la création de nouveaux sujets libérés de la hantise d'être obligés de se fabriquer une identité univoque et figée.

Or, comme le déclare Selden, le langage poétique devient le discours à travers lequel l'ordre social peut être subverti précisément parce qu'il offre la possibilité de la création de nouveaux sujets. Ceci laisse supposer que le sujet n'est point une essence, déterminé a priori, mais plutôt un processus, capable de se définir contrairement aux pratiques et aux exigences de la société qui l'entoure. En faisant allusion à la réticence que semble accueillir toute tentative de déconstruire le sujet tel que nous sommes habitués à l'envisager, voire à le créer, nous avons mentionné que ce refus de ne point vouloir

ébranler le statut existant du sujet provient du fait qu'il s'agit ici d'une question "dont l'enjeu idéologique est considérable, mais dont la banalité est souvent passée sous silence."¹² Or, c'est précisément parce que seule la création de nouveaux sujets pourrait mener à une subversion radicale des structures socio-politiques existantes, que notre société résiste à un tel projet. Ailleurs Kristeva déclarera qu'il nous faudra environ deux siècles avant que les théories post-modernistes sur le sujet se reflètent concrètement dans nos structures sociales. Il ne s'agirait pourtant pas ici d'un processus immanent collectif, même si l'on pourrait l'envisager comme un retour à l'immanence du sujet individuel. Il existe en place des moyens par lesquels se tisseront de nouveaux sujets, et ses réseaux ne sont d'ailleurs pas nouveaux. Le sujet qu'envisage Kristeva se créera précisément comme il s'est toujours créé: par la langue, par la parole.

Stipulons ici que l'idée que le sujet ne soit point une entité sexuelle ou autre établie a priori ne représente pas le biais par lequel le post-modernisme prétendrait faire valoir son originalité. Le statut du sujet comme étant auto-déterminant serait une préoccupation plutôt associée à l'existentialisme. Ce que le post-modernisme aurait d'original à contribuer ce projet serait plutôt le rôle que joue la langue dans la fabrication existentielle du sujet. C'est par la parole que le sujet se voit obligé de se réifier en une identité cohésive. Ce n'est donc que par la parole qu'il pourra se frayer une sortie du labyrinthe langagier qui l'a forgé et qui maintient son désir en état de soumission à l'ordre symbolique et aux lois sociales.

Etant donné le rôle majeur qu'occupe la langue au niveau de la

12 Kristeva, "D'Une Identité l'autre" p. 149.

structuration du sujet, le désir textuel, en tant que force qui vient rompre l'ordre syntaxique, représente donc une force menaçante non seulement à l'unité textuelle où il se glisse, ou aux pratiques discursives dont le texte fait partie, mais plutôt à l'ordre social dans laquelle ces pratiques oeuvrent.

Quoi qu'en pensent certains révolutionnaires, le désir est dans son essence révolutionnaire - le désir, pas la fête! - et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d'exploitation, d'asservissement et de hiérarchie ne soient compromises. Si une société se confond avec ces structures (hypothèse amusante), alors, oui, le désir la menace essentiellement. Il est donc d'une importance vitale pour une société de réprimer le désir, et même de trouver mieux que la répression, pour que la répression, la hiérarchie, l'exploitation, l'asservissement soient eux-mêmes désirés.

[...] la sexualité et l'amour ne vivent pas dans sa chambre à coucher d'Oedipe, ils rêvent plutôt d'un grand large, et font passer d'étranges flux qui ne se laissent pas stocker dans un ordre établi. Le désir ne "veut" pas la révolution, il est révolutionnaire par lui-même et comme involontairement, en voulant ce qu'il veut.¹³

Puisque c'est précisément Kristeva qui s'est le plus penchée sur la problématique du désir dans le texte poétique, il nous convient de résumer quelques-unes de ses théories qui s'avèreront pertinentes à notre analyse du désir et du statut du sujet chez Anne Hébert.

Selon Kristeva, toute interprétation littéraire doit tenir compte de deux aspects du langage poétique: le sémiotique et le symbolique. Or si, comme l'implique Kristeva, toute oeuvre littéraire peut être essentiellement réduite à la problématique d'un sujet pris entre le conflit entre le désir et la loi ou à la tension entre les pulsions sémiotiques et l'ordre symbolique, chaque texte littéraire soumettra le

13 Deleuze et Guatari, op. cit., p. 138.

désir à la loi ou le sémiotique au symbolique à divers degrés. Plus précisément, plus un texte exemplifiera une unité et une cohérence logique et plus il se présente comme un discours linéaire où priment les conventions syntaxiques, moins on pourra y déceler les pulsions sémiotiques de la voix de son désir. Ce sont les textes dont la matérialité résiste à tout effort d'unité et de cohérence logique, des textes que la critique littéraire a souvent identifiés comme étant hermétiques qui, résistant à une pénétration facile par le biais d'une pensée et d'un langage conventionnels, dévoilent mieux leur désir.

Bien que l'oeuvre romanesque hébertienne maintienne toujours une certaine prudence quant aux libertés qu'elle s'accordera par rapport à une cohérence rationaliste, certaines études qui lui ont été consacrées, dévoilent la présence soit d'un haut degré de langage poétique¹⁴, soit du phénomène de l'auto-représentation¹⁵, deux indices à travers lesquels une oeuvre donne priorité à son énonciation.

Si nous avons plus haut accordé une certaine importance aux dimensions idéologiques révolutionnaires du désir, alors que la critique hébertienne a, pour la plupart, envisagé cette oeuvre romanesque comme étant peu propice à ce genre de discussion politique, c'est que tout en reconnaissant que le désir textuel de cette oeuvre ne déclare jamais ouvertement "vouloir la révolution" au niveau de son énoncé, nous partageons d'une part la croyance de Deleuze et de Guattari que le désir est révolutionnaire et d'autre part, la conviction que le désir

14 Nous pensons ici à la thèse de Marilyn Baszczyński ["Le Poétique du discours dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert". M.A., University of Western Ontario, 1981.] qui avait comme but central de délimiter la poéticité des Enfants du sabbat.

15 Janet Paterson, Anne Hébert: Architecture romanesque. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1985.

représente le phénomène le plus obsessionnel du texte hébertien.

En tant que ligne de force antagoniste à toute manifestation d'ordre systématique, le désir est également la force responsable de la fragmentation d'un sujet et d'un texte, comme nous avons déjà pu le constater. Le sujet désirant hébertien est un sujet éclaté qui n'arrive pas à fonctionner à l'intérieur de ce que la société appelle une "personnalité" et définit comme une identité unaire et fixe, c'est-à-dire un "moi" dont la cohésion et la stabilité sont exigées par la société afin d'établir une harmonie sécurisante entre tous ces membres.

Or, pour Lacan et Kristeva l'être humain est une entité foncièrement clivée, auquel l'ordre symbolique social [y compris certains discours psychanalytiques] essaye d'imposer une identité unaire, un moi précis et ordonné en harmonie avec les pratiques sociales qui l'entourent. En dernière analyse tout moi/je, toute identité, en tant que création d'une personnalité qui cherche surtout à fonctionner dans un certain milieu, n'est que mythe, ne peut être que fiction. Il est pourtant important de reconnaître que Kristeva ne nous suggère pas que la fabrication de fictions, c'est-à-dire la structuration du moi, son élan vers un certain ordre, représente un phénomène désastreux à éviter. Il s'agit d'un processus inévitable qui sera pourtant vécu autrement lorsqu'on en devient conscient.

Le post-modernisme nous lègue avant tout la **connaissance** que le sujet est toujours en plein procès de se tisser et de se retisser des fictions, des identités. La tragédie qui peut découler, et découle, de ce processus foncièrement créateur et foncièrement "naturel" arrive lorsque le sujet s'entête, soit par sa propre volonté, soit par celle d'autrui, à vouloir se figer en incarnation d'une identité unaire

incompatible avec ses pulsions désirantes vitales et changeantes. C'est donc lorsque le sujet prend le mythe de l'identité unaire homogène pour phénomène naturel, et donc envisage son clivage intérieur comme défaillance personnelle ou échec moral ou autre, qu'il devient un être tragique.

Or, toute l'oeuvre romanesque hébertienne est effectivement un témoignage à la fragmentation et au clivage inhérents à ce moi. L'échec du mythe de l'identité unaire est documenté chez Hébert non seulement au niveau thématique de l'énoncé mais également au niveau sémiotique de l'énonciation du texte, et Hébert s'intéresse avant tout à explorer le statut du sujet pris entre les deux forces du désir et de la loi. En outre, le texte hébertien, comme son sujet, s'acharne à se maintenir dans les lignes de tension dynamique de cette contradiction perpétuelle en résistant à tout effort d'être réduit à une unité sans contradictions. Comme l'affirme Janet Paterson:

"Il s'agit donc d'une écriture qui résiste par sa pluralité aux étiquettes critiques et aux interprétations univoques. Voilà pourquoi, sans doute, les études consacrées jusqu'ici à cette oeuvre en ont examiné soit un aspect particulier, soit un réseau thématique."¹⁶

Or, c'est précisément la résistance de l'écriture hébertienne aux interprétations univoques et au discernement d'une vision unifiée qui la range du côté du désir. Le désir se manifeste dans cette écriture à travers son ambiguïté et sa pluralité à tous les niveaux.

La matérialité du texte hébertien reflète la fragmentation du sujet parlant et incessamment répète non seulement que "je est un autre", mais

¹⁶ Janet Paterson, Anne Hébert: Architecture romanesque. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1985. p. 13.

également que "l'autre est en nous". La problématique de l'identité et de l'altérité ou l'exploration de l'hétérogène y sont aussi centrales qu'elles le sont dans la pensée de Lacan et celle de Kristeva. Pourtant là où ceux-ci explorent le phénomène dans un discours théorique, l'oeuvre d'Anne Hébert nous offre une exploration de cette question par le biais du discours poétique, d'où la valeur que notre étude lui accorde.

Lacan et Kristeva nous offrent une base théorique plutôt qu'une méthode spécifique selon laquelle aborder un texte. A ce propos, Kristeva insiste néanmoins sur le fait que toute entreprise d'interprétation doit, de nécessité, examiner et l'aspect symbolique et l'aspect sémiotique d'un texte. Notre propre parcours à travers l'oeuvre romanesque hébertienne se proposera d'une part d'identifier les diverses structures selon lesquelles le sens est fabriqué et d'autre part de déterminer le(s) sens qui découle(nt) de cette fabrication fictive.

Dans ses études Kristeva refuse également d'aborder un texte par la voie d'une méthodologie dogmatique établie a priori. Le genre de critique littéraire que Kristeva pratique et encourage pourrait être défini comme une approche interdisciplinaire qui se tisse à partir d'une perspective foncièrement hétérogène, c'est-à-dire une perspective qui se déplace constamment pour devenir une synthèse de discours provenant de plusieurs disciplines. Cette façon multi-dimensionnelle de "parler à la littérature" sera également la nôtre.

Rappelons que l'approche critique que nous suggère Kristeva est donc une synthèse de la critique formaliste, la psychocritique, et la sociocritique. Notre analyse de l'oeuvre romanesque hébertienne cherchera à délinéer les structures du désir à ces trois niveaux: le

formel, le psychologique et le social, non point à tour de rôle mais dans une seule optique hétérogène. Plus précisément, une fois que seront identifiés les mécanismes formels du désir du texte hébertien, tels que saisis par la dynamique fonctionnelle du personnage, nous chercherons à établir leur interprétation psycho-sociale.

Puisque le désir est surtout un mécanisme de réorientation et d'altérité par rapport aux structures signifiantes qui l'entourent, il ne peut être défini a priori qu'en tant que rupture, déplacement, fragmentation et dédoublement. Plus précisément, le désir se manifeste par des scissions formelles à l'intérieur d'un texte, soit des fragmentations temporelles se manifestant par des anachronies ou des déplacements de la voix narratrice lorsque celle-ci se glisse d'une optique à l'autre et ceci parce que le désir implique l'hétérogénéité-l'Autre.

Ce que nous décelons chez Anne Hébert c'est précisément une obsession avec l'impossibilité thétique que rencontre le sujet lorsque la société cherche à lui imposer une identité homogène. Si le sujet hébertien est une entité foncièrement tragique c'est qu'il lui est impossible de résoudre la problématique de son hétérogénéité, de sa pluralité... de son désir. Il se heurte devant une aporie, qui loin d'être tout simplement une question d'échec personnel face à une adaptation sociale, est aujourd'hui définie par la psychanalyse comme une réalité radicale de tout être. Autrement dit, l'être social à identité homogène n'est et ne peut être que spectacle, son discours-fabrication fictive. De ceci provient l'aliénation radicale du sujet vis-à-vis de son propre centre de conscience qu'Anne Hébert met implacablement sur scène dans son oeuvre romanesque. Dédoublement,

déplacement, anti-parole se manifestant par le silence ou par les contradictions du mensonge, recours à une intertextualité qui démontre sa dépendance sur le corps verbal existant, autant de mécanismes dont se sert l'auteur pour démasquer l'impossibilité de l'identité unaire ou homogène.

Or, le désir n'étant que ce champ de ce qui dépasse ou qui est autre, l'hétérogénéité devient un concept central à notre analyse. C'est en assumant la tragédie de l'incapacité de vivre son altérité radicale, que le sujet hébertien affirme le besoin d'effriter le mythe de l'identité unaire.

PREMIER CHAPITRE: "LE TORRENT"

Huit ans avant d'écrire son premier roman, Anne Hébert fait publier un recueil de contes, dont le premier nous semble particulièrement pertinent à une analyse de la fragmentation du sujet désirant et du rapport de celui-ci avec la parole. "Le Torrent", dont l'incipit est lancé par un "Je" que l'oeuvre romanesque subséquente aura du mal à apprivoiser avec autant de constance, se prive de tout élément superflu en faveur d'une focalisation rigoureuse sur certaines figures précises et une problématique centrale: la dépossession.

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée; le cahier que je devais ouvrir, pas même la table sur laquelle il se trouvait; le coin d'étable à nettoyer, non la poule qui perchait sur la fenêtre; et jamais, jamais la campagne offerte par la fenêtre. Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de pied en cap. J'avais seulement le sentiments de sa terrible grandeur qui me glaçait.¹⁷

Bien qu'une analyse d'un corpus aussi vaste que le nôtre soit de nécessité obligée de limiter les instances où il sera question d'une étude minutieuse des détails de la phrase, nous jugeons fructueux de nous arrêter sur les éléments de l'incipit du "Torrent", partageant la croyance de Janet Paterson que l'incipit porte en lui les racines centrales de tout le récit.

17 Anne Hébert, Le Torrent, LaSalle: Hurtubise, 1976, p.9.

l'incipit d'un texte contient toujours, comme plusieurs critiques l'ont démontré, les signes d'une signification globale. Comme lieu de la première rencontre entre le lecteur et le texte, l'incipit met en mouvement l'oeuvre entière: il la commence et il déclenche. S'il est vrai que, dans les premiers mots du texte, le sens est là, repérable, il n'en reste pas moins que cette présence s'affirme, selon l'expression métaphorique de Derrida, sous la forme d'une semence.¹⁸

Non seulement l'incipit du "Torrent" nous semble-t-il représenter les noeuds significatifs de ce conte, mais il nous semble particulièrement révélateur en ce qui concerne l'oeuvre romanesque subséquente et notre propre trajet à travers celle-ci. Ce que ce paragraphe nous révèle est que la dépossession et la fragmentation de l'emprise du sujet sur le monde étaient déjà en 1950 des préoccupations centrales à l'écriture hébertienne.

Là où la clôture temporelle se fait immédiatement ressentir par le thème de l'enfance, phénomène vers lequel le sujet hébertien dirige sans cesse son regard et sa conscience, la clôture spatiale est ici également introduite par la figure de la fenêtre, thème auquel certains critiques hébertiens¹⁹ ont justifiablement accordé de l'importance. Or, de plus le récit précise que le monde dont le sujet est surtout dépossédé est celui de la nature, soit la campagne. L'urgence du désir de vouloir posséder le monde naturel qui l'entoure se reflète dans la répétition de "jamais". Pourtant, les deux éléments que nous jugeons particulièrement pertinents à notre étude sont d'abord la fragmentation de vision par laquelle s'établit l'emprise du sujet sur le monde, et deuxièmement, la

18 Janet Paterson, *op. cit.*, pp. 19-20.

19 Voir Maurice Emond, La Femme à la fenêtre, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984.

mère comme première [et à ce moment du récit, la seule] présence humaine à laquelle le sujet a accès. Or nulle figure ne nous semble plus énigmatique chez Anne Hébert que la mère et ce que "Le Torrent" nous semble documenter avant tout c'est la mort de la mère. Il s'agit ici d'un concept auquel la psychanalyse attribue une certaine importance mais avant de nous arrêter sur ce phénomène, un bref survol de la figure de la mère dans l'oeuvre romanesque nous semble être à propos.

Rappelons que Les Chambres de bois prend comme point de départ temporel, l'année de la mort de la mère; que dans Mouraska, la fonction maternelle sera enlevée à Mme. D'Aulnières et déplacée pour devenir le domaine de ses trois soeurs, ce qui représente une volonté de faire passer la mère en arrière-plan, donc dans un sens, de la faire disparaître; que dans Les Enfants du sabbat, l'auteur fabrique une mère de dimensions surhumaines, figure représentant le double tabou social de la prostituée et religieux de la sorcière, et que cette mère sera tuée à son tour pendant le récit; que dans Héloïse un récit où l'auteur exprime la volonté nette de se départir du réalisme, la mère entre en scène dans une des lexies les plus hétérogènes à l'ensemble du roman. A partir des Fous de Bassan la mère se pluralise pour finalement assumer le rôle de sujet central à la quête de la fille absente dans Le Premier jardin, deux étapes qui nous semblent mériter plus d'attention qu'il ne nous convient de leur accorder à ce point.

Ce que ce bref survol cherche à faire remarquer, c'est que la mère chez Hébert est toujours à la fois présente et absente. Elle hante cet univers fictif, presque toujours en arrière-plan, et pourtant toujours liée au sujet central d'une façon ambiguë et énigmatique. Or c'est précisément dans "Le Torrent" que le sujet accorde plus qu'un regard

furtif à la mère, et que l'auteure instaure cette figure comme seul objet d'attention, donc de désir possible pour le sujet. Il s'agit d'un objet envers lequel il avouera ressentir de la haine, certes, mais pourtant objet envers lequel son regard et sa conscience sont foncièrement attirés. Afin de bien comprendre comment Claudine Perrault représente un objet de désir pour son fils, il faut comprendre que le sujet hébertien entretient, presque toujours, un rapport radicalement contradictoire avec l'objet de son désir, rapport que la définition du désir que nous offre Greimas, semble aider à comprendre.

Du point de vue sémantique, [le désir] peut constituer avec crainte un couple de contraires-catégorie dénommée **phobie/phobie** par R. Blanché - dans lequel la crainte n'est pas un non-vouloir, mais un vouloir contraire. Sur le plan figuratif, les deux termes peuvent recevoir des formulations diverses: ainsi, par exemple, le désir s'exprimera souvent par le déplacement vers l'avant (la quête de l'objet de valeur), tout comme la crainte se traduit par le déplacement en arrière (la fuite).²⁰

Le sujet hébertien est presque toujours la proie de ces deux élans contraires. Sa clôture spatio-temporelle, sa position figée face au monde ou son immobilité apparente, cachent la suspension entre deux lignes de tension contraires: le désir et la crainte de l'Autre. Si le récit de François a comme but, au niveau de l'énoncé, de transmettre sa haine envers sa mère, l'énonciation elle-même témoigne d'une fascination envers celle-ci.

"Le Torrent" attire notre attention tout de suite dans ses deuxième et troisième paragraphes à un phénomène étroitement lié à la mère-phénomène que la psychanalyse contemporaine envisage comme co-existant

²⁰ A. J. Greimas, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979, p. 94.

avec le désir, la fragmentation du sujet et son aliénation vis-à-vis de son moi: la parole.

Je n'ai pas eu d'enfance. Je ne me souviens d'aucun loisir avant cette singulière aventure de ma surdité. Ma mère travaillait sans relâche et je participais de ma mère, tel un outil dans ses mains. Levées avec le soleil, les heures de sa journée s'emboîtaient les unes dans les autres avec une justesse qui ne laissait aucune détente possible.

En dehors des leçons qu'elle me donna jusqu'à mon entrée au collège, ma mère ne parlait pas. La parole n'entrait pas dans son ordre. Pour qu'elle dérogeât à cet ordre, il fallait que le premier j'eusse commis une transgression quelconque. C'est-à-dire que ma mère ne m'adressait la parole que pour me réprimander, avant de me punir.²¹

Suite à l'expression de la dépossession du monde ressentie par le sujet et son désir de la campagne au-delà de la fenêtre, c'est vers les phénomènes de sa surdité, et son rapport avec la parole de la mère que le récit du sujet se dirige. La parole est envisagée par le sujet comme instrument de sa répression, outil de punition. Le contact qu'entretient le sujet avec le langage n'est décrit comme allant dans un sens unique - la loi de la mère incorporant l'interdiction des loisirs et du plaisir lui est imposée sans que celui-ci ait le droit d'assumer le rôle de sujet parlant à son tour. Or le sujet reconnaît que ce qui accompagne cette interdiction à la parole est moins une fragmentation du monde qui lui est extérieur que de l'accès de sa perspective sur ce monde.

Revenant au premier paragraphe, nous remarquons que le choix d'objets que le sujet opère comme exemples de son incapacité de posséder le monde s'avère révélateur et que le premier de ces objets nous renvoie au phénomène de la parole. Le cahier, symbole de la loi de la mère, est

21 Le Torrent, pp. 9-10.

perçu comme suspendu de son appui, de son contact avec la terre: la table. En ce qui concerne les dimensions de son espace, ce que le sujet voit c'est le coin d'étable à nettoyer, plutôt que la poule qui se perchait sur la fenêtre. Autrement dit, son regard aperçoit la clôture de deux murs qui se croisent, forme géométrique perpendiculaire à débarrasser de toute trace de la vie, mais s'écarte de l'ouverture de la fenêtre et de l'animal vivant qui s'y trouve perché. Finalement, sa perception qu'il sait exister dans un ensemble qui lui reste étranger, se limite à la main de la mère lorsqu'elle se levait pour le punir.

Nous étions toujours seuls. J'allais avoir douze ans et n'avais pas encore contemplé un visage humain, si ce n'est le reflet mouvant de mes propres traits, lorsque l'été je me penchais pour boire aux ruisseaux. Quant à ma mère, seul le bas de sa figure m'était familier. Mes yeux n'osaient monter plus haut, jusqu'aux prunelles courroucées et au large front que je connus, plus tard, atrocement ravagé.²²

Malgré la première déclaration du sujet de ne jamais avoir contemplé un visage humain, précisant la raison pour laquelle celui de la mère ne pourrait y être inclus, nous trouvons par la suite une description du

[...] menton impératif, sa bouche tourmentée, malgré l'attitude calme que le silence essayait de lui imposer, son corsage noir, cuirassé, sans nulle place tendre où pût se blottir la tête d'un enfant.²³

Or c'est précisément parce que le texte contredit l'incapacité physique du fils de voir et donc de logiquement décrire le haut du corps de la mère, que ce que le sujet cherche à communiquer c'est le manque d'humanité de celle-ci.

²² Le Torrent, p. 11.

²³ Le Torrent, pp. 11-12.

Le désir qui hante François est celui de rompre cette clôture et d'aborder un contact avec l'Autre. Tôt dans le récit, il exprime son désir croissant de "Voir de près et en détail une figure humaine."²⁴ Le départ vers cette rencontre et son échec, coïncident avec un événement pertinent au thème de la fragmentation:

Ma mère m'apparut pour la première fois dans son ensemble. Grande, forte, nette, plus puissante que je ne l'avais jamais cru.²⁵

D'autres ont bien vu dans "Le Torrent", un drame essentiellement psychologique où les acteurs ne représenteraient que des mécanismes intérieurs. Cette interprétation, qui est également la nôtre, se voit justifiée dans le fait que ce n'est que tout de suite après que le sujet aperçoit sa mère dans son ensemble pour être impressionné par sa grandeur, sa force, sa netteté et une puissance qui dépassait son imagination, que la mère prononce des mots qui reviendront des dizaines d'années plus tard dans le roman hébertien Les Enfants du sabbat: "Tu es mon fils. Tu me continues."²⁶ Effectivement, "Le Torrent" se dirige vers la constatation du sujet que cet Autre qui est la mère, instrument à la fois de son désir et de la loi qui fait combat à ce désir, se trouve enraciné dans le plus profond de son être.

La puissance inimaginable que François accorde à sa mère à ce point du récit est moins celle de pouvoir vaincre l'étranger et protéger son fils contre le monde que celle d'avoir réussi à s'incorporer à la conscience même de son fils. Cette reconnaissance se concrétise par la

²⁴ Le Torrent, p. 12

²⁵ Le Torrent, p. 14.

²⁶ Le Torrent, p. 16.

suite dans une des scènes les plus significatives du conte. Rappelons que ce n'est que lorsque l'étranger appelle sa mère, que François apprend le nom de celle-ci.

Mes livres d'étude avaient appartenu à ma mère lorsqu'elle était enfant. Ce soir-là, sous prétexte de préparer mes bagages pour le collège, je pris les livres, un par un, et regardai avec avidité le nom qui s'inscrivait en première page de chacun d'eux: "Claudine Ferrault"...Claudine, la belle Claudine, la grande Claudine...

Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques. Cela ne m'avait pas frappé auparavant que ma mère s'appelât Claudine. Et maintenant, cela me semblait étrange, cela me faisait mal. Je ne savais plus si je lisais ce nom ou si je l'entendais prononcer par une voix éraillée, celle d'un démon, tout près de moi, son souffle touchant ma joue.²⁷

La réaction de François envers le moment où sa mère est nommée pour lui, nous paraît intéressante surtout dans son aveu que l'accès à cette connaissance lui semble étrange et lui fait mal. De plus, ce qu'il ressent c'est l'incertitude du degré de médiation qui se glisse dans son contact avec le mot écrit sur la page. Cette souffrance que ressent François, souffrance qui nous semble révélatrice, précède un des moments les plus inoubliables de l'oeuvre hébertienne.

Ma mère s'approcha de moi. Elle n'allégea pas l'atmosphère. Elle ne me sauva pas de mon oppression. Au contraire, sa présence donnait du poids au caractère surnaturel de cette scène. La cuisine était sombre, le seul rond de clarté projeté par la lampe tombait sur le livre que je tenais ouvert. Dans ce cercle lumineux, les mains de ma mère entrèrent en action. Elle s'empara du livre. Un instant le "Claudine" écrit en lettres hautes et volontaires capta toute la lumière, puis il disparut et je vis venir à la place, tracé de la même calligraphie altière: "François". Un "François" en encre fraîche,

27 Le Torrent, p. 17.

accolé au "Perrault" de vieille encre. Et ainsi dans ce rayon étroit, en l'espace de quelques minutes, les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin. Tous mes livres y passèrent. Cette phrase de ma mère me martelait la tête: "Tu es mon fils. Tu me continues".²⁸

Cette scène, symbolique du lien inextricable entre la mère et le fils, joue beaucoup sur le phénomène de la signification des mots et celle des noms propres en particulier, mais elle établit également un rapport entre le sang et l'encre, ou le corps et la parole, rapport que nous aurons l'occasion d'examiner de près dans nos analyses des romans d'Anne Hébert.

L'angoisse que ressent le fils à pouvoir nommer la mère laisse prévoir celle encore plus aiguë, de se voir nommé par la mère selon son lien avec elle. Le sujet du roman hébertien insère souvent son nom en apposition dans une phrase débutant par un "je" ou un "moi" comme s'il essayait sans cesse et sans succès de rapprocher ce je/moi du nom par lequel les autres le connaissent et selon lequel la société exige qu'il se tisse une identité unaire et fixe.

Il n'est pas surprenant que le jour même où Claudine apparaît physiquement à François dans son ensemble soit le jour où il est capable de la nommer, car la fonction sociale du nom propre est effectivement celle de circonscrire et d'encapsuler l'être humain. Or, dans les analyses des romans d'Anne Hébert qui suivent, nous accorderons une certaine importance au phénomène des noms propres puisqu'il nous paraît évident qu'il ne s'agit jamais ici d'un choix gratuit. Pourtant, puisque c'est dans "Le Torrent" que l'écrivaine développe le plus la mise en scène de l'acte nominal, il nous convient d'en faire le tour de la

²⁸ Le Torrent, p.17.

question dès maintenant, en nous concentrant sur les dimensions psychosociales du nom propre. Nous ouvrons ici une parenthèse qui nous semble être justifiée par la souffrance que ressent François vis-à-vis de la connaissance du nom de sa mère.

L'acte de nommer l'être humain, étant foncièrement un processus de réduction qui permet à l'Autre de délimiter les frontières qui dressent la séparation entre le sujet et l'objet, l'angoisse de François est celle d'abord de voir que sa tout-puissante mère, figure déique par excellence,²⁹ peut être réduite à un phénomène qui existerait à part de lui, séparé de lui. Jusqu'à ce point du récit, le fait que François ne peut point percevoir l'ensemble physique de sa mère, implique qu'il se croit vivre en elle, et par elle. Il s'agit donc de cette conscience océanique, à l'intérieur de laquelle l'enfant se conçoit comme faisant partie d'une fusion intégrale non seulement avec la mère, mais avec tout le monde qui l'entoure. Il ne voit les unités autour de lui que réduites à leurs fragments, et s'envisage comme étant dépossédé du monde parce que l'idée d'une identité globale de sa propre personne, de sa propre autonomie, et donc de sa solitude inévitable, ne s'est pas encore manifestée dans sa pensée. Ce que nous venons de décrire correspond à ce que Lacan définit comme le sujet pré-verbal, c'est-à-dire le sujet que le désir n'a pas encore atteint, parce que la scission entre sa propre entité et celle de la mère ne s'est pas encore opérée. Il s'agit du sujet qui n'a pas encore traversé le fameux "stade du miroir". C'est la traversée de ce processus d'identification, ou la naissance du sujet désirant qu'Anne Hébert théâtralise dans "Le Torrent". Au niveau

²⁹ Ce conte met en scène le statut déique que François accorde à sa mère dès l'incipit où l'allusion au "décret d'une volonté antérieure à la mienne" évoque non seulement Claudine mais aussi Dieu.

symbolique, la psychanalyse identifie ce processus par le motif de la mort de la mère. Pourtant la représentation que nous en offre Hébert comprend certaines inversions des théories psychanalytiques qui nous semblent extrêmement révélatrices, mais que nous ne pouvons guère identifier sans une connaissance des lois psychanalytiques qui sont ici subverties.

Le sujet pré-verbal vit dans la croyance d'une fusion absolue avec la mère. En tant que tel, il ne ressent point le phénomène d'absence, qui deviendra la force motrice du désir. Le stade du miroir lacanien qui vient interrompre cette vision de fusion intégrale qu'entretient le sujet, met simultanément en scène quatre phénomènes d'importance:

1) la reconnaissance de l'image spéculaire de son corps oblige le sujet à se reconnaître comme une entité autonome, qui existe [et qui peut donc cesser d'exister] à part de la mère et du monde. Cette reconnaissance est profondément aliénante dans la mesure où elle implique que le sujet est objet pour l'Autre, qui ne peut le saisir que de l'extérieur.

2) cet abîme ou séparation entre le sujet et l'Autre crée un vide ou une absence à traverser et à combler afin qu'il puisse se mettre en contact et se joindre à l'Autre et au monde. Cet espace à parcourir ou distance à traverser est l'espace gravitationnel qui fait naître et recycler continuellement son désir.

3) Afin d'apaiser en quelque sorte cette angoisse, le sujet apprend à "représenter" [à rendre "présent"] l'Autre ou l'objet de son désir par le médium verbal. Grâce à son emprise sur les mots, le sujet peut maintenant remplacer l'absence de la chose par la présence du mot.

4) Pourtant, cet accès à la parole oblige le sujet à s'insérer dans

un ordre symbolique, que Lacan nomme la loi du Père, et qu'Hébert rattache au personnage de la mère dans "Le Torrent"³⁰. Dans la parole, le sujet rencontre un moyen par lequel soulager son angoisse désirante mais ceci mène à son asservissement à la loi symbolique et aux institutions sociales qui la définissent.

Reconnaissance de son statut de sujet/objet, donc de sa solitude inévitable, naissance au désir, et introduction à la parole et par celle-ci, à la loi, voilà les conséquences importantes du "stade du miroir" ou de ce que devient chez Hébert le phénomène de la mort de la mère. Ce que le survol, effectué plus haut dans ce chapitre, de la figure de la mère dans cette oeuvre romanesque nous a obligé à constater c'est que jusqu'à la publication des Fous de Bassan en 1982, la mère hébertienne est vouée à la mort, d'où l'importance de la documentation de ce phénomène que nous en offre "Le Torrent". Après "Le Torrent" ce phénomène passera en arrière-plan et quoique toujours présent, sera passé sous silence. Notre parcours à travers l'oeuvre romanesque hébertienne nous permettra de constater que c'est surtout par le biais d'une focalisation progressive sur la figure de la mère qu'une certaine évolution se fait constater dans le texte hébertien.

Le "mal" ou l'angoisse de François, suite au jour où sa mère est à la fois perçue dans son ensemble et nommée par un tiers, provient du fait d'être obligé de reconnaître que lui-même comme sujet peut être circonscrit de la même façon et réduit à un mot, donc à une partie d'un univers symbolique, dans lequel il est né et qu'il ne possède point, dépossession qu'il avouera ouvertement par la suite.

³⁰ L'association entre l'ordre symbolique, la loi et la mère et l'absence du père ne se limitant point au "Torrent", nous explorerons plus longuement cette substitution par la suite.

Tout au long des années de collège qui suivirent, j'Atudiai. C'est-à-dire que ma mémoire enregistra des dates, des noms, des règles, des préceptes, des formules. Fidèle à l'initiation maternelle, je ne voulais retenir que les signes extérieurs des matières à étudier. Je me gardais de la vraie connaissance qui est expérience et possession. Ainsi, au sujet de Dieu, je m'accrochais de toutes mes forces de volonté aux innombrables prières récitées chaque jour, pour m'en faire un rempart contre l'ombre possible de la face nue de Dieu.³¹

Ce que découvre donc François ici, c'est l'abîme entre non seulement le sujet et l'Autre, mais celui encore plus révélateur entre le mot et la chose. Il découvre qu'il n'est qu'un maillon dans un tissu langagier qui le dépasse et auquel il est lié par la présence inévitable d'un code symbolique rigoureux avec lequel il ne peut peut-être pas vivre en harmonie et bonheur, mais qui est néanmoins la matière dont il est lui-même fait.

Formé depuis longtemps par une règle de fer, je réussis assez bien à ne plus penser consciemment aux scènes écoulées et à accomplir mécaniquement les tâches imposées.³²

Dans un des passages les plus importants de toute l'œuvre hébertienne, François lance une des visions les plus révélatrices sur l'énigme que représente l'univers verbal en général et la littérature en particulier.

Je considérais la formation d'une tragédie classique ou d'une pièce de vers telle un mécanisme de principes et de recettes enchaînées par la seule volonté de l'auteur. Une ou deux fois, pourtant, la grâce m'effleura. J'eus l'aperception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur

31 Le Torrent, p. 18.

32 Le Torrent, p. 17.

propre fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art.

Ces révélations m'atteignaient douloureusement. En une seconde, je mesurais le néant de mon existence. Je pressentais le désespoir. Alors, je me raidissais. J'absorbais des pages entières de formules chimiques.³³

De nouveau, ce qui nous frappe ici c'est la "douleur" que ressent François face à ses réflexions sur la parole. Cette angoisse devant l'autonomie du monde verbal par rapport à la volonté humaine, le statut foncièrement hétérogène que François attribue à la parole et dont il ressent vivement les limites de son emprise, le mène à des réflexions sur son propre statut de sujet, et son aliénation. C'est dans ce passage, écrit il y a une quarantaine d'années, qu'Anne Hébert nous semble non seulement révolutionnaire dans sa vision du rapport entre le sujet et la parole, mais qu'elle nous semble laisser déjà deviner ce en quoi la psychanalyse lacanienne serait propice à une analyse de son oeuvre.

La reconnaissance que fait le fils lorsque la mère lui lègue ses livres, symboles de son lien à la loi symbolique, est que si "Claudine" est un nom auquel la mère peut être réduite, s'avérant donc plus faible qu'il ne l'avait imaginée, lui aussi en est un. La souffrance de François est donc celle d'être obligé de faire finalement face à un Autre, et de trouver à la fois jusqu'à quel point les deux sont séparés et liés, c'est-à-dire qu'il est Autre et que l'Autre [la mère] est en lui, ce chevauchement étant représenté par le nom de famille qu'ils partagent et que Claudine n'a nul besoin de modifier. Ce passage est effectivement une mise en abîme excellente du reste de l'oeuvre. Nous

³³ Le Torrent, p. 18.

trouvons ici la condensation d'une problématique extrêmement révélatrice de l'univers fictif fabriqué par Hébert. Il s'agit de la légitimation du sujet.

Si le fils se décide à tuer la mère, c'est que celle-ci l'avait engagé, dès sa naissance, à un duel où l'un des deux devrait mourir. La dépossession du monde que Claudine exige de son fils n'est qu'en réalité le moyen qu'elle envisage comme sa répossession de sa légitimation sociale. Autrement dit, puisque le désir à partir duquel François a pris naissance exclut la mère de la société, ce n'est que la mort du désir de François, ce qui est à un certain niveau sa mort tout court, qui pourra la faire revivre en tant que sujet social légitime. François est donc déjà un paradoxe de base dans la mesure où il représente une vie qui doit se nier. Le duel dans lequel les deux s'engagent dès la naissance du fils établira lequel des deux aura droit au statut de sujet. Il s'agit du duel entre la loi de la mère et le désir du fils, mais aussi d'un combat plus global entre la culture et la nature, le fils se décidant en faveur de celle-ci, lorsque la violence de la mère se manifeste dans un paroxysme qui paradoxalement lui coupe le réseau par lequel elle le contrôlait et par lequel il devait lui racheter sa légitimisation: celui de la parole.

Cette volonté d'une mère à ce que son fils devienne prêtre réapparaîtra dans Les Fous de Bassan mais puisqu'elle se fait ressentir avec encore plus de force dans "Le Torrent", il nous convient dès maintenant d'en faire le tour de la question.

Le prêtre étant celui à travers lequel la parole de la figure de Dieu est transmise à la société, ou le Verbe, Claudine s'ambitionne elle-même à un statut déiste. Reléguée au mépris de la société par son

statut de mère illégitime, elle se retirera du monde, n'ont point parce qu'elle l'envisage peu digne de son contact, comme elle essaye de faire croire à son fils, mais plutôt pour s'assurer d'un moyen de contact et de repossession de ce monde à travers la parole du fils. Or, il semble révélateur que l'instrument dont elle se sert pour lancer le coup qui cherche à soumettre son fils à sa volonté, mais qui en fait l'en libérera, soit son trousseau de clefs.

J'entendis tinter le trousseau de clefs. Elle le brandissait de haut. J'entrevis son éclat métallique comme celui d'un éclair s'abattant sur moi. Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance.

Quand je rouvris les yeux, je me trouvais seul, étendu sur le plancher. Je ressentais une douleur violente à la tête. J'étais devenu sourd.

A partir de ce jour, une fissure se fit dans ma vie opprimée. Le silence lourd de la surdité m'envahit et la disponibilité au rêve qui se montrait une sorte d'accompagnement. [...] Je me croyais défait de ma mère et je me découvrais d'autres liens avec la terre. [...] Je restais des heures à contempler un insecte, ou l'avance de l'ombre sur les feuilles. Des journées entières aussi à évoquer certaines fois, même les plus éloignées, où ma mère m'avait maltraité. Chaque détail restait présent. Rien ne s'écoulait de ses paroles et de ses coups.³⁴

Le fait qu'un trousseau de clefs soit l'instrument de la surdité de François attire l'attention à l'ambiguïté de la parole en tant qu'instrument de repression de la loi, et pourtant instrument possible à l'ouverture du désir. Par les clefs, Claudine cherche à renfermer le fils dans son statut de soumission, mais par ce geste violent, Claudine ouvre le chemin par lequel François se détournera vers une exploration de son désir et de la nature qui l'entoure. Alors qu'avant sa surdité, lorsque la parole censoriale de la mère lui était encore accessible,

³⁴ Le Torrent, pp. 22-23.

Claudine avait réussi à instaurer une impasse entre François et la joie, stérilité qui avait atteint en lui le statut de force automatique,³⁵ après son acte violent, Claudine, en libérant son fils de sa parole, facilite non seulement son contact avec la nature, mais également avec son propre statut de sujet foncièrement clivé et capable de réflexion sur la mémoire de son statut d'objet de répression entre les mains de sa mère. Claudine prépare ainsi sa propre mort.

Avant de passer à la deuxième partie de ce conte, il nous convient de signaler un phénomène important de l'énonciation qui correspond au moment de la mort de la mère au niveau de l'énoncé. Il s'agit du changement de temps de la narration.

Là où la plupart des romans hébertiens se tissent à partir d'un chevauchement constant entre le passé et le présent au niveau de l'énoncé et de l'énonciation, "Le Torrent" procède de façon linéaire en racontant d'abord l'enfance de François au passé et sa vie après la mort de Claudine au présent. En outre, c'est précisément au moment où ce changement verbal a lieu que François se pose des questions sur les phénomènes temporels du passé et du présent.

Je ne suis pas encore mûr pour l'ultime fuite, l'ultime démission aux forces cosmiques. Je n'ai pas encore le droit permanent de dire à l'arbre: "Mon frère", et aux chutes: "Me voici"!

Qu'est-ce que le présent? Je sens sur mes mains la fraîcheur tiède, attardée, du soleil de mars. Je crois au présent. Puis je lève les yeux, j'aperçois la porte ouverte de l'étable. Je sais le sang, là, une femme étendue et les stigmates de la mort et de la rage sur elle. C'est aussi présent à mon regard que le soleil de mars. Aussi vrai que la première vision d'il

35 "Je les entendais rire et chanter. Moi, je ne connaissais pas la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité. Mon coeur était amer, ravagé. Le Torrent, p. 20.

y a quinze ou vingt ans. Cette image dense me pourrit le soleil sur les mains. La touche limpide de la lumière est gâtée à jamais pour moi.³⁶

Puisque le sujet hébertien est souvent un être dont le présent n'est qu'un regard dirigé vers les souvenirs du passé, ces remarques de François sur son incapacité d'être pleinement présent nous semblent significatives. L'ultime fuite qui serait une démission aux forces cosmiques, ne peut être pour lui que la mort. A la différence des autres éléments naturels qui l'entourent, François ne peut éprouver qu'un contact intermittent et éphémère avec le présent, car son expérience directe avec le monde passe par une conscience dont la mémoire médiatise ce qu'il est en train de vivre. Autrement dit, François se rend compte de ce que Bachelard appelle l'impossibilité de l'homme en tant qu'homme de vivre horizontalement.³⁷ C'est-à-dire que le sujet humain n'est jamais une entité homogène et pure face à un contact immédiat et direct avec le monde. Il s'agit plutôt d'un être vertical, tissé de plusieurs couches, plusieurs complexes d'images provenant des diverses étapes de son passé - un être dont le passé est toujours un agent de médiatisation à l'expérience du présent. Vouloir troquer cette verticalité qui lie toujours le sujet au passé en faveur d'une présence immédiate telle que celle que François attribue aux arbres et aux chutes c'est abandonner "la vie de l'âme, toutes les émotions fines et retenues, toutes les espérances, toutes les craintes, toutes les forces morales qui engagent un avenir".³⁸ François semble bien reconnaître que ce ne sera que sa

³⁶ Le Torrent, p. 28.

³⁷ Gaston Bachelard, L'Air et les songes, Paris: Librairie José Corti, 1943, p. 19.

³⁸ Bachelard, op. cit., p. 17.

mort qui lui accordera cet affranchissement du passé.

Or, c'est précisément au moment où François fait ces réflexions sur le présent et le passé qu'un changement de temps de la narration a lieu. Et ces deux phénomènes coïncident avec la liberté de Perceval et le désarroi ou le trou de mémoire que François attribue aux circonstances de la mort de la mère.

Je me souviens d'avoir été étourdi par cette masse sonore qui me frappait à la tête.

Puis, il y a là un manque que je me harcèle à éclaircir, depuis ce temps. Et lorsque je sens l'approche possible de l'horrible lumière dans ma mémoire, je me débats et je m'accroche désespérément à l'obscurité, si troublée et menacée qu'elle soit.³⁹

Bien que ce soit dans ce passage que le présent se déclare pour la première fois, il y aura encore un bref retour au passé par la suite.

Le torrent me subjuga, me secoua de la tête aux pieds, me brisa dans un remous qui faillit me désarticuler.

Impression d'un abîme, d'un abîme d'espace et de temps où je fus roulé dans un vide succédant à la tempête. La limite de cet espace mort est franchie. J'ouvre les yeux sur un matin lumineux. Je suis face à face avec le matin. Je ne vois que le ciel qui m'aveugle. Je ne puis faire un mouvement.⁴⁰

Il y a dans ce dernier passage déjà une évocation à une renaissance ou au passage à la vie d'un nouveau-né dans les allusions aux eaux, à un "remous" qui faillit entraîner la désarticulation du sujet, passage par un abîme spatio-temporel à franchir, l'ouverture des yeux sur le matin, l'aveuglement et l'immobilité typique au nouveau-né. Or, au niveau symbolique, François vient précisément de s'affranchir irréversiblement

39 Le Torrent, p. 26.

40 Le Torrent, pp. 26-27.

de sa mère, par la mort de celle-ci.

Dans la mesure où cette "masse sonore", qui frappe François avant l'éclatement de cette renaissance, est à la fois Perceval et la passion ou le désir déchainé de François, il s'agit simultanément d'un événement extérieur et d'un phénomène intérieur. Le texte fait allusion également à un manque, manque de mémoire, certes, mais à un autre niveau, il est également question ici de ce manque de la fonction de la mère que Lacan appelle l'avènement au désir. Or, ce qui accompagne cet événement symbolique au niveau de l'énonciation est une transition du passé au présent. Le présent, grâce à l'ouverture à la multiplicité de possibilités qu'il représente, peut être conçu comme le temps du désir. Nos analyses des premiers romans hébertiens nous permettrons de développer davantage cette association. Pour l'instant nous nous limitons à faire remarquer qu'un déplacement narratologique temporel d'une certaine importance a lieu entre le soir de la mort de la mère et la naissance au désir de la femme qui motivera la rencontre de François avec Amica. Il est également important de constater que ce changement de perspective est associé à la libération de Perceval. C'est donc à une exploration de la figure de Perceval qu'il nous convient de passer ensuite.

Perceval est bien sûr, comme d'autres critiques l'ont pu constater, une projection des forces de la passion qui se déchainent en François lui-même. Rappelons que le nom de Perceval sera réintroduit dans Les Fous de Bassan pour représenter celui qui n'a accès ni à la parole linéaire, ni au rationalisme que dirige celle-ci. Le cheval est une figure douée d'une richesse symbolique plurielle qui est exploitée par Hébert dans la fonction qu'occupe Perceval dans "Le Torrent".

Aussi les psychanalystes ont-ils fait du cheval le symbole du psychisme inconscient ou de la psyché non-humaine, archétype voisin de celui de la Mère, mémoire du monde, ou bien de celui du temps, puisqu'il est relié aux grandes horloges naturelles ou encore de celui de l'impétuosité du désir. [...] La place éminente occupée par le cheval dans les rites extatiques des chamans nous amène à considérer le rôle de cet animal dans les pratiques dionysiaques et, plus généralement, dans les rites de possession et d'initiation.⁴¹

Toutes ces associations nous semblent fertiles à une compréhension de Perceval. A celles-ci, on a ajouté celle du cheval comme "présage de mort"⁴², qui nous semble bien compléter la valeur symbolique plurielle que ce cheval occupe dans le processus de libération de François vis-à-vis de sa mère. Nous voulons pourtant souligner que cette révolte ne se manifeste physiquement qu'après la surdité du sujet et sa fermeture à la parole. C'est-à-dire que ce n'est que lorsque la parole d'autrui cesse de dominer la pensée de François, c'est-à-dire sa propre parole, que Perceval entre en scène et que le corps de François passe au geste de la révolte. Le texte témoigne ouvertement du fait que Perceval n'est autre que la passion de François lui-même.

Ce soir-là, la bête était déchaînée.[...] Ce démon captif, en pleine puissance, m'éblouissait. Je lui devais en hommage et en justice aussi de lui permettre d'être soi dans le monde. A quel mal voulais-je rendre la liberté? Etait-il en moi?⁴³

Le texte, en laissant entendre que ce "démon captif" auquel François veut accorder le droit d'être soi dans le monde n'est en réalité qu'une

⁴¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Paris: Jupiter, 1969. pp. 223-224.

⁴² Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 225.

⁴³ Le Torrent, p. 26.

force à l'intérieur du sujet lui-même, attire l'attention à son acte d'énonciation et à son processus de représentation. En remettant en question l'existence de Perceval en tant que force autonome et extérieure au sujet, et donc en tant que phénomène référentiel, c'est l'illusion référentielle elle-même qui est remise en question. Cette auto-référentialité, en plus d'impliquer la fabrication de sens qui est en train de se produire, renvoie à la problématique centrale au niveau de l'énoncé, qui est effectivement la difficulté d'une distinction fixe entre le sujet et l'Autre - la création d'une identité.

Or, la mort de la mère produit des effets chez François qui méritent notre attention. Là où pendant la période entre sa surdité et la mort de la mère, l'absence de la parole avait pu tisser des liens entre François et la terre, le cheval/la passion, et sa révolte, voilà que la mort de Claudine, qui en termes psychanalytiques représenterait l'initiation du sujet à la parole, oblige François à ressentir à la fois un nouveau désarroi, les limites de sa nouvelle liberté, et le fardeau de sa surdité. En ce qui concerne les deux premiers de ces trois phénomènes, François attribue son désarroi et manque de liberté à un affranchissement trop tardif.

Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi. Je n'ai connu que des signes vides. J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard.⁴⁴

François ressent donc qu'un processus irréversible s'est opéré en lui, dont il n'est point libre à se débarrasser. Malgré sa nouvelle

⁴⁴ Le Torrent, p. 27.

complicité avec la nature, son présent reste associé au passé, et tâché surtout par un rapport à la mère qu'il a physiquement brisé, mais qui reste vivant dans sa conscience, sous forme d'une angoisse perpétuelle. Débarrassé de la mère, François se rend compte des conséquences néfastes de sa surdité.

Dans le vieux pin, le plus vieux et le plus haut, une corneille doit chanter son retour du sud. Je ne perçois que ses contorsions. J'ai perdu le son et le chant. La parole n'existe plus. Elle est devenue grimace muette. [...] Le torrent est silencieux. Du silence lourd qui précède la crue du printemps. [...] Je n'ai pas ressenti autant de calme, depuis je ne sais plus quand... Cela m'inquiète. De quelle ampleur sera donc renforcé le prochain tumulte intérieur? Ah! que vient faire ce manque dans ma nuit? Apporte-t-il une douceur? Je ne crois pas à la douceur.

Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert.45

Le calme initial qui lui apporte une certaine sérénité après la mort de la mère, ne s'avère que temporaire, pause entre deux vagues de désir. A ce propos, il est à remarquer que le récit de ce conte dédouble la théorie psychanalytique qui associe la mort de la mère   l'initiation au désir. Cette initiation chez François comporte plusieurs étapes, dont la première avait été la découverte de nouveaux liens avec la nature, déclenchés par sa surdité. Mais voilà qu'à la différence des divers éléments de la nature parmi lesquels François se comptait, il ressent des forces qui le distinguent du paysage, qu'il nomme d'abord comme angoisse et par la suite comme désir.

Or, ce que "Le Torrent" nous communique en ce qui concerne la lutte entre le désir et la loi, c'est qu'il s'agit ici d'un conflit toujours à résoudre et que seule la mort peut définitivement régler. François

semble s'en rendre bien compte déjà avant sa rencontre avec Amica. La mort de la mère n'est point seulement la fin d'un conflit mais le déclenchement d'un autre et a la fonction d'une étape nécessaire dans un processus plus étendu.

Dans la courte période où François seul habite le récit entre la mort de Claudine et l'arrivée d'Amica, François se rend compte non seulement de l'angoisse de sa surdité, qui n'est effectivement que la métaphore d'une clôture ou d'une solitude plus générale, mais également de la précarité de son statut de sujet et de son accès à la réalité/vérité qu'une solitude complète implique.

Ma tête est silence. J'analyse des bribes. Je refais mon malheur. Je le complète. Je l'éclairc. Je le reprends là où je l'avais laissé. Mon investigation est lucide et méthodique. Elle corrobore peu à peu ce que mon imagination ou mon instinct me laissent supposer.

J'admire mon détachement qui m'étonne. Puis, tout à coup, je sens que je me dupe. Je crois être sans pitié, et j'édulcore, je bifurque pour échapper à la réalité. Je mens! A quoi bon chercher? A quoi bon mentir? La vérité infuse pèse de tout son poids en moi. Elle corrompt chacun de mes gestes les plus simples. Je possède la vérité et je la reconnais à cela qu'aucun de mes gestes n'est pur.46

Ce passage, qui précède la déclaration de François que le désir de la femme l'a atteint, démontre que la clôture du moi et le repliement du sujet sur lui-même ne nous offre point de solution valable à la quête de la vérité. Bien que François ait réussi à se débarrasser de l'Autre qui le réprimait [la mère], il se retrouve hanté par l'hétérogène de son propre être, c'est-à-dire qu'il se rend compte qu'il n'existe qu'à partir d'une scission ou d'une fragmentation de base qui l'empêche d'être

sûr de l'authenticité de ses propres gestes. Autrement dit, il se rend compte qu'il n'est que fiction, fabrication de sa propre conscience, comportant en lui-même des chaînes ou limites de base, que la mort de la mère, et par elle, de n'importe quel autre système de pouvoir n'a point résolu. Il se rend compte d'une part qu'il ne peut pas vivre sans l'Autre, d'où sa recherche d'une femme, mais encore plus important il est obligé de reconnaître que l'Autre existe en lui. Hébert démontre cette réalité en fabriquant un personnage qui incarnera l'Autre qu'il avait envisagé comme étant le plus dangereux et le plus hétérogène à son propre être.

Quoique le récit fasse allusion aux déplacements spatiaux de François entre sa maison et l'école, l'énonciation n'en documentera que deux où François se déplacera de sa clôture spatiale à la recherche de l'Autre. La première fois, il s'agit de sa curiosité et de son désir d'un contact humain fraternel, et ce premier trajet aboutira dans un échec qui sera interrompu par l'arrivée de la mère. Or, lors du deuxième déplacement, où le sujet part à la recherche d'une femme, le dédoublement de la mère par le fils est déjà évident lorsque celui-ci prend la même attitude que celle-là face aux étrangers qu'il rencontre.

Je sens mes muscles durs et le souffle robuste de ma poitrine. Je vais, enfin, pouvoir mesurer ma force en chassant ces intrus! D'un coup d'oeil je constate qu'ils ont coupé du petit bois. Ils campent chez moi! Ils me voient venir et ne bougent pas, semblables à des dolmens impassibles! O ma colère, assemble tes puissances certaines!⁴⁷

La rencontre de François avec les étrangers met en évidence une différence importante qui distingue le fils de la mère: la parole.

⁴⁷ Le Torrent. p. 30.

J'interpelle ces gens. Aucune réaction quelconque de leur part. Depuis le temps que je n'ai adressé la parole à qui que ce soit, si je ne savais plus parler? Je crie, je hurle. Je ne sais quels mots s'échappent de mon gosier. Correspondent-ils à ma pensée? Je ne sais. [...] Ai-je vraiment parlé, ou me suis-je simplement fait cette réflexion en moi-même?⁴⁸

La question que se pose François à ce point du récit nous semble centrale au statut du sujet chez Hébert. Bien que le manque de contrôle que ressent François à l'égard de ses émissions verbales, soit ici le produit de sa surdité, ailleurs le sujet hébertien, issu d'une cioture trop longtemps entretenue, aura le même problème. Il s'agit d'une aliénation vis-à-vis du dialogue qu'il entretient avec autrui, c'est-à-dire d'une dépossession ressentie par sa conscience à l'égard de sa parole. Puisqu'il se sent foncièrement aliéné de ce corps langagier dans lequel il doit fonctionner, il envisage la parole comme une espèce de masque dont il n'est pas toujours convaincu de contrôler l'expression. Cette crainte de ne point savoir si le masque est opérant ou bien s'il dévoile la conscience que le sujet cherche à cacher de l'autre, devient une préoccupation obsédante qui atteint par moments les dimensions d'une paranoïa ou un sentiment d'être persécuté. François Perrault nous explique ce clivage avec plus de précision ou plus directement que ne le feront les sujets hébertiens subséquents.

Tout à coup la panique s'empare de moi, à une certaine révélation que j'ai. Je ne croyais pas avoir ouvert la bouche, mais seulement désiré mentalement avoir de l'eau. Amica fait signe que oui et m'aide à boire comme un enfant, en soulevant ma tête. [...]

Je possède donc la certitude que je ne conserve aucune maîtrise sur ma voix. Je ne sais si je parle haut ou si je continue mon monologue intérieur. Amica peut lire mes pensées. Mon cerveau est à découvert

devant elle. Je n'avais pas imaginé ce comble à mon horreur! Je suis livré à cette vaurienne! Je me mords les lèvres, afin de ne plus laisser échapper aucune parole. Elle rit. [...]

La fièvre est sur moi. Si je parle en mon délire, je ne m'entends pas. Et, elle, elle remplace mon ouïe perdue. Elle usurpe mon rôle d'auditeur premier. Je communique avec elle au lieu d'avec moi. Mon âme est violée.⁴⁹

Par la surdité de François, Hébert facilite la mise en scène du rapport intime entre le sujet et l'Autre dans la mesure où elle enlève au sujet toute capacité d'opérer une censure entre la voix de sa conscience et de son désir et la parole  mise à l'Autre. Une fois que le sujet se rend compte que lui à été enlevé tout mécanisme par lequel il peut théâtraliser son corps verbal ou fausser sa conscience, le récit passe tout de suite à une représentation de l'intimité comme une menace à son existence, et l'Autre devient avant tout "témoin" dangereux.

Je croyais, pourtant, être à l'abri en ma retraite. Les ponts se trouvaient coupés d'avec l'univers habité. Et je les ai aussi coupés sous les pas d'Amica. Elle a voulu devenir témoin de ma vie. Elle ne la quittera pas si facilement. Témoin, quel mot qui me blesse, m'obsède! Amica est un témoin.... Témoin de quoi? Témoin de moi, de ma présence, de ma présence, de ma maison. Cela suffit pour me donner la frousse, comme si je voyais un grand miroir aux images ineffaçables retenir mes gestes et mes regards.   aucun prix, il ne faut relâcher mon témoin dans le monde.⁵⁰

Le regard de l'Autre s'avère insoutenable pour le sujet parce que ce regard fige chacun de ses gestes, lui attribuant une identité ou une réalité que la conscience lucide et fragmentaire du sujet doit à la fois reconnaître comme étant la sienne, mais que cette même connaissance par

⁴⁹ Le Torrent, pp. 41-43.

⁵⁰ Le Torrent, p. 36.

le dynamisme pluriel de son être, ne cesse point de démentir. Le sujet hébertien fuit ce regard car il comprend bien jusqu'à quel point ce regard cherche à le pétrifier à un jugement ou verdict précis - un jugement inébranlable.

Certes, la paranoïa de François face au regard de l'Autre pourrait provenir du fait que ce récit met en scène un crime concret que le sujet cherche à cacher mais ce crime de la mort de la mère, que le récit n'attribue jamais d'une façon inambiguë au fils, n'est que le symbole d'une condition générale, pertinente au contact de tout sujet avec l'Autre. D'ailleurs, le récit lui-même dévalorise le crime concret de François, en faveur d'une interprétation plus large qui comprendrait les enjeux de tout rapprochement intime en déclarant que "Tout homme porte en soi un crime inconnu qui suinte et qu'il expie."⁵¹ Or ceci implique que les circonstances spécifiques de François, qu'il s'agisse de sa surdité ou de son crime, ne sont que prétextes propices à la dramatisation d'une problématique existentiellement vécue par tout sujet. Cette problématique est effectivement celle du clivage qui se tisse à l'intérieur du sujet lorsque celui-ci ressent la double tension opposée du désir et de la crainte de l'Autre. Rappelons que pour Greimas

le désir s'exprimera souvent par le déplacement vers l'avant (la quête de l'objet de valeur), tout comme la crainte se traduit par le déplacement en arrière (la fuite).⁵²

Puisque dans "Le Torrent", comme ailleurs dans l'oeuvre romanesque hébertienne, la clôture semble être la caractéristique la plus

51 Le Torrent, p. 40.

52 A. J. Greimas, op. cit., p. 94.

essentielle des dimensions spatiales qui encadrent le sujet, le déplacement du sujet par rapport aux limites spatiales de son milieu habituel sont à la fois importants, et facilement analysables.

Comme nous avons déjà mentionné, il n'y a que les deux déplacements que François effectue à la recherche d'un être fraternel et d'une femme, qui sont documentés avec précision par le récit. Le premier déplacement aboutit dans une fuite, déclenchée à la fois par l'horreur que l'Autre homme lui inspire et par l'ordre de la mère, alors que le deuxième, à premier coup d'oeil semble aboutir dans une union avec l'Autre, le sujet résistant au désir de la fuite. Et pourtant François ne fait ici qu'essayer de fuir un phénomène bien spécifique: la solitude ou sa propre présence.

La femme va vers son comparse et lui parle. Il écoute en branlant la tête. Puis, elle revient à moi. A son attitude, je comprends que j'ai gagné ma proie.

Le rôle de la solitude est renversé. Elle pèse à présent sur les épaules du colporteur. Je forme un couple avec ma compagne. L'homme seul reprend le large. Et ce n'est pas moi.⁵³

Bien que l'échec de cette tentative de se débarrasser de sa solitude en formant un couple, soit déjà impliqué par ce mot "proie" et par les circonstances selon lesquelles François se lie à cette femme, le sujet semble ici être convaincu d'avoir enregistré une victoire contre l'isolement. D'ailleurs aussi vite que François nomme le désir qu'il ressent de la femme, il définit déjà ce désir comme étant la recherche animale d'une proie, un geste de base violente.

Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert.
Non, ce n'est pas une douceur. C'est impitoyable,

53 Le Torrent, p. 32.

comme tout ce qui m'atteint. Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. Aller la chercher, c'est lui donner ce droit.

Je suis parti à sa rencontre. J'ai repris le trajet de mon enfance, vers la grand'route. Ce trajet de quand j'étais innocent et que je cherchais un être fraternel, qui me fut refusé.

Après tant d'années, de nouveau je remonte à la surface de ma solitude. J'émerge du fond d'un étang opaque. Je guette l'appât. Aujourd'hui, je sais que c'est un piège. Mais, moi aussi, je le briserai et j'aurais goûté à la chair fraîche en pâture.⁵⁴

Tout en avouant la violence qui accompagne la quête de la femme, François se rend bien compte que le recours à la violence cache des défaillances.

L'emploi de ma force physique indique trop bien la défection de ma puissance spirituelle. La brutalité est le recours de ceux qui n'ont plus de pouvoir intérieur.⁵⁵

La scission et le mouvement contradictoire que François avoue ressentir à plusieurs reprises se manifeste dans son récit lui-même par un va et vient entre des aveux contradictoires. Si d'une part il implique avoir abandonné l'innocence qui cherchait la fraternité et être cynique par rapport à la notion d'un vrai contact avec l'Autre, envisageant celui-ci comme une lutte à mort entre deux êtres, le récit démontrera par la suite qu'il est moins bien muni pour cette bataille que ce qu'il n'avait cru et qu'une certaine innocence hante encore sa pensée. Cette innocence, conviction, et foi sont des éléments inhérents à tout désir et François lui-même le reflète lorsqu'il nomme sa compagne.

54 Le Torrent, p. 29.

55 Le Torrent, p.34.

Et voilà que je lui donne un nom. Moi, l'homme sauvage, je sens monter à mes lèvres un nom de femme, tel un don à offrir. Moi, qui n'ai jamais rien reçu, je goûte à ce miracle du premier don. Je l'appelle Amica. Elle a probablement un autre prénom, mais en aucun temps je ne l'entendrai prononcer, et celui-là je viens de l'entendre pour la première fois. Je l'ai entendu s'assembler en moi et jaillir hors de moi pour qu'elle le prenne. Elle l'a pris, car elle est devenue mienne et j'ai acquis le droit de la désigner.⁵⁶

"Amica" évoque la notion d'amitié que François cherche comme moyen de rompre sa solitude. De nouveau la surdité de François ici devient un outil propice à la dramatisation de ce qui semble être un phénomène auquel Hébert accorde déjà, et accordera dans l'oeuvre romanesque qui suit, une certaine importance: le lien entre le droit de nommer ou de désigner verbalement le monde et la possession de celui-ci. Ce phénomène est effectivement central à la tragédie que François avouera incarner lorsqu'il se rendra compte des effets irréversibles que la parole sèche de la mère a opérés en lui.

Ainsi depuis toujours une volonté arbitraire a saccagé tout principe d'émotion et de jouissance en moi. Ah! ma mère, je ne pouvais deviner toute l'ampleur de votre destruction en moi!⁵⁷

La clôture verbale de François accorde une liberté dans ses rapports avec la langue dont un sujet entretenant un rapport verbal réciproque, à la fois d'émetteur et de destinataire, ne pourrait point jouir. La surdité est donc le mécanisme par lequel Hébert peut se concentrer exclusivement sur le rapport du sujet lui-même au monde, sans subir des interventions ou des interférences de l'extérieur. Il s'agit ici du

⁵⁶ Le Torrent, p. 33.

⁵⁷ Le Torrent, pp. 35-36.

sujet clôturé par excellence à partir duquel on peut se concentrer sur ce qui en lui-même lui reste étranger, c'est-à-dire son hétérogène. Or ce que François découvrera c'est que la base de son propre être, ce moi que les modalités textuelles du texte isolent, ne lui offre point la sécurité d'une cohésion et d'unité harmonique. Ce qu'il découvre lorsqu'il rentre chez lui en couple, croyant avoir relégué sa solitude au colporteur, c'est que son être continue sa scission et dans son intimité avec Amica il ressent la présence de trois et non de deux êtres.

Quel est ce ménage paisible que j'aperçois à côté de moi? Car en moi rien ne paraît plus pénétrer. Je vois un inconnu qui mange en face d'une femme inconnue. Ils sont aussi secrets l'un que l'autre. Non, je n'ai pas habité ce lieu, ni cet homme.

Voici que j'accueille en mon lit la femme et l'homme qui l'accompagne. [...]

J'observe le couple étranger en sa nuit de noces. Je suis l'invité des noces.⁵⁸

La fragmentation du sujet qu'Hébert nous décrit ici, correspond bien aux recherches de la psycho-linguistique qui identifient dans un dialogue entre deux êtres une pluralité d'acteurs. Parmi ceux-ci, François identifie ici son statut de sujet qui regarde, mais aussi l'acteur de son "je" qui ne peut être qu'objet de la conscience de l'Autre et même Autre par sa propre conscience. Bien que "Le Torrent" mette en scène cinq personnages, dont quatre secondaires, le drame essentiel est celui à l'intérieur du sujet, c'est-à-dire celui de "la confrontation réelle avec soi".⁵⁹ Pourtant ce drame foncièrement psychologique, par lequel les autres acteurs ne représenteraient que les

⁵⁸ Le Torrent. p. 35.

⁵⁹ Le Torrent. p. 40.

diverses voix contradictoires de François lui-même, ne néglige pas non plus d'envisager le sujet sous son aspect social, c'est-à-dire en tant que fabrication d'une parole destructrice. Au niveau de la socio-critique, Claudine représente bien une entité extérieure à son fils qui est responsable pour la dépossession tragique de celui-ci vis-à-vis du monde qui l'entoure. Mais ce que "Le Torrent" s'acharne à nous démontrer c'est que le sujet intériorise les acteurs extérieurs à son être en les intégrant à sa propre conscience, d'où la phrase "Tu es mon fils, tu me continues" qui réverbère non seulement dans ce texte, ni seulement dans la conscience de ce sujet, mais sera réitérée des dizaines d'années plus tard dans l'oeuvre romanesque hébertienne. Claudine est donc à la fois un agent extérieur social et une force intérieure de la psyché de son fils. Plus précisément les lignes de force psychologiques de l'Autre pénètrent la conscience psychique du sujet François, y érigent des mécanismes que le sujet à son tour extériorisa dans son contact avec le monde.

Notre parcours à travers "Le Torrent" nous a paru fructueux aux analyses des romans hébertiens qui suivent, premièrement parce que nous voyons déjà ici lancées les grandes lignes significatives auxquelles chaque roman donnera diverses modalités et représentations. En deuxième lieu, le genre du conte imposant une élimination de tout élément superflu, et limitant le nombre d'acteurs à ceux qui seraient strictement essentiels, "Le Torrent" nous offre une excellente anatomie des préoccupations obsédantes de l'oeuvre romanesque hébertienne et surtout de ce que nous définissons comme sa problématique centrale: l'éclatement du sujet. C'est vers une reconnaissance de cet éclatement inhérent au sujet que le récit se dirige, phénomène qui tout en

impliquant l'hétérogénéité de celui-ci, donc son manque de "pureté", lui lègue la reconnaissance de sa liberté.

A quoi me faut-il encore renoncer? Serait-ce à moi-même, à mon propre drame? Je n'ai jamais pensé au dépouillement de soi comme condition de l'être pur. D'ailleurs, je ne puis pas être pur. Je n'y serai jamais pur. Je me rends à ma fin. Je m'absorbe et je suis néant. Je ne puis imaginer ma fin en dehors de moi. Là est peut-être mon erreur. Qui m'enseignera l'issue possible. Je suis seul, seul en moi.

Je marche. Je puis faire un pas en arrière, un pas en avant. Qui donc a dit que je n'étais pas libre? Je suis faible, mais je marche. [...] Ah! je n'aurais pas cru à une telle lucidité! Je joue, éveillé, avec les éléments d'une fièvre qui s'apaise. [...] Tout vit en moi.60

La marche ici, aussi circulaire ne soit-elle, représente la vie. Le sujet ici se décide en faveur de la liberté de sa propre vie, tout en reconnaissant que les démarches de cette vie seront composées de périodes de désir - [déplacement en avant] et de crainte - [un pas en arrière]. Malgré la circularité de cette démarche, et les moments de faiblesse qu'elle puisse comporter, François se rend compte de sa solitude inextricable mais également de son propre pouvoir en tant que sujet. L'intériorisation des agents extérieurs mène à une conscience capable de tout contenir, phénomène qui instaure des réseaux par lesquels des énergies destructrices peuvent régner chez le sujet, mais qui est une réalité inévitable de son contact avec le monde. Or, en tant que fabrication ou lieu de rencontre où se produira un reflet des diverses formes/énergies hétérogènes qui l'affrontent, le sujet est une entité plurielle, dynamique et toujours Autre par rapport à lui-même.

Ainsi, comme celle de Robert Harvey, notre interprétation ne saurait

s'accorder avec celles qui envisagent le récit comme un cheminement vers le suicide de François.

De là ces conclusions hâtives et confuses à propos d'un certain "suicide" de François à la fin du récit. Nous rejetons sans équivoque cette interprétation. L'analyse saura démontrer qu'au contraire, François Perreault n'a jamais été aussi "passionnément" vivant qu'en ce moment précis où il contemple son image dans le torrent, placé à jamais devant sa "seule et épouvantable richesse".⁶¹

Or, si Harvey déclare tôt dans son analyse que dans "Le Torrent", "Le conflit à venir se situera donc très tôt au niveau du langage"⁶², son analyse s'égare en quelque sorte de cette constatation-clé pour revenir néanmoins à une conclusion qui nous semble révélatrice.

Le "péché originel" n'a jamais eu lieu et place dans un Paradis. Il consiste en cet "ordre ancien" (Héloïse, p. 54) qui se "continue", se transmet, se perpétue à travers le langage de l'homme. Tout le "MAL" est là, dans les "signes vides", comme des sons creux où viennent s'abîmer tour à tour les générations sans fin des hommes, pour se protéger, tels Adam et Eve, de l'"ombre possible de la face nue de Dieu". Alors qu'on n'a que soi-même à craindre... En somme, c'est toute cette imagerie factice et sécurisante du mythe qui est dénoncée ici, toute cette magie du Référent. [...]

D'abord, le "mal" se fait chair dans le verbe, il s'incarne et "se continue" dans une autre existence. C'est ainsi que l'"impuissance" est transmise.⁶³

Harvey se sert de cette déclaration, afin d'avancer un argument dont les préoccupations et donc les paramètres diffèrent des nôtres. Pourtant, comme Harvey, nous envisageons la deuxième partie de ce conte

61 Robert Harvey, "Kamouraska" d'Anne Hébert: Une Ecriture de la passion, suivi de Pour un nouveau Torrent, Québec: Hurtubise, 1982. p. 133.

62 Robert Harvey, op. cit., p. 132.

63 Robert Harvey, op. cit., pp. 171-172.

comme reproduisant "en filigrane l'histoire d'un mythe déjà vécu par la mère au cours de la première partie du récit."⁶⁴ Il s'agit d'un mythe déjà vécu, certes, mais vécu autrement, comme nous démontre la comparaison suivante entre les épisodes principaux des deux parties du récit.

PREMIERE PARTIE

1. Prè-texte ou le non-dit du récit: transgression à la loi par une naissance illégitime
2. Situation initiale: dépossession du monde matériel. Fragmentation de perception physique. Instrument/objet de la volonté et de la parole de la mère.
3. Premier déplacement: désir de / départ à la quête de l'Autre qui aboutit dans un échec.
4. Premier acte de désignation verbale: l'Autre nomme la mère, la mère nomme le fils selon son rapport avec elle. Le fils n'est que destinataire de la parole.
5. Passage de la parole à la chair: les études de François. Soumission de geste à la parole. Dépossession de la parole. La parole en tant qu'Autre [foncièrement étrangère]
6. Révolte de François: surdité, la mort de la mère. Libération acquise à travers d'un affranchissement physique de la parole de l'Autre.

DEUXIEME PARTIE

1. Hors-texte ou le non-dit du récit: transgression de la loi par la mort "illégitime" de la mère.
2. Situation initiale: dépossession de la conscience. Fragmentation de la mémoire. Passage au statut de sujet.
3. Deuxième déplacement: désir de / départ à la quête de l'Autre / Femme qui est d'abord conçu comme réussite mais deviendra un échec.
4. Deuxième acte de désignation verbale: le sujet devient destinataire et nomme Amica, l'objet de son désir, selon le rapport souhaité avec elle.
5. Passage de la parole à la chair: union avec Amica. Soumission de geste à la sensualité. Dépossession du corps. Le corps en tant qu'Autre [foncièrement étranger]

⁶⁴ Robert Harvey, op. cit., p. 158.

6. Deuxième révolte: départ d'Amica. Libération acquise à travers une reconnaissance de sa liberté. Affranchissement spirituel de la parole de l'Autre.

Ce résumé des lignes de base de l'énoncé nous permet de bien cerner l'importance que ce conte accorde au lien entre la parole et le désir dans la formation du sujet. On aura remarqué que chacune des deux parties se tisse à partir d'un épisode déclencheur que le récit passe sous silence, soit les circonstances de la naissance de François et celles de la mort de Claudine, le non-dit ici étant l'interdit de la transgression à la loi sociale. Le désarroi ou la désarticulation de l'unité du sujet par rapport au monde physique qui accompagne son statut d'instrument ou d'objet dans la première partie, se remplace par la fragmentation de sa mémoire ou le désarroi de sa conscience qui lance la deuxième partie du conte. Maintenant que la mort physique de la mère assure la renaissance physique du fils, et son lien avec la nature, il doit faire face à une reconstruction d'esprit. Ce cheminement prend comme point de départ la quête, rencontre et désignation verbale d'Amica. Ici le sujet affirme son statut en tant que tel en s'appropriant du droit de nommer le monde, bien que sa surdité l'empêche de formuler un rapport réciproque en tant que destinataire de la parole de l'Autre, déséquilibre que l'échec du lien amoureux fait constater. Pourtant cet échec n'est que passage à la conscience de son propre statut de sujet, comme une entité plurielle et libre à s'affirmer en tant que telle. Si "tout" vit en François, affirmation centrale visée par le récit, le sujet seul peut exercer sa liberté en décidant ce qui sera affirmé à travers lui. Il peut donc nier ou affirmer la parole dévastatrice de Claudine, peut donc se plier à une "Autre" volonté ou désir ou se forger les siens.

DEUXIEME CHAPITRE: LES CHAMBRES DE BOIS

Le premier roman d'Anne Hébert, publié en 1958, nous offre une représentation du sujet à la fois fort différente et pourtant impliquée dans le même drame de base que celui de François Perrault. Dans Les Chambres de bois, la passion passe en arrière-plan pour devenir le non-dit vers lequel le texte néanmoins avance. Pourtant le désir domine ce récit d'une façon latente dans la mesure où Hébert s'acharne ici à décrire le drame de l'absence du désir et par conséquent celui du non-sujet. Par non-sujet nous voulons dire le sujet qui se laisse réifier, qui sacrifie son statut de sujet à celui d'objet ou d'instrument d'une autre volonté. Nous avons pu remarquer dans notre analyse du "Torrent" que la révolte de François provient d'une reconnaissance de son statut de non-sujet ou d'instrument de la volonté de sa mère. Ce qui distingue pourtant le récit de ce personnage de celui de Catherine, c'est que dès l'incipit, François déclare ouvertement se rendre compte de ce statut problématique, même si l'emploi du passé implique qu'il s'agit d'une reconnaissance rétrospective. Son récit identifie tout de suite l'influence néfaste qu'il subit par la parole et le silence de la mère, et fait preuve d'une compréhension de ce en quoi cette parole fait guerre à son corps et à son désir. Malgré les défaillances qu'il attribue à sa lucidité à l'égard des détours de sa vie, François reste néanmoins un sujet démontrant une certaine perspicacité en ce qui concerne son existence. A travers Catherine, Hébert documente le passage d'un personnage de sa condition inconsciente de non-sujet à celle du

statut de sujet désirant, conscient et capable d'affirmer sa parole.

Or, déjà certaines caractéristiques générales et évidentes de l'énonciation des Chambres de bois reflètent cette distinction entre François et Catherine, dont la plus évidente serait le fait que là où il s'agit d'une narration à la première personne dans "Le Torrent", Les Chambres de bois se tisse à partir d'une narration à la troisième personne. Cette caractéristique banale et évidente de la narration est également la plus significative dans la mesure où déjà la problématique de l'énoncé s'y reflète: Catherine, "sujet" central du roman, ne parle pas pour elle-même et d'elle-même et tout le récit ne fait que documenter le passage de Catherine à l'affirmation de sa parole et de son désir. Racontée à la troisième personne, l'énonciation prend une distance par rapport au sujet central, parlant de lui et pour lui, plutôt qu'accordant la parole au "je" de Catherine, phénomène de l'énonciation étroitement lié à sa vision de Catherine en tant que sujet ou plutôt "non-sujet" de l'énoncé. Il s'agit ici plutôt d'une voix omnisciente qui se donne le but de représenter le drame de Catherine, donc de l'insérer dans le récit en tant qu'objet de perception.

Le "il" est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le "il" manifeste formellement le mythe; or, en Occident du moins, on vient de le voir, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt. La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fautive.65

65 Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris: Seuil, 1953. p. 29.

Or, si Anne Hébert assume "ce pacte intelligible" avec la société de la narration à la troisième personne ce n'est pas pour "fournir aux consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible",⁶⁶ mais plutôt pour mieux subvertir le caractère sécurisant d'une telle perspective narratologique, en démontrant l'aspect tragique de l'acceptance aveugle du mythe reçu et perçu comme l'ordre naturel des choses. C'est donc pour démontrer ce en quoi un tel masque peut devenir inopérant pour le sujet en question.

L'emploi de la troisième personne signale toujours une absence par comparaison au "je" qui n'est que présence. La narration à la troisième personne s'insère dans l'écriture conventionnelle du roman, et ainsi affiche le texte en question comme écrit fictif dès le départ, l'éloignant ainsi du monde ouvert vécu par le lecteur. A travers le "il" la voix du texte peut parler du désir d'un tiers, mais refuse de déclarer directement le sien. Ce schisme entre le sujet parlant et le sujet ou personnage central accorde donc, dès le départ, le statut de figure mythologique au personnage en question.

Le choix de voix narratrice est un élément d'importance à toute analyse du désir du texte et du statut du sujet dans la mesure où ce choix détermine dès le départ le rapport que le sujet entretient avec la parole. Du "il/elle" au "je" un rapprochement entre le sujet en tant qu'énoncé et en tant qu'énonciation a lieu. Là où le "je" s'offre comme témoin auto-critique de sa réalité psycho-sociale, le "il/elle" ne peut être qu'acteur/actrice.⁶⁷ Certes, la vision projetée par un "je" de sa propre existence, est également une fiction, mais il importe que ce soit

66 Roland Barthes, op. cit., p. 29.

67 Roland Barthes, op. cit., p. 29.

le sujet lui-même qui lance cette fiction. Pourtant puisque la problématique centrale des Chambres de bois est la dépossession du "sujet" par rapport à la parole et à son désir ou corps, il nous semble que l'écrivaine démontre ici la volonté d'une critique consciente de certaines conventions littéraires, et de leurs implications par rapport au statut du sujet, afin de se frayer un chemin vers un autre type d'écriture. Or, un regard retrospectif sur les Chambres de bois et les romans qui suivront, démontre que c'est effectivement le cas. Après ce roman l'écriture romanesque hébertienne abandonnera la narration exclusivement à la troisième personne.⁶⁸ Une fois que le "je" se déclarera dans l'oeuvre romanesque subséquente, sera abandonnée également la phrase classique qui respecte les conventions grammaticales et incarne une syntaxe simple conventionnelle de la série sujet-verbe-complément. Le dernier changement d'ordre général à s'effectuer entre Les Chambres de bois et les romans suivants concerne le recours au passé simple, qui s'avère fréquent dans le premier roman de l'auteur mais qui sera remplacé en importance dans les romans subséquents. Or, il s'agit ici d'un phénomène dont les significations psycho-sociales ont suscité l'intérêt de plusieurs théoriciens et une compréhension de l'évolution du traitement du désir chez Hébert au niveau de la matérialité du texte sera facilitée par quelques réflexions sur ce phénomène.

Les implications idéologiques de l'emploi du passé simple ont été explorées par Sartre dans Situations II, et Roland Barthes en fait

⁶⁸ Héloïse représente une exception à cette tendance. Pourtant dans son énoncé, ce roman, comme le premier, exige en quelque sorte ce processus. Bien que nous revenions à ce sujet dans le cinquième chapitre, rappelons qu'Héloïse a été d'abord conçu comme un scénario pour un film, impliquant logiquement un regard extérieur posé sur le sujet, donc l'objectification narrative de Bernard.

également l'analyse dans Le degré zéro de la littérature. Ce que Sartre reproche surtout au passé simple, c'est la clôture que son usage implique. C'est-à-dire que Sartre voit dans l'emploi du passé simple les traces d'une revendication du status quo ou de l'ordre existant. Plus précisément, le passé simple enlève la liberté et au personnage et au récit parce qu'il situe l'histoire dans un passé lointain et donc distancié du présent de la lecture, ce qui impliquerait, d'après Sartre, que l'histoire a été comprise et rangée dans un certain ordre, et que le problème soulevé par le récit a été résolu. Barthes reprend la même problématique de l'emploi du passé simple et l'envisage de la façon suivante:

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentialistes de l'expérience.⁶⁹

Le passé simple, puisqu'il est le propre du discours exclusivement littéraire, ne se manifestant point dans le dynamisme de la langue parlée, séquestre son contenu dans un espace foncièrement mythique et atemporel. En tant que convention purement littéraire, il attire l'attention du lecteur à la matérialité du texte, parce qu'il ne peut qu'être témoin de l'artifice verbal - d'une écriture.

[...] il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un

69 Roland Barthes, op. cit., pp. 25-26.

monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert.⁷⁰

Autrement dit, et voilà pourquoi son usage serait foncièrement antagoniste à Sartre, le passé simple signale une absence de vie en pleine expansion en créant une cision absolue entre le texte et la réalité existentielle de son sujet. Il affiche le récit qu'il parseme comme étant situé dans un "ailleurs" de l'imaginaire dépourvu de toute dimension charnelle.

Le récit raconté au passé simple peut parler du désir, mais il ne peut pas faire parler le désir dans sa matérialité textuelle précisément parce que le sujet parlant ou la voix narratrice du récit s'éloigne du processus thématique que le roman encadre. Un schisme entre l'énoncé et l'énonciation se produit dans la mesure où une distance est créée entre la voix qui parle et ce dont elle parle. Le sujet parlant n'est point aux prises avec les tensions du désir au moment de l'écriture. Il a choisi de mettre l'écran d'une syntaxe narratologique conventionnelle entre lui-même et le désir du texte. Cette cision mène à une autonomie du texte qui crée une causalité ou déterminisme entre les diverses étapes du récit. Mais cause et effet se situent dans un lieu temporellement clos, dont la clôture implique une stabilité, voire une stagnation, et un ordre.

Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre [...] Image d'un ordre, il constitue l'un de ces nombreux pactes formels établis entre l'écrivain et la société, pour la justification de l'un et la sérénité de l'autre. [...] Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure, parce que, grâce à lui, le verbe exprime un acte clos, défini, substantivé, le Récit a un nom, il échappe à la

⁷⁰ Roland Barthes, op.cit., p. 26.

terreur d'une parole sans limite: la réalité s'amaigrit et se familiarise, elle entre dans un style, elle ne débordé pas le langage.⁷¹

Or, cette "terreur d'une parole sans limite" à travers laquelle la réalité déborde le langage est précisément ce qu'Anne Hébert introduira dans ses romans à partir de 1970 lorsqu'elle aura abandonné le passé simple comme temps principal du récit. Cette terreur d'une parole sans limite est précisément ce que nous nommons le désir, fonctionnement du texte foncièrement absent dans la plupart du récit des Chambres de bois.

À partir du mot "pays", Janet Paterson fait une excellente analyse des Chambres de bois qui démontre jusqu'à quel point ce roman se détourne de la réalité extra linguistique du référent en faveur d'un monde irréel et fantastique.⁷² Les réflexions que Barthes nous légue démontrent que l'usage du passé simple est un des moyens principaux par lequel l'écrivain insiste sur l'aspect fictif de son récit. Ainsi lorsque les premières lexies⁷³ de la deuxième partie des Chambres de bois sont lancées par "Il y eut d'abord tout un jour ..." ⁷⁴ et "Il y eut encore beaucoup de nuits et de jours semblables."⁷⁵, le récit renvoie le lecteur à un monde qui se veut fictif et qui prend ses distances en ce qui concerne le temps de la lecture et le monde du lecteur. Ce temps de

71 Roland Barthes, op. cit., pp. 26-27.

72 Voir Janet Paterson, op. cit..

73 Nous suivons l'exemple de Janet Paterson, qui emprunte le terme "lexie" à Roland Barthes "pour indiquer le découpage entre les unités de lecture, puisque, dans Les Chambres de bois, ces unités ne constituent pas vraiment des chapitres." [Paterson, Ibid, p. 21.] Notre emploi de ce terme s'étend également aux mêmes unités dans les autres romans de l'auteure.

74 Anne Hébert. Les Chambres de bois. Paris: Seuil, 1958. p. 67.

75 Les Chambres de bois, p. 70.

la narration serait-il inextricablement lié à la thématique de l'énoncé sur le désir des Chambres de bois?

Au niveau de son énoncé, Les Chambres de bois documente le passage de Catherine, jeune fille innocente et naïve, à travers un mariage stérile à un jeune seigneur. Divisé en trois parties qui analysent ce sujet avant, pendant, et après son mariage, Les Chambres de bois nous offre non seulement une description des étapes de la naissance, de la réalisation, et du refus éventuel du mythe du mariage, mais également des étapes diverses de la formation d'un sujet et son désir.

Les commentaires lancés par Sartre et Barthes sur l'emploi du passé simple ne s'appliquent qu'en partie aux Chambres de bois. Plus précisément ils nous sont pertinents dans la mesure où ils reflètent effectivement le statut du sujet, ou plutôt du non-sujet qui est Catherine, et le fait qu'elle devient instrument d'un ordre romanesque et symbolique qui la rend victime de la tentative de vouloir incarner une image mythique et féerique, selon laquelle elle a beau donner forme à sa vie. Ces remarques sont pertinentes dans la mesure où elles s'harmonisent avec la volonté d'Hébert de démontrer que la vie de Catherine a été conçue comme un conte clos, uni-dimensionnel et stérile. D'autre part les analyses de Sartre et de Barthes s'avèrent inopérants là où il s'agit de la volonté de l'auteur de vouloir maintenir le statut quo. Puisque le fait de parler de Catherine à la troisième personne se reflète au niveau de l'énoncé, l'auteure semble être bien consciente des enjeux idéologiques d'une telle pratique.

[Michel] tenait la tête de Catherine doucement par les longs fils de ses cheveux. Il lui parlait à la troisième personne, avec reproche et fascination. Il disait:

- Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer.⁷⁶

Ici l'énoncé reflète sa conscience de la narration à la troisième personne et ainsi on peut concevoir que l'énonciation sert à rendre évidentes les implications idéologiques dont parlent Sartre et Barthes. Le texte reconnaît ici les limites et la tragédie d'un récit où le "je" ne s'affirme point, et ce qui en découle en ce qui concerne l'accès du sujet et au désir et à la parole. Certes, la narration du roman classique à la troisième personne du passé simple implique une clôture et un désir de faire régner un ordre, foncièrement antagoniste au désir et à l'ouverture dynamique du sujet au monde. Mais le drame de Catherine est précisément celui-ci, et à travers son récit, l'auteur ne nous semble point affirmer la conviction que cet ordre et cette clôture au désir sont des phénomènes souhaitables.

Même si ce roman respecte, en général, l'ordre chronologique des événements de l'histoire, il introduit néanmoins quelques anachronies que nous examinerons par la suite. Pourtant il est à remarquer que ce qui caractérise ce roman en général aussi c'est l'ordre linéaire et conventionnel et au niveau de la phrase et au niveau de la narration globale. Or comme nous avons vu dans nos remarques introductoires, le désir se manifeste dans un texte comme un mécanisme de désordre et de fragmentation, l'ordre narratologique des Chambres de bois reflétant ainsi l'énoncé dont elle se charge. Or, étant donné son énoncé, qui est l'absence du désir, l'ordre au niveau de l'énonciation pourrait être interprétée comme le désir du désir, thématique déjà en évidence dans "Le Torrent" et la fascination de François envers la passion de Perceval

⁷⁶ Les Chambres de bois, p. 93.

- thématique qui réapparaîtra dans d'autres romans de l'auteure.

Puisque le premier roman de l'auteure est le seul où domine la combinaison traditionnellement romanesque du passé simple et une narration à la troisième personne, résumons l'idéologie qu'une telle perspective narrative implique. Comme nous avons vu plus haut, cette combinaison de temps et perspective a deux implications. D'une part, au niveau psychologique du désir elle crée un écran ou une distance entre le narrateur et le lecteur aussi bien que la matière de son texte. D'autre part, puisqu'elle est représentative des origines et de la tradition proprement romanesque, elle attire attention à la convention dont elle fait partie.

Anne Hébert abandonne cette pratique de narration après 1958 en faveur d'une narration plus complexe où la perspective se déplace constamment entre les pronoms "je" et "il/elle". Pourtant l'usage qu'elle en fait dans Les Chambres de bois est d'une part lié à la thématique du manque de désir et d'autre part pourrait être envisagé comme une parodie subtile du conte dans la mesure où ce roman introduit un grand nombre de figures du conte de fées que l'auteur subvertit.⁷⁷

À la différence des romans de l'auteure écrits à partir de 1970, où abondent des anachronies, Les Chambres de bois respecte, pour la plupart, la chronologie des événements dans sa représentation de l'histoire. Pourtant certains passages textuels s'éloignent de cette progression linéaire, dont le plus frappant est le départ de Catherine vers le sud. Les circonstances de ce départ ne sont racontées que dans la troisième partie du roman. Il y a donc d'abord une ellipse du

⁷⁷ Voir Arnold Davidson. "Rapunzel in the Silent Rooms: Inverted Fairy Tales in Anne Hébert's First Novel". Colby Library Quarterly, vol. 19, no. 1, March 1983, pp. 29-36.

déplacement de la sortie de Catherine des chambres de bois. Il est également à remarquer que le trajet de Michel et de Catherine après leur mariage, aussi bien que la cérémonie de ce mariage lui-même sont également éliminés du récit. L'omission de ces deux déplacements ne fait que renforcer le thème d'immobilité, central à la thématique de l'absence de désir dans la mesure où le résultat est une série de tableaux fixes. Or, l'immobilité ici, comme dans les romans subséquents, implique la mort.

De nouveau l'immobilité. C'est le soir. Tout se fige. N'existe plus.⁷⁸

Pourtant, là où les détails entre la première et la deuxième partie du récit, c'est-à-dire les événements du mariage et du voyage à Paris ne sont jamais repris par le texte, la décision de Catherine de quitter l'appartement est réintroduite dans une analepse, une fois que Catherine est installée au bord de la mer. L'omission d'une représentation des actes précis qui ont mené à l'entrée dans l'appartement à Paris ne fait que renforcer le ton onirique et irréel de l'union entre Michel et Catherine, l'aspect figé et intangible de leur contact, renforcé ailleurs dans le texte.

Il faisait grand jour lorsque Catherine s'éveilla. Elle n'ouvrit pas les yeux tout de suite, essayant de repérer, avec ses doigts d'abord, les signes les plus proches de sa vie nouvelle: les jours brodés sur les draps et, là, sur la table de nuit, à portée de sa main, l'anneau lisse et fin qu'un homme en rêve lui avait passé au doigt.⁷⁹

78 Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris: Seuil, 1970, p. 77.

79 Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, p. 68

L'ellipse détourne le roman du réalisme et empêche le lecteur d'esquisser avec plus de précision que ne peut le faire Catherine elle-même la réalité de ce mariage.

Jusqu'à la fin de la deuxième partie du roman les seuls passages du roman qui pourraient être considérés comme des anachronies sont les récits secondaires à l'égard du manoir des seigneurs, et la vie de ceux qu'y habitent, mais ces analepses internes sont introduites effectivement au moment le plus propice à accentuer l'importance de la parole et l'influence du récit secondaire sur le récit principal. Il ne s'agit donc pas de vraies anachronies puisque le fait de raconter ou l'énonciation elle-même s'insère logiquement dans la progression chronologique du récit central.

Si nous insistons sur les anachronies du récit, c'est que celles-ci sont étroitement liées à la voix du désir d'un texte dans la mesure où elles fragmentent la continuité des événements extérieurs en faveur d'une fidélité aux pulsions intérieures d'un sujet. Du dix-neuvième au vingtième siècle, l'histoire du roman fait preuve de l'instauration de plusieurs mécanismes formels de narration, étroitement liés à une plus libre expression du désir. Or, l'oeuvre romanesque hébertienne reflète ces innovations et ceci entre 1958 et 1970.

Or, si le désir est lié aux anachronies, on s'attendrait à ce que la seule anachronie des Chambres de bois se situe où le désir au niveau de l'énoncé s'exprime plus ouvertement. C'est effectivement le cas puisque ce n'est qu'après avoir traversé le séjour dans l'appartement à Paris et s'être installée au bord de la mer que la sensualité de Catherine commence à s'éveiller. Et c'est alors où Catherine commence à s'affirmer en tant que sujet et donc à réfléchir sur son passé et celle de ses

décisions qui l'a le plus libérée. L'avènement de Catherine à l'axe vertical de la mémoire lors de son passage à la liberté, dans la mesure où il n'a lieu que lorsque Catherine quitte Michel, dédouble le cheminement de François, qui lui aussi ne commence à pénétrer les diverses couches verticales ou intérieures de son être et à se forger une mémoire que lorsqu'il est affranchi de la parole de sa mère.

Dans la troisième partie des Chambres de bois, un deuxième retour vers le passé se produit, celui-ci plus étroitement lié à la servante. Il s'agit du récit de la servante mourante.

- Mon coeur a eu bien du mal, c'est tout ce que je puis dire, disait-elle, puis elle se plaignait comme en rêve de ce que tous les maîtres l'eussent trompée par manque de grandeur. Le premier seigneur m'a prise à treize ans. Il m'a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m'éveille et me prend. La maison est profonde comme un coffre; nul ne sait ce qui s'y passe. Michel et Lia, petits, petits, mes pauvres agneaux, dormez en paix. Votre père est tout-puissant, votre mère est belle, petits, petits, petits...
[...] Puis elle refusait avec violence d'aller en Paradis servir Dieu, la Vierge et les saints: "J'ai fini mon service, déliez-moi, je vous en prie, déliez-moi..." 80

Cette analepse extérieure reflète la soumission que Catherine elle-même avait subie avec Michel et ainsi démontre que le cas particulier de Catherine fait partie d'un drame de soumission collective d'une classe sociale et de la femme. On trouve également ici un dédoublement de la soumission et de l'affranchissement subséquents des illusions de Catherine à l'égard de la "grandeur" des seigneurs. Il est à remarquer qu'il y a ici une sorte d'équivalence impliquée entre le seigneur du manoir et Dieu, le Seigneur. Ce double sens de "seigneur" en tant que

d'une part une entité sociale et "Seigneur" qui évoque d'autre part une entité divine sera exploré plus tard et avec plus de profondeur dans les autres romans de l'auteure.

Le récit délirant de la servante se fera suivre par mention d'une photo que Catherine découvre dans la chambre d'Aline, qui accentue la subordination de celle-ci en la situant en arrière-plan, derrière l'image du seigneur en habit de chasse. Derrière les deux, l'entrée au manoir n'est qu'un couloir noir et impénétrable. Cette photo, tout en représentant une sorte de flashback vers un passé lointain, sert également comme une mise en abîme ou condensation des éléments essentiels du drame de Catherine: la jeune fille naïve, le seigneur, dont les habits de chasse l'associent à la mort, et le seuil d'une maison obscure.

Nous avons pu constater que quoique peu fréquentes, les anachronies de ce récit représentent des moments significatifs à une analyse du désir dans la mesure où ils signalent une volonté de rompre l'ordre et l'unité non seulement de l'énonciation, mais avec elle et par elle, ceux du mythe auquel Catherine s'est soumise. Pourtant un des phénomènes les plus essentiels qu'il nous reste à explorer c'est le rôle joué par la parole dans le trajet de Catherine ou plus précisément le rapport entre la parole et le statut du sujet désirant dans Les Chambres de bois.

Au niveau thématique Les Chambres de bois raconte l'histoire d'une jeune fille poussée par sa famille et par sa naïveté vers un mariage non seulement dépourvu de tout désir, mais également instrument de l'anéantissement de sa propre sensualité où elle n'occupe effectivement que la fonction d'une image, image d'ailleurs créée par son mari. Si d'abord Michel prétend vouloir que son art reflète et décrive les

couleurs ou l'image de sa femme, il s'opère une inversion par laquelle c'est Catherine qui doit se refaire selon une image.

- Viens, Catherine, je veux refaire ma palette à tes couleurs, comme il se doit.

Michel se mit à enlever la peinture séchée à grands coups de spatule et refit une palette fraîche telle une grève mouillée: ciel, eau, sable, perle et coquillage. Catherine regarda longuement la palette qu'on lui tendait comme ses propres couleurs.

- A quoi penses-tu, Catherine?

- A rien, Michel, ta palette est belle, mais je ne suis pas sûre de pouvoir y ressembler tout le temps.

Michel assura Catherine qu'elle n'avait pas fini de ressembler à son image.⁸¹

Là où la traduction en anglais est obligée de préciser à qui cette image appartient, en traduisant "son" par "her", le texte français reste plus ambigu et laisse entendre que ce que Michel offre à Catherine c'est moins une description de son image à elle, qu'une prescription de l'image que lui il envisage pour sa femme. Ceci deviendra d'ailleurs clair plus tard dans le récit.

- Tu méles tout, Catherine. Qu'est-ce que cette histoire de gâteau? Je n'ai pas épousé une cuisinière, je pense? Et l'éclat du fourneau sur tes joues et l'odeur du pain dans tes cheveux? Je veux te peindre en camafeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre.⁸²

Nous aurons l'occasion, lors de notre analyse d'Héloïse, de voir jusqu'à quel point ce roman chevauche Les Chambres de bois tout en déplaçant sa focalisation et redéfinissant l'homme comme sujet central, épris par l'image d'une femme morte. Pourtant, Hébert semble s'attaquer

81 Les Chambres de bois, p. 83.

82 Les Chambres de bois, p. 83.

ici déjà à une image de la femme, d'ailleurs actuellement courante- l'image conventionnelle de son rôle tel que conçu par la société. Il est intéressant de remarquer que la lexie où il est déclaré que Catherine semble avoir réussi à incarner l'image de la femme que Michel cherche, précède celle où l'arrivée de Lia vient mettre fin à la vie du couple isolé.

Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues enchâssées dans le noir comme des pierres précieuses.⁸³

L'arrivée de Lia implique que le drame à deux a atteint son but, qui n'était nul autre que le succès de Michel à obliger sa femme à se refaire à son image à lui de la mort. Une fois ceci accompli, il faut que Michel se trouve un autre destinataire à sa parole, puisque Catherine a été définitivement reléguée au statut d'un objet ou d'une oeuvre d'art terminée. Son identité s'est maintenant définitivement figée.

Or, les couleurs mortes de la palette de Michel et l'idole qu'il offre à sa femme comme image à reproduire, sont associées à une esthétique qui provient de la réalité physique d'une classe sociale bien précise.

Au matin, après avoir défait ses tresses, elle l'interrogeait dans la glace au sujet de la ressemblance que Michel désirait qu'elle eût avec un portrait d'infante, une pure fille de roi.

Mais, en guise d'infantes, Catherine retrouvait souvent, claires et vivantes, dans les ténèbres du petit matin, surgissant autour de la lampe et répandant des odeurs de café et de pain grillé, quatre

⁸³ Les Chambres de bois, p. 92.

filles soeurs portant des peignes et des cheveux flottants.⁸⁴

L'image que Michel propose à Catherine provient de l'esthétique associée à une classe sociale privilégiée, phénomène important à toute socio-critique de ce roman. Ce que cherche Michel effectivement c'est d'obliger Catherine à renier ses origines sociales, processus qui exige une reformulation du rapport de Catherine avec son corps.

Or, si nous nous arrêtons sur ces détails évidents du texte, c'est pour mieux comprendre ce que cette fabrication qu'opère Michel à l'égard de Catherine implique par rapport à la création du sujet. D'abord nous avons pu remarquer qu'il y a souvent confusion entre description et prescription. C'est-à-dire qu'une description, qu'elle ait lieu sur une toile ou par un médium verbal, qui se donne le but de refléter une réalité extérieure, a souvent comme résultat la fonction d'une prescription dans la mesure où en délinéant ce qui est ou a été, elle peut effectivement devenir script que l'on considère normal pour l'avenir. C'est-à-dire que le sujet peut figer son propre développement pour correspondre à ce qui serait une image fidèle de son être. C'est ainsi que le miroir ou le regard de l'Autre aussi bien que tout phénomène qui reflète au sujet son image peut le terrasser. Ainsi, le texte hébertin nous fait déjà indirectement remarquer non seulement le pouvoir et la problématique de toute représentation d'un référent, mais également le processus par lequel l'imaginaire arbitraire peut s'incarner. Autrement dit, le rêve, une fois concrétisé en parole ou autre système de représentation peut, lui aussi, atteindre le statut de réalité concrète. Catherine incarne l'image de la femme pétrifiée et

⁸⁴ Les Chambres de bois, p. 85.

morte que Michel lui propose par sa palette et par ses paroles. Mais, si à partir de son entrée dans la maison de Michel, Catherine devient l'instrument par lequel il cristallisera son rêve et sa fascination avec la mort et l'absence, cette entrée dans la vie de Michel découle de son propre rapport à des images et à des rêves éloignés de son expérience concrète et de son contact tangible avec le monde. Déjà dans la première partie du roman, le désir de Catherine se rattache au rêve, à un ailleurs dont les contours elle ne peut qu'imaginer.

D'autre part, dans le cas de Michel, il s'agit d'un désir atrophié qui, par son caractère incestueux et interdit, ne se manifeste qu'indirectement, toujours déplacé de son vrai objet d'attraction vers un autre qui n'y est pour rien. La présence de ce mécanisme chez Michel est rendue claire dans le passage suivant.

Lia se recula, prit son élan et, par deux fois, gifla Michel de toutes ses forces. [...] Catherine n'arrivait pas à répondre ni à faire un mouvement. Elle entendit le bruit des gifles qui sifflait à nouveau, éclatant dans sa tête. Elle poussa un cri et porta les mains à son visage.

Michel était devant elle qui venait de lui rendre les coups reçus. Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur.⁸⁵

Puisque le phénomène de l'inceste atteint son paroxysme dans Les Enfants du sabbat nous abordons ce sujet avec plus de profondeur dans nos analyses de ce roman de 1975. L'inceste dans Les Chambres de bois prend la forme d'un désir latent ou inactif. Pourtant c'est dans la réaction de Michel envers sa femme qu'on constate ce qu'on pourrait justifiablement nommer une absence de désir.

Le cas du désir de Catherine est plus complexe dans la mesure où il

⁸⁵ Les Chambres de bois, pp. 115-116.

est le produit de l'imagination ou du rêve. D'ailleurs le retour de Catherine à l'appartement de Michel, à la fin du roman n'a pour but que de donner l'occasion à Catherine de prononcer les paroles qui terminent le livre où la bague de nocces est associé au rêve.

- Voici l'anneau, Michel, l'anneau que tu m'avais donné.

Et elle lui mit dans la main.

Michel regarda avec étonnement l'anneau d'or posé au creux de sa pomme ouverte.

- Mais que ferais-je de cet anneau, Catherine?

Catherine demeura silencieuse. Elle ferma les yeux un instant, recueillit toute sa vie, comme quelqu'un qui va mourir, n'en put détacher les dons singuliers de Michel, y retrouva un poème qu'il lui avait appris, et répondit:

- "Une toute petite bague pour le songe", Michel, rien qu'une toute petite bague.⁸⁶

A ce moment, Catherine fait preuve de reconnaître l'influence qu'a eu le rêve sur sa vie et surtout sur son mariage avec Michel. Mais il est également intéressant qu'elle s'exprime à travers l'extrait d'un poème que lui avait appris Michel. C'est précisément le fait qu'au moment où elle lui rend la bague, Catherine lui renvoie également sa parole qui tend à accentuer la valeur de la fonction verbale dans ce drame. De nouveau ici il y a un lien entre la parole, le rêve et l'expérience concrète d'une vie, ici représenté par l'anneau de nocces.

A la différence des protagonistes des romans subséquents dont le désir provient d'une rencontre physique avec l'objet de leur désir, Catherine est éprise d'une image ou d'un mythe dès le départ. Son désir n'est point déclenché par une réaction sensuelle envers un être concret. Ni le corps du sujet ni celui de l'objet de désir n'y sont pour rien. Même si Catherine est poussée vers le mariage avec Michel par une

⁸⁶ Les Chambres de bois. p. 190.

certaine pression familiale, elle devient néanmoins complice à ce lien dans la mesure où elle est leurrée par un conte, et son désir ou plutôt la fascination qui motivera ses actes n'est que la projection de certaines images empreintes dans son esprit par le récit de l'oncle. Si pour Hébert la possession du monde ne peut se faire que par l'"incarnation du verbe",⁸⁷ qui pour elle n'est que le passage du rêve à la parole c. l'écriture, soit la concrétisation de l'image, elle démontrera dans ses romans qu'il s'agit ici d'un chemin à double sens, par lequel le sujet peut subir une dépossession en devenant l'incarnation ou la "chair" du songe de l'Autre que celui-ci lui fait parvenir par sa parole. Il s'agit d'une guerre d'images d'où ne peuvent jamais sortir victorieux que ceux qui s'affirment en tant que sujets parlants.

Or, ce que nous documente Hébert dans Les Chambres de bois, à travers ce que Davidson identifie comme l'inversion du conte de fées typique, c'est le danger qu'un tel récit féerique peut représenter dans la vie d'un sujet.

The fairy tale conclusion promised at the end of Part One, when Catherine finally weds her prince is inverted in Part Two, the account of her life with Michel. But the reversed fable is reversed again when, in Part Three, Catherine is saved from her unhappy marriage by the love of a common laboring man. [...] In Part Two Hébert also contradicts time-honored fairy tale conventions. Most obviously, "they" do not "live happily ever after." To begin with, "they" are soon three - husband, wife, and husband's sister.⁸⁸

⁸⁷ "Voici que le songe accède à la parole. La parole faite chair. La possession du monde. La terre à saisir et à nommer. Quatre siècles et demi de racines." Anne Hébert, La Presse, supplément du 13 février 1967.

⁸⁸ Arnold Davidson, op. cit., pp. 30-31.

Bien que l'inversion des contes de fées, ici soulignée par Davidson nous semble évidente dans Les Chambres de bois, sa vision de la troisième partie du roman nous paraît problématique. Le motif de la femme qui se cherche un nouveau prince pour la sauver de son mariage, nous semble correspondre plutôt à la liaison entre Elisabeth Tassy et George Nelson. Catherine ne quitte pas son mari pour un autre homme. Elle s'est déjà séparée de Michel avant sa rencontre avec Bruno. Si Davidson envisage le lien entre Catherine et Bruno d'un oeil cynique, c'est qu'il n'accorde point suffisamment d'importance au rapport qu'Hébert établit ici entre la production sociale du travail et la production désirante. Se limitant à la notion de "prince" comme idéal figuratif, Davidson sous-estime la dimension littérale du mot. En outre, l'aspect comique que Davidson voit chez Bruno, nous semble provenir d'une image normative que la critique conçoit comme étant propre à l'Homme et foncièrement distinct de celle qu'il accorde à la Femme.

Bruno, we shall see, embodies a few contradictions of his own. This physical brute of a man with his common name and crude appearance - thick neck, snub nose, cropped hair, and bare chest - soon plays the lovelorn princess: "Bruno stood on the doorstep, his head high, seemingly oblivious to all but the scarcely audible trill of a nightingale lost in the mountains" (p. 159). The portrait is incongruously comic - "a wounded bull" with the soul of a poet, a Ferdinand with a taste for flowers. In keeping with the fairy tale reversals already noted in the novel, one well may wonder if the tiny glass slipper will really fit on Bruno's broad, bare foot.⁸⁹

On se demande par quel biais idéologique, Davidson conçoit une contradiction entre: la force physique, la nature et la poésie. Plus précisément, en faisant abstraction des dimensions socio-critiques de ce

⁸⁹ Arnold Davidson, op. cit., p. 33.

roman, Davidson réussit à se conformer au discours idéologique qu'Hébert critique dans son roman dans la mesure où il néglige l'importance du thème du corps et du travail dans ce roman.

Pour Davidson la troisième partie du roman n'est qu'une répétition de la première, c'est-à-dire que Catherine ne fait que remplacer un rêve romantique [et donc selon Davidson, destiné à l'échec] par un autre de la même façon qu'elle remplace un prince [Michel] par un autre [Bruno]. Si non, propose Davidson, la troisième partie ne fait que rétablir le rêve basé sur l'amour romantique des contes de fées, ainsi reniant l'inversion de ces contes, que Davidson conçoit comme la base structurale des Chambres de bois.

Is the plebeian prince more naturally believable than was the standard, older, aristocratic model? Can Bruno, viewed prospectively, obviously be trusted with Catherine's future happiness, whereas Michel, viewed retrospectively, obviously could not? Or, to ask the same question in a form that sets forth the crux of the novel, does Part Three affirm again the same fantasy that informs Part One but is then completely countered in Part Two?⁹⁰

Davidson répond à ses propres questions, en arrivant à la conclusion suivante:

"Hébert subversively deflates a dream that remains, at the end of the novel, as unlikely as was its original counterpart and opposite, Catherine's original dream of happiness ever after with her first prince. The "prince" has changed but the dream has not. [...] Just as Part Two deflated the naive dreams of Part One, the missing Part Four can more probably be called upon to counter any subsequent happiness anticipated at the end of Part Three than to validate it. [This] is consistent with Hébert's pervasive inversion of fairy tale motifs [...] The novel, in fact, ends precisely where it

90 Arnold Davidson, op. cit., p. 33.

began: an imprisoned maiden dreams of escape with an
envisioned hero.91

Pour Davidson c'est l'amour même qui semble être un rêve naïf, perspective qu'il essaye d'attribuer à une écrivaine dont l'oeuvre ne cesse de valoriser l'importance de la passion. En outre Davidson a du mal à ne pas concevoir Michel et Bruno comme étant interchangeables, ainsi dévalorisant l'importance que le roman accorde au rapport de l'être social avec la matière. On a également du mal à comprendre sur quelles indices textuels Davidson base "l'emprisonnement" de Catherine à la fin du roman.

Pourtant, si nous jugeons important de reprendre le texte de Davidson et son interprétation du roman, c'est que d'une part dans son désir de vouloir établir des structures fixes selon lesquelles elle saisirait la vision hébertienne à l'égard du désir, elle manque de distinguer entre la liaison établie par la médiatisation de la parole et du discours social qui privilégie les membres d'une certaine classe comme étant globalement plus attirants en tant qu'objets de désir, et les liens fabriqués tangiblement par la présence concrète et le contact physique avec l'objet de désir. Il s'agit ici de l'erreur de laisser l'essence ou l'idée du désir et de l'amour précéder son existence et son avènement au niveau de l'expérience immédiatisée. D'autre part, nous reprochons à Davidson de vouloir obliger l'énoncé de la troisième partie du roman à se plier devant les structures d'inversion de la morphologie féerique, discernables dans les deux premières parties du roman. C'est ainsi que Davidson tombe dans le piège de vouloir accorder un ordre et une unité au texte hébertien, lequel le plus souvent ne dresse justement

91 Arnold Davidson, op. cit., p. 35.

des structures que pour les subvertir par la suite.

En laissant entendre que les spécificités de l'objet désiré n'ont point d'importance, c'est Davidson lui-même qui semble croire à une dynamique [peu optimiste, d'ailleurs] fixe ou à une morphologie de base qui régirait a priori les détours du contact intime entre deux êtres. Hébert n'écrit point Les Chambres de bois afin d'affirmer que l'amour est un rêve impossible, mais plutôt pour démontrer que l'amour, le désir et la passion se rangent du côté d'un contact intime et physique avec l'Autre, et que donc le corps et les sens y sont pour quelque chose, même si la parole conventionnelle a le pouvoir de mener à la dépossession par le biais du rêve et du mythe. Bien qu'il envisage Catherine comme un être dont l'essence reste figée du début jusqu'à la fin du roman,⁹² vision qui n'est guère possible que lorsque Catherine est réduite au statut de la Femme dont le Rêve est l'Homme, le roman parle en faveur d'une évolution du sujet qui affirme la répossession de son corps et de sa parole. Certes, Davidson a raison d'affirmer que "Prisons, Hébert's fiction suggests, are internal not external."⁹³ Mais ces fictions internes proviennent d'un stimulus extérieur, cheminement analysable dans Les Chambres de bois. Et de là à dire que ces fictions sont "inevitable, not accidental"⁹⁴ c'est justement ce qui nous paraît idéologiquement problématique chez Davidson dans la mesure où il nous renvoie à une vision du sujet comme une essence a priori établi, qui ne pourrait point être reformulé autrement.

Notre lecture des Chambres de bois se distingue donc de celle de

92 "Catherine remains Catherine to the end." Ibid., p. 36.

93 Arnold Davidson, op. cit., p. 36.

94 Arnold Davidson, op. cit., p. 36.

Davidson surtout dans le sens où il nous semble clair que le texte nous communique une évolution chez Catherine. Certes, nous ne pouvons point savoir ce qu'une quatrième partie ajoutée à ce roman aurait à nous communiquer sur la liaison entre Catherine et Bruno. Pourtant ce point d'interrogation nous semble suffisant pour impliquer l'ouverture vers laquelle Catherine se dirige en abandonnant le monde clos de Michel et de son mariage avec celui-ci.

Si Davidson néglige l'importance du thème de la réappropriation du corps que Bruno signifie pour Catherine, certaines remarques de Bruno Bettelheim sur le motif du lien entre le frère et la soeur dans les contes de fées, nous semblent pertinentes à une interprétation des Chambres de bois.

Such fairy tales begin with an original lack of differentiation between the two siblings: they live together and feel alike; in short, they are inseparable. But then, at a certain moment in growing up, one of them begins an animal existence, and the other does not. At the end of the tale the animal is changed back into his human form; the two are reunited, never to be separated again. This is the fairy tale's symbolic way of rendering the essentials of human personality development: the child's personality is at first undifferentiated; then id, ego, and superego develop out of the undifferentiated stage. In a process of maturation these must be integrated, despite opposite pulls.⁹⁵

Catherine ne fait que remplacer la soeur de Michel dans un drame que l'analyse de Bettelheim semble bien résumer. D'ailleurs une fois que Lia revient, Catherine ne deviendra que spectatrice à ce drame du "pacte d'enfance" entre Michel et Lia. Or, bien que les grandes lignes du rapport entre ceux-ci soit résumé par Bettelheim, le récit d'Hébert sur

⁹⁵ Bruno Bettelheim, The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, New York: Random House, 1977. p. 79.

ce phénomène ici opère certains changements dans ce thème, ici comme dans Les Enfants du sabbat, qui nous semblent révélateurs. D'abord il y a une inversion par laquelle chez Hébert c'est le personnage féminin qui subit l'initiation au monde irrationnel ou "animal" alors que le frère, contrairement au récit traditionnel, s'obstine à condamner la sexualité.

To continue with the story of "Brother and Sister": The next day on their wanderings brother and sister come to a spring from which brother wants to drink; but sister, who is not carried away by her id (instinctual pressures), understands that the water is murmuring: "Who drinks of me becomes a tiger." Because of her entreaties, her brother abstains from drinking despite the promptings of his thirst.

The sister, representing the higher mental function (the ego and superego), warns her brother, who - id-dominated - is ready to permit himself to be carried away by his wish for immediate gratification (of his thirst), no matter what the cost of doing so. But should the brother give in to the pressure of the id, he would become asocial, as violent as a tiger.⁹⁶

Le drame entre Lia et Michel que celui-ci essaye de dédoubler avec Catherine, accorde le rôle d'être sensuel et passionné à la soeur, sans néanmoins laisser entendre que le frère représente un "idéal rationnel". Au contraire, Hébert non seulement instaure le personnage féminin comme le lien avec la sensualité, mais inverse également et surtout la valorisation que le texte de Bettelheim sous-entend du rationnel au dépens du sensuel. Un autre élément typique du conte de fée analysé par Bettelheim est la chasse. Pourtant, là où dans le discours traditionnel c'est le frère qui chasse⁹⁷ et la soeur qui l'attend à la maison pour le soigner, dans Les Chambres de bois il y a une inversion opérée qui lie Lia à la chasse et Michel à la clôture domestique. La chasse n'étant

⁹⁶ Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 79-80.

⁹⁷ Bruno Bettelheim, op. cit., p. 81.

chez Hébert qu'une métaphore du désir, on ne s'étonne pas à ce que ce soit Lia qui quitte la maison familiale pour explorer l'amour et la passion. C'est elle qui est responsable pour la perte du manoir, et qui se prépare pour un concert, symbole de son désir de s'ouvrir au monde à l'extérieur du pacte de l'enfance, le frère n'occupant la fonction de s'occuper d'elle à chaque reprise qu'elle revient au foyer pour se fortifier. On remarquera d'ailleurs que Lia est souvent décrite comme partageant des traits physiques de plusieurs animaux. Pour Hébert, pourtant, il ne s'agit point de faire constater les dangers du désir et des passions en faveur d'un appel au monde rationnel. Il s'agit plutôt d'une inversion de cette perspective qui envisage la sensualité comme étant l'élément humain qui serait le plus mis en danger par la culture en général.

Dans Les Chambres de bois, le motif du pacte d'enfance entre le frère et la soeur ne sert que comme dédoublement du drame intérieur de Catherine qui est effectivement celui de choisir entre la clôture et le refus de l'Autre ou bien de s'ouvrir vers le monde. Si dans le conflit de tensions opposées entre le frère et la soeur c'est Michel qui est victorieux en convertissant sa soeur à son propre refus de contact avec le monde, Catherine se décidera plutôt en faveur des forces incarnées par Lia au début du récit. En outre, elle s'opposera surtout à l'alliance entre le frère et la soeur par sa décision d'abandonner toute tentative de faire plier son corps et son désir à la parole de certains récits inopérants. Et au niveau de son énonciation et au niveau de son énoncé, ce roman documente le refus du conte de fée et le système de valeurs sur lequel cette tradition discursive se base.

La dynamique d'une division tripartite implique non seulement trois

étapes, mais également par la focalisation du titre sur la deuxième, insiste sur la traversée d'une épreuve. Cette épreuve traversée par l'héroïne est, comme l'indique le titre, celle d'une clôture et d'une conscience du vide, plus spécifiquement, la reconnaissance du vide non seulement de l'institution du mariage, mais aussi d'une vie oisive.

Ce qui nous intéresse plus spécifiquement c'est de démontrer que la parole joue le rôle de force génératrice dans le trajet de Catherine. Certes, comme est souvent le cas dans l'oeuvre romanesque hébertienne, la protagoniste est releguée au rôle passif d'instrument de la volonté de sa famille.⁹⁸ Mais Catherine, comme Elisabeth d'Aulnières d'ailleurs, est également victime de sa propre curiosité et de l'intériorisation de certains mythes. Or, dans le cas de Catherine sa fascination est celle d'un lieu: la maison des seigneurs. Ce que le titre implique c'est que le désir de Catherine la mène vers une construction et concrète et conceptuelle vide et inhabitée. En ce concentrant sur un lieu, c'est déjà un manque de mouvement et une clôture immobile et prisonnière que Catherine cherche inconsciemment. C'est l'image d'une identité toute faite qui établit effectivement la pisce de son désir. Or, cette fascination ou ce désir de la maison des seigneurs est déclenché par un récit, c'est-à-dire par un acte de paroles prononcé par un des personnages.

[l'oncie] évoqua la maison trapue aux fenêtres longues
et étroites. Il baissa la voix et dit que la femme qui

⁹⁸ C'est le cas de François Perrault et de Nicolas Jones qui ne s'orientent vers une vocation religieuse afin de plaire à leur mère; c'est le cas d'Elisabeth, dont le mariage est en partie le voeu de sa mère; c'est le cas de Julie Labrosse qui, selon le désir de son frère, entre dans un couvent; c'est le cas de Bernard qui devient avocat, voeu de sa mère; c'est également le cas d'Olivia Atkins qui est prisonnière d'une promesse faite à sa mère mourante.

vivait là, en un désœuvrement infini, s'entourait souvent de faste et de cruauté. Il avait lui-même aperçu sa figure de hibou immobile contre la vitre de la maison des seigneurs, un soir de pluie.⁹⁹

De la parole de l'Autre au rêve, voici le processus selon lequel le sujet devient l'incarnation du verbe. L'influence de ce récit sur l'imagination de Catherine ne devient claire que dans la lexie suivante, où nous trouvons ce passage plutôt énigmatique:

Catherine, la première, selon la gravité de son droit d'aînesse, rangea la maison des seigneurs, très loin en son cœur, là où dormaient les objets lourds et sacrés. La mort de la mère y était déjà et l'enfance arrachée. Elle eut un songe:

"Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière fut noyée dans un sablier renversé."¹⁰⁰

Puisque nous croyons qu'il s'agit ici d'un des passages les plus révélateurs du roman, il nous convient de faire remarquer certains éléments de cet extrait textuel. Rappelons que Catherine n'a connaissance de ce manoir qu'à travers le récit de l'oncle. Or, c'est le manoir des seigneurs qui devient l'objet "sacré" du désir que Catherine range dans sa mémoire. Ce processus, déclenché par la parole de l'oncle, devient ensuite une image que l'inconscient de Catherine projette dans le rêve. Autrement dit, la parole vient de se "faire chair" ici dans la mesure où à partir d'un récit verbal, une fascination s'est installée

99 Les Chambres de bois, p. 31.

100 Les Chambres de bois, p. 33.

dans la psyché de Catherine, fascination au niveau de l'imaginaire qui passera pourtant à l'acte par la suite. Or le contact réel ou concret que Catherine aura avec ce manoir, objet de son désir, sera très limité. Elle n'y pénétrera jamais. Nous y reviendrons. Pourtant, avant d'abandonner ce passage nous aimerions commenter sur un autre de ses éléments. Il s'agit de cette phrase où est mentionnée la mort de la mère.

La mort de la mère est un motif central dans l'oeuvre hëbertienne.¹⁰¹ Il est à remarquer que le premier point de repère temporel spécifié par le récit est celui de l'année de la mort de la mère.¹⁰² A ce propos, les écrits de Lacan nous paraissent fort pertinents, surtout étant donné le fait que dans le passage cité ci-dessus Hëbert lie cet événement à la fin de l'enfance et au début de la fascination de Catherine envers le manoir.

Nous rappelons que pour Lacan, la mort de la mère est le moment où le sujet est initié à l'ordre symbolique ou à la loi du père. Il s'agit de l'avènement de la parole qui correspond à l'irruption du désir. Avant de franchir ce seuil, le sujet pré-verbal existe dans une symbiose avec le monde qui l'entoure et qui lui est représenté par la figure de la mère et la fonction qu'elle occupe, dans une espèce de conscience océanique d'où est bannie toute connaissance de distinction, différence et altérité. L'enfant existe dans un état d'inconscience quant aux

101 Rappelons que "Le Torrent" documente la mort de la mère aussi bien que Les Enfants du sabbat et le récit d'Olivia Atkins dans Les Fous de Bassan. Héloïse en fait allusion et quoique certaines données historiques du drame de Kamouraska exigent la vie de la mère, la fonction de celle-ci est néanmoins déplacée pour être reléguée aux trois tantes. Mme D'Aulnières devient un fantôme de l'arrière-plan du texte. Sa fonction de mère lui est enlevée par l'écrivaine.

102 Les Chambres de bois. p. 27.

limites de sa propre personne. Puisque dans cet état il n'y a aucun sentiment d'absence, il ne peut y avoir aucun trace de désir, d'où l'association que Lacan établit entre l'initiation à la parole et le déclenchement du désir. D'ailleurs l'association que le récit établit ici entre la mort de la mère et l'enfance revêue rend clair que l'auteure elle-même conçoit ce thème de la mort de la mère comme un passage symbolique. En parlant des Fous de Bassan, Yvette Francoli dira:

Les Fous de Bassan, oeuvre mythique et souterraine, parle ici encore de l'amour, de la mort et de la mère, c'est-à-dire du "paradis perdu" de l'enfance¹⁰³

Or, si dans "Le Torrent" la mort de la mère déclenche le désir de François pour la femme, dans Les Chambres de bois cette mort ne fait que déclencher l'initiation de Catherine à la fonction sociale que sa mère avait occupée avant elle et aussi au désir du rêve basé sur la représentation symbolique d'un lieu. On remarquera que non seulement le roman commence-t-il avec une mort qui effectue un déplacement de la fonction de Catherine qui est effectivement un remplacement de la mère morte, mais qu'il termine également par une mort, celle de la servante, et que cette mort coïncide avec la décision de Catherine d'abandonner l'oisiveté et de se trouver un travail, donc de remplacer la fonction de la servante en s'occupant elle-même de ses propres besoins. Or, un des éléments les plus intéressants de ce roman est celui des divers déplacements et remplacements qui ont lieu dans la vie de Catherine. Catherine remplace et se verra remplacée à plusieurs reprises dans son récit. Dans chacune des trois parties du roman, Hébert mettra en scène

¹⁰³ Yvette Francoli, "Griffin Creek: Refuge des Fous de Bassan et des Essons fous". Etudes Littéraires, Vol. XVII, No.1, avril 1984, p. 131.

des personnages secondaires dont la fonction n'est que de refléter certaines caractéristiques de Catherine, ou de servir comme anti-thèses à celle-ci. Si Catherine remplace la mère au début du récit, elle sera bientôt remplacée à son tour par sa soeur Lucie. Elle sera également remplacée dans la deuxième partie, d'abord par la servante en ce qui concerne le ménage, et en suite par Lia, en ce qui concerne la fonction de destinataire de la parole de Michel, et objet de l'attention de celui-ci. Ces divers déplacements ne se limitent point à Catherine. La tante Anita remplacera, en quelque sorte, la fonction de la mère de Catherine, phénomène qui se reproduira dans Kamouraska. Or ses divers déplacements et remplacements effectués autour de Catherine sont étroitement liés à la thématique du statut du sujet, et se reflètent au niveau de l'énonciation dans une des lexies les plus hétérogènes à l'unité du roman. Il s'agit de la troisième lexie du roman où la voix narratrice, se décentralise de la perspective et de la vie de Catherine pour documenter une promenade de Lucie à travers la ville.

Au sortir de l'hiver, Lucie était devenue plus grande que Catherine. Dès le premier soleil, elle s'étira, debout sur le seuil, avec une joie tranquille de fille hors de sa mue. Elle porta la plus petite sur ses épaules pour une longue promenade par les rues raboteuses. Ça et là dans la ville, on parlait à voix basse, avec inquiétude, du travail qui, après avoir crié après tout le monde, relâchait des hommes, peu à peu. La petite, hissée sur les épaules de sa soeur, vit à travers les carreaux de sa maison un homme sans travail, couché en plein jour, en travers du lit, comme un enfant puni, sa face mauvaise regardant le plafond.

Lucie pensa que le père se faisait vieux et que la sécurité de la maison se trouvait menacée par l'âge du père. Le soir-même, elle déclarait, d'une voix hâtive, qu'elle ne voulait plus aller à l'école, désirant s'occuper de la maison à la place de Catherine.

Lucie fit couper ses nattes et les porta à son père. Lorsque l'homme vit devant lui la première

chevelure tombée, la première enfance insoumise,¹⁰⁴
 avec son front bouclé de bélier têtu, il frappa la
 fille au visage avec les longs crins noirs empoignés
 comme des fouets.¹⁰⁵

Or, ce passage nous semble important dans la mesure où à travers lui, le récit, en se déplaçant de la réalité vécue de Catherine en faveur d'une ouverture du regard de sa soeur plus jeune sur la ville, implique déjà les limites de la perception et de l'emprise de Catherine sur son monde concret. Ici se trouve encore une fois justifiée la narration à la troisième personne, dans la mesure où elle rend claire l'inconscience de Catherine et sa soumission. Lucie n'existe que comme figure antithétique à Catherine pour démontrer que l'acte de révolte à la volonté familiale est possible, bien qu'il risque de déclencher une réaction violente de la part du père. Nous voyons déjà ici l'ombre de ce qui distinguera Nora d'Olivia Atkins des Fous de Bassan. Le fait que le récit mentionne qu'il s'agit ici de la "première enfance insoumise" d'une soeur plus jeune que Catherine, implique que Catherine continue à être une enfant soumise et qu'à la différence de sa soeur cadette, elle ne s'est pas encore affirmée en tant que sujet révolté. C'est donc dans la lexie la plus hétérogène aux Chambres de bois, où le récit abandonne Catherine afin de suivre sa soeur Lucie à travers la ville que nous trouvons paradoxalement le portrait le plus signifiant de Catherine: celle-ci n'est que le lieu d'une absence et d'inconscience.

Ce passage précède d'ailleurs la décision d'Anita de faire marier Catherine. Catherine est donc déplacée de ses fonctions comme si elle était un objet, ou plus précisément parce qu'elle n'est qu'un objet en

104 Nous soulignons.

105 Les Chambres de bois, pp. 35-36.

qui concerne son rapport au monde. Le fait que ce soit Lucie qui pénètre avec lucidité la fascination de Catherine envers le manoir et les seigneurs, ne fait qu'accentuer le statut problématique de Catherine comme un être inconscient et naïf, soumis à un rêve issu de la parole de l'Autre. Non seulement Lucie représente-t-elle un regard conscient et critique sur l'esprit de Catherine, mais c'est elle également qui paraît être la plus renseignée sur l'histoire qui inspire la fascination et la curiosité de Catherine.

- La mère est morte toute seule¹⁰⁶, au petit matin, les enfants endormis au bord du feu ne s'en sont pas aperçus. La servante s'était enfuie, la veille, et le père n'était pas rentré de la chasse. Le père est mort à son tour, dans un pays étranger. La petite fille grandit. C'est une maison où les femmes règnent. Elle a gravé son nom sur les vitres et les glaces, Lia qu'elle s'appelle, la soeur de Michel...

[...]

- Tout le monde en parle dans la ville. Et l'on parle de toi aussi comme d'une douce niaise qui court après les grandeurs.¹⁰⁷

Or la réplique, ici élidée, de Catherine où elle se révolte contre les paroles de sa soeur, démontre l'incrédulité naïve de Catherine vis-à-vis du rêve qui la hante et son aveuglement envers ses propres motivations. Pourtant, le reste du roman justifiera les paroles de Lucie, qui sont en fait un présage comme l'est d'ailleurs le rêve de Catherine.

Parmi les divers rêves inclus dans le récit, celui qui nous semble le plus riche est tôt lancé dans le roman. Il fait partie des trois

¹⁰⁶ Remarquons que même dans les récits secondaires ce thème obsédant de la mort de la mère revient comme point de départ du récit.

¹⁰⁷ Les Chambres de bois. p.53.

"objets lourds et sacrés"¹⁰⁸ de Catherine auquel sont ajoutés la mort de la mère et l'enfance revolue, association qui s'avère révélatrice.

Nous revenons donc à une analyse du rêve de Catherine, non seulement parce que la psychanalyse envisage depuis longtemps le rêve comme condensation symbolique du complexe obsédant du sujet mais surtout parce que l'oeuvre romanesque hébertienne est parsemé de récits de rêves et celui-ci nous semble mériter notre attention.

"Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière fut noyée dans un sablier renversé."¹⁰⁹

Le reproche que Lucie adressera à sa soeur de courir après les grandeurs s'y trouve transposé dans une figure spatiale: la hauteur. En ce qui concerne ce rêve nous remarquons donc que c'est la maison des seigneurs que Catherine range "sur la plus haute tablette de l'armoire", positionnement qui symbolise à la fois supériorité, primauté, et difficulté d'accès. Mentionnons également que la maison se trouve "au creux d'une boule de verre", figure qui fait ressortir à la fois la visibilité et pourtant l'hermétisme de ce manoir et qui évoque donc le paradoxe du rêve, d'une part réel et visible aux yeux du sujet, d'autre part impénétrable. Et bien sûr, le fait que l'image disparaît dans le brouillard, une fois que la maison se trouve à la portée des mains de

108 Les Chambres de bois, p. 33.

109 Les Chambres de bois, p. 33.

Catherine, non seulement prévoit la suite de l'histoire de Catherine et son incapacité éventuelle de jamais pénétrer le manoir, mais plus généralement renvoie à l'écart entre tout rêve et la réalité d'où il se projette.

Si nous insistons sur l'importance de ces récits secondaires qui sont effectivement des mises en abîme du récit central du roman c'est que nous y voyons deux implications directement liées à notre thèse. D'une part, comme le déclare Paterson

Par le fait même de sa redondance, toute reduplication met l'accent non seulement sur la complexité des rapports qu'un fragment de texte entretient avec d'autres, mais ce faisant, elle révèle, comme le dit Ricardou, "la prise de conscience du récit par lui-même". Car, pour autant que la mise en abîme établit des reflets entre diverses structures du texte, elle en souligne la présence. Ainsi, la pièce à l'intérieur de la pièce dans Hamlet, par exemple, a comme effet de signaler au lecteur ou au spectateur la nature proprement esthétique du drame. Voilà pourquoi la mise en abîme peut rompre, et effectivement rompt la linéarité du texte.¹¹⁰

C'est-à-dire que la mise en abîme attire l'attention du lecteur à la matérialité du texte ou à son énonciation, et ainsi détourne son regard du domaine référentiel de la représentation. D'autre part, dans le cas des Chambres de bois, les récits secondaires sont directement responsables pour le déclenchement, l'élaboration, et finalement, la mort du désir de Catherine. Ils jouent également un rôle important au niveau de l'énoncé. Les Chambres de bois ne reproduit pas seulement l'inversion de certains contes de fée, comme le déclare Davidson, au niveau de son énonciation - ce roman s'attaque à la problématique plus générale de l'influence du conte de fée sur l'orientation d'un sujet.

¹¹⁰ Janet Paterson, op. cit., p. 109.

Plus précisément l'énoncé du premier roman d'Anne Hébert explore le pouvoir que peut avoir la parole dans la trajectoire du désir.

Nous avons pu constater le rôle primordial que joue la parole dans la création du désir de Catherine. Pourtant plusieurs passages du roman démontrent comment, une fois que la parole exerce son pouvoir de pouvoir inciter le désir, elle continue à élaborer cette trajectoire.

Dans le grand dénuement où Catherine se trouvait, Michel crut qu'elle n'avait rien de mieux à faire que de céder à la plus haute rêverie qui courait après elle depuis son enfance. Il se mit à raconter:

- Je reprendrai la maison et le jardin pour tout l'été et l'automne. Je chasserai Lia et cet homme qui est avec elle. Nous passerons ensemble le portail, ta main sur mon bras, tous deux en vrais seigneurs en maîtres de ces lieux.¹¹¹

L'importance de la parole dans la vie de Catherine à l'intérieur des chambres de bois est également rendue évidente dans le passage suivant:

Mais, tout le jour, elle s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. Elle apprenait des fables et des poèmes par coeur. Cela lui tenait compagnie durant le silence des longues heures penchées sur la toile et le lin. Et parfois, fables et poèmes, en leur vie possédée, crevaient comme des veines de couleur, au milieu des plus blanches broderies.¹¹²

Dans la vie stagnante et décharnée qu'elle mène avec Michel, les fables et les poèmes en sont le sang. Or, autrement dit, la situation dans laquelle Catherine se trouve dépend largement de la parole des contes et des récits qu'on lui avait racontés. Ce n'est que la parole

111 Les Chambres de bois. p. 90.

112 Les Chambres de bois. p. 84.

qui vit dans les chambres de bois. Et c'est une parole issue d'un conte irréalisable et nuisible aux forces vitales du désir. En outre, l'association établie ci-dessus entre l'enchaînement des fables et des poèmes et les desseins du lin sur la toile, évoque le côté fabriqué et arbitraire de tout acte de parole, fabrication qui néanmoins peut se cristalliser concrètement dans le monde physique.

Entre le début et la fin de son désir pour le manoir, Catherine non seulement ne réussit jamais à pénétrer le monde du manoir des seigneurs, mais on lui présente effectivement un monde de silence et de vide où elle peut néanmoins ressentir la présence d'un langage d'où elle est exclue.

Le frère et la soeur étaient livrés aux prestiges de la parole, une parole légère, elliptique, dont Catherine se trouvait exclue, mais qui s'inscrivait dans son coeur comme les signes farouches et sacrés du mystère de Michel.¹¹³

Tout comme le mystère du manoir qui a suscité la fascination de Catherine, le monde verbal de Michel est, pour Catherine à la fois un interdit et une source d'attraction.

La lexie la plus longue des Chambres de bois est celle où Lia avoue avoir perdu le manoir. Cette lexie comprend un long dialogue entre Lia et son frère où celui-ci devient conscient du degré de l'infidélité de Lia à l'égard de leur pacte d'enfance. C'est tout de suite après cette conversation que Catherine devient malade et commence à se révolter contre Michel, Lia, et leur monde. Cette révolte prend ses origines dans le corps de Catherine. Ailleurs, Anne Hébert a parlé du fait que la

¹¹³ Les Chambres de bois, p. 101.

révolte de ses personnages commence toujours par le corps. Remarquons que celle de Lucie commence également par la conscience sociale que le regard direct posé sur la ville éveille en elle. Si la révolte de Catherine se matérialise d'abord par le corps, il est pourtant à remarquer que cette révolte est déclenchée par un acte de paroles - l'aveu de Lia. La parole est donc responsable non seulement pour le début mais également pour la fin du désir de Catherine envers le manoir des seigneurs. Sa fascination envers le monde de Michel termine à cause d'une conversation entre Michel et Lia et cette conversation s'inscrit dans l'inconscient de Catherine pour produire le rêve suivant:

Pour la première fois peut-être, elle ressentait une grande colère submergeant toute peine, cherchant éperduement une issue en son être soumis et enfantin.

Cette nuit-là, elle eut un rêve: "La maison des seigneurs était maudite et vouée au feu. La haute demeure flambait sur le ciel et s'écroulait avec fracas. Pendant quelque temps une écharde roussie brûla Catherine au poignet, puis disparut tout à fait lorsque la jeune femme se fut éloignée sur la route."¹¹⁴

Le processus qui avait déclenché le désir de Catherine est répété dans la terminaison de ce même désir: de la parole de l'Autre au rêve pour finalement aboutir en geste ou acte de déplacement.

En plus d'un lieu d'origine et d'une parole commune que Catherine ne réussit point à pénétrer, Lia et Michel partagent un code de comportement ou de geste social que Catherine ne peut point saisir.

- Tu oses me poser une pareille question? Tant pis pour toi. Je crains fort que ma réponse ne te satisfasse en rien; nous ne sommes pas du même univers

114 Les Chambres de bois, p. 128.

toi et moi. Ecoute bien. Je l'ai quitté librement, par fierté, pour une offense qu'il m'a faite sans s'en apercevoir et ni son coeur, ni son corps n'y étaient pour rien.

- Je ne comprends pas, je ne comprends pas, répéta Catherine avec désespoir.

- Souviens-toi du conte de "La princesse et du pois", dit Michel qui s'était approché.115

Or de nouveau, le point de référence auquel le lecteur est renvoyé pour l'explication de la conduite de Lia envers son amant est un conte de fées, un élément verbal, une fiction qui cache ici le mensonge de Lia à l'égard de sa liaison avec son amant. Mais ce conte-ci pose un intérêt particulier en ce qui concerne la thématique du désir dans les Chambres de bois dans la mesure où la morale du conte en question est effectivement la délicatesse de la sensibilité physique de la classe privilégiée. Ce qui est suggéré dans la réplique de Michel c'est que les princes ont non seulement un code social qui leur est propre, mais qu'ils partagent également un code charnel d'après lequel ils peuvent être identifiés. La classe sociale s'inscrit dans le corps. Plus précisément le genre de caractéristique qui est attribué ici au corps de l'aristocrate est son incapacité de tolérer la moindre sensation physique sans éprouver une espèce de douleur. Autrement dit, cette "délicatesse" les rend incapables d'établir un contact physique avec le moindre élément hétérogène. Ils doivent se protéger contre toute friction. Le sens du toucher ne dépendant que de la friction, ceci implique déjà une sensualité atrophiée.

Or à quel point toute une classe sociale incarne un code de désir, est un sujet qui a toujours intéressé Hébert et qui nous semble être à

la fois l'élément central et un des aspects les plus intéressants d'une socio-critique du désir dans l'oeuvre. Dans Les Chambres de bois et dans Kamouraska, Anne Hébert explore le rapport entre la sensualité physique et la classe sociale. Certes, déjà dans ce premier roman, la figure de la servante est un phénomène qui mérite notre attention.

Si Michel et sa soeur partagent une parole qui exclut Catherine, celle-ci à son tour développe un rite verbal qui provient d'une parole partagée avec la servante. Catherine se sert de la parole comme moyen de prise sur la vie des sensations et des souvenirs de sa vie avant son mariage. La parole reçoit ici la fonction de formule incantatoire, dont Catherine se sert pour rétablir un contact avec la sensation physique.

Catherine nota soigneusement les noms des herbes que lui avait appris la servante. Et parfois, le soir, lorsque le temps durait trop, elle les appelait, un par un, comme des compagnies vivantes. Les noms surgissaient tour à tour, se rompant presque aussitôt sur la langue, descellant leur parfum intact: marjolaine, basilic, romarin, laurier, sauge...116

Le langage que partagent Catherine et la servante est celui du contact direct avec les épices, leur goût et leur parfum, phénomènes sensuels que ni Michel, ni Lia ne peuvent tolérer. En outre, il s'agit ici d'un vocabulaire foncièrement étranger à la parole du frère et de la soeur.

Le lendemain, Lia refusa le vin, la viande, le café et tous les condiments. Catherine lui prépara un peu de riz, comme on offre aux morts.

Lia venait de rompre avec son amant.

Michel se plaignit aussitôt de la fatigue intolérable que lui apportaient les odeurs fortes de

cuisine. Il s'associa au jeûne de Lia et ne voulut plus rien manger de vif et de coloré.¹¹⁷

L'intolérance de Michel et de Lia envers la nourriture est mise en contraste avec la litanie des épices chantée par Catherine. Ce contact avec la matière que Catherine partage avec la servante, est associé au travail manuel, et est donc un contact qui pour des raisons idéologiques et socio-politiques est méprisé par une société qui privilégie le prestige de l'oisiveté. Or, qu'est-ce que le "travail" sinon le mouvement et le contact avec la matière? Et qu'est-ce que la sensualité sinon un contact avec la matière?

Comme nous avons vu, lorsque le récit est lancé Catherine vient de remplacer sa mère dans la fonction du ménage à la maison. Elle sera par la suite déplacée et remplacée par sa soeur Lucie et reléguée à un état passif. Une fois mariée à Michel, tout travail lui sera défendu. Or, ce privilège, qui est le propre de l'aristocratie est évidemment envisagé par Hébert comme une certaine forme de mort sensuelle. Et Les Chambres de bois communique explicitement le mépris de l'auteure envers l'oisiveté de l'aristocratie.

Au matin, Catherine laissa venir à elle des images du pays noir où le travail flambe sur le ciel, jour et nuit. Elle pensa longuement à cette honte qu'elle partageait avec Michel de pouvoir dormir à loisir sans que jamais le pain vienne à manquer. Et elle regardait ses mains qui devenaient blanches et ses ongles qui s'allongeaient comme des griffes de bête captive.¹¹⁸

117 Les Chambres de bois, pp. 104-105.

118 Les Chambres de bois, p. 72.

L'image des mains qui parseme et la poésie et les romans d'Anne Hébert est dans Les Chambres de bois associée au travail, c'est-à-dire au mouvement, et donc indirectement à la vie et au désir. C'est l'association des mains à la figure de la servante, présente ailleurs dans l'oeuvre romanesque hébertienne¹¹⁹, qui accentue l'importance du travail en ce qui concerne la thématique du désir. Cette association est rendue claire dans le passage suivant:

Tout se passait fort simplement comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules, interminablement, en leur vie rêche, contre le noir du pays, ainsi qu'une rosée mauvaise se posant sur le linge, les meubles, la maison tout entière, sur les bottes lourdes du père et jusque sa face amère.¹²⁰

Lorsque Catherine se marie avec le seigneur, c'est effectivement tout mouvement corporel qui lui est interdit par Michel. Tout comme Catherine elle-même s'était laissé séduire par une image de noblesse, maintenant qu'elle s'est associée à Michel et est censée appartenir à la classe de celui-ci, elle doit à son tour se pétrifier en image et renoncer au mouvement de son corps. A cet égard, Les Chambres de bois reprend la thématique d'un des poèmes du Tombeau des rois, "Vie de château".

¹¹⁹ Un des exemples les plus intéressants de cette association se trouve dans Les Fous de Bassan où les jumelles Pat et Pam, en tant que servantes du pasteur deviennent également ses mains. La symétrie des mains est évidemment une caractéristique qui les rend propices à une comparaison avec les jumelles. D'ailleurs ce sera au poing d'une des jumelles qui viendra se tracer la cicatrice qui les distinguera l'une de l'autre.

¹²⁰ Les Chambres de bois, pp. 33-34.

C'est un château d'ancêtres
 Sans table ni feu
 Ni poussière ni tapis.

L'enchantement pervers de ces lieux
 Est tout dans ses miroirs polis.

La seule occupation possible ici
 Consiste à se mirer jour et nuit.¹²¹

Autrement dit il s'agit d'une tradition sans appui, appétit, enthousiasme - tradition atemporelle et immobile d'où nul confort ni bien-être ne proviennent. L'attrait de ces images de grandeur s'explique par le reflet de pouvoir que le sujet croit s'approprier, et donc tout ce que cette vie a à offrir est la satisfaction d'un narcissisme stérile. Le drame du "désir" de Catherine est très bien résumé dans ces sept vers. En refusant la nourriture ou la "table", c'est la vie même ou le "feu" que refusent le seigneur et sa soeur. Leur impuissance à pouvoir allumer le feu reflète d'ailleurs symboliquement leur statut d'infirmités devant la vie. C'est donc une mort que subissent ces êtres, dont la classe sociale les éloigne de tout contact avec la terre ou la "poussière" ou avec le travail. L'enchantement que ces lieux peuvent inspirer et qu'ils ont effectivement inspiré chez Catherine est pervers dans le sens qu'il ne renvoie qu'à l'artifice d'un miroir ou à une illusion uni-dimensionnelle. Le plaisir que cette vie peut inspirer n'est que l'activité stérile de se donner une certaine image de grandeur. D'ailleurs cette "seule occupation possible" est pratiquée par Catherine.

121 Anne Hébert. "Vie de château". Poèmes. Paris: Seuil, 1960, p. 54.

Il arrivait à la jeune femme d'essayer ses robes, l'une après l'autre, de faire trois fois le tour de la salle de bain, lentement, saluée de-ci de-là dans les glaces par ses propres images graves et droites. Elle imagina une façon rituelle de quitter jupes et jupons, en un tour de main, laissant tomber à ses pieds un rond parfait de tissu précieux. Catherine enfilait ensuite ces grands cerceaux défaits sur son bras, comme des trophées, avant de tout ranger dans ses armoires parfumées.122

Or ce passage-ci se fait suivre par:

Mais Catherine s'ennuyait des marchés de légumes, de fleurs et de fruits. La servante partie, il lui arrivait de crier, les mains en porte-voix, mordant dans les mots, selon le rythme et la rude intonation du marchand de fraises qui passait en juin sous ses fenêtres:

- Des fraises, des fraises, des belles fraises!

Catherine faisait le tour de l'appartement en criant comme si elle eût joué de la trompette pour réveiller le monde endormi sous l'hiver et la pluie. Puis elle se jetait sur un fauteuil. La tête enfouie dans les coussins, elle grimaçait d'aise, comme si toute l'odeur et le goût des fraises lui eussent été données par de grandes mains sauvages barbouillant sa figure.123

Ce qui est mis en contraste ici est la stérilité des plaisirs aristocrates des tissus précieux par rapport à celui du contact avec la matière vivante. Ce contraste rapparaîtra dans Les Enfants du sabbat à travers les angoisses de Soeur Gemma, pour qui la cuisine est une source de dégoût profond alors que le contact avec les tissus précieux des vêtements sacerdotaux la met en extase. Autrement dit, chez Hébert le choix de la matière avec laquelle certains individus entrent en contact

122 Les Chambres de bois, p. 78.

123 Les Chambres de bois, p. 78.

reflète en quelque sorte le degré de vie qu'ils manifestent dans leur personne. Et ce que Catherine trouve auprès des seigneurs est effectivement un vide profond - une mort physique. Les chambres de bois sont effectivement une sorte de "tombeau des rois".

Ce qui confirme cette critique de la part de l'auteure à l'égard du rapport de toute une classe sociale vis-à-vis de leur sensualité et de leur corps, est le personnage de Bruno dans la troisième partie du roman, dont la classe sociale est nettement appréciée par Catherine.

Il parla longuement de son travail. Catherine retint du métier de Bruno qu'à la force du poignet il faisait monter et descendre le niveau des eaux. Elle en fut contente.¹²⁴

Le contraste entre Bruno et Michel, que Davidson ne semble pas juger important, c'est que là où Catherine ne connaissait que le titre et la position sociale de Michel et ne savait rien de ce qu'il faisait, c'est-à-dire de ses activités, elle semble comprendre maintenant que le quotidien concret du corps et du mouvement physique de l'être humain est important. S'étant intéressée à l'essence de l'être social dans le cas de Michel, maintenant elle reconnaît l'importance du processus du vécu corporel, et de ce que le corps accomplit. C'est ainsi que nous voyons dans la figure de la servante, qui à premier coup d'oeil semble être marginale au texte, un thème central du roman. Nous reverrons cette figure dans Kamouraska, où elle occupe une fonction légèrement différente de celle d'Aline des Chambres de bois, tout en partageant certaines caractéristiques avec celle-ci.

¹²⁴ Les Chambres de bois, p. 181.

Il est à remarquer que le retour de Catherine à ses origines d'ouvrière, ou son passage de Paris au bord de la mer¹²⁵, correspond à un phénomène verbal du texte. De la deuxième à la troisième partie du roman, le lecteur apprend le nom de la servante, ce qui implique un rapprochement ou une nouvelle optique vis-à-vis de celle-ci. Or rien que le nom de la servante, par la sonorité de ses trois lettres renvoie à celui de Catherine, similarité qui laisse déjà supposer un lien entre les deux personnages. On remarquera que l'élément central de tous les déplacements qui ont lieu autour de Catherine, et dont elle fait elle-même partie, évoquent le rôle de la servante dans la mesure où il s'agit toujours de la question du travail. Or, si l'incipit porte en lui les racines centrales de tout le roman, le thème du travail s'y trouve déjà lancé comme phénomène central.

C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. Au matin les fermes essuyaient sur les vitres des maisons les patines des feux trop vifs de la nuit.¹²⁶

Or, c'est par le biais du mot **pays** que Paterson aborde une interprétation de l'oeuvre, et ceci en reliant le mot au discours féerique de l'irréel et du rêve. Loin de vouloir contredire l'interprétation de Paterson, nous avons déjà démontré la pertinence du

¹²⁵ Ce passage d'une grande ville à la campagne correspond également au conflit des deux notions de "culture" et de "nature" aussi bien qu'à celle de "seigneur" et de "paysan", opposition centrale dans Les Chambres de bois. La thématique de la ville sera analysée dans notre chapitre sur Héloïse, le seul autre roman de l'auteure à se situer à Paris.

¹²⁶ Les Chambres de bois, p. 27.

discours féerique et du rêve en ce qui concerne l'orientation du désir de Catherine. Pourtant, la production du sens des Chambres de bois dépend de la juxtaposition de deux phénomènes, celui du rêve et celui du corps, ou plus précisément du libre mouvement du corps et son contact avec la terre et le monde physique. A partir d'un rêve et d'une fascination avec une image, Catherine fera l'expérience de la réalité corporelle de ce même rêve.

Pourtant l'élément souligné par le verbe "essuyaient" dans l'incipit est le travail collectif des femmes de la classe ouvrière et après son passage à travers la clôture étouffante des chambres de bois ou le monde des seigneurs, c'est avec un paysan et le travail que Catherine renouera des liens.

Comme nous avons pu constater plus haut, Les Chambres de bois commence et termine avec une mort. Dans la première partie, il s'agit de la mort de la mère, qui oblige Catherine à abandonner l'enfance et à entrer en fonction de servante en quelque sorte ou à assumer un certain travail. Or dans la troisième partie du roman, lorsque les trois personnages principaux deviennent Catherine, Aline et Bruno, la mort de la servante est un événement symbolique, tout comme son alliance avec Bruno, qui enlève à Catherine sa fonction sociale de maîtresse servie par une subordonnée. Catherine reviendra à ses origines d'ouvrière.

[Catherine] parla aussi du travail qu'il lui faudrait chercher dès son retour.¹²⁷

Ce thème du travail a été presque tout à fait ignoré par la critique

127 Les Chambres de bois, p. 181.

dans des analyses du roman jusqu'ici. On n'a pas vu l'importance qu'une socio-critique pourrait apporter à cette oeuvre parce que le discours et la perspective prise par Hébert n'est point celui d'un discours politique se rattachant à des notions abstraites de l'injustice et de l'exploitation à un niveau collectif. C'est par le biais du sujet et sa politique désirante et verbale qu'Hébert aborde une critique de l'équilibre de production sociale. Ce texte démontre le côté négatif de la réalité d'une vie "de rois" en dévoilant l'appauvrissement sensuel qu'une telle vie implique. Autrement dit c'est en saisissant cette vie par l'intérieur de sa réalité vécue qu'elle réussit à la condamner. Le rapport entre une classe sociale et la sensualité sera exploré également dans Kamouraska à travers la figure d'Aurélie.

La critique de cette oeuvre jusqu'à présent a vu dans Michel le cas isolé d'un jeune homme incapable de vivre et dans Catherine une jeune fille spécifique jetée dans le drame de ce jeune homme, mais ces deux personnages représentent non seulement deux orientations psychiques différentes, mais également deux classes sociales et comment ces classes s'inscrivent dans leur corps.

Ainsi envisagé, Les Chambres de bois devient non seulement une critique de l'institution du mariage, mais également celle du style de vie de la grande bourgeoisie. Ce roman nous lègue déjà aussi certains perçus sur le rapport entre l'altérité et le désir qui s'avèrent pertinents aux analyses des romans subséquents.

A partir du deuxième roman de l'écrivaine, le texte hébertien explorera davantage le lien entre la violence et le désir. Pourtant dans Les Chambres de bois où justement c'est l'absence du désir qui se

manifeste, il y a également très peu de violence physique, à part certains incidents où cette violence se limite à certaines paroles de la part de Michel

- Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer.¹²⁸

et à quelques gifles, d'abord lancées par le père de Catherine à sa fille révoltée Lucie, et ensuite de Lia à Michel et de celui-ci à Catherine. Chacun de ces incidents, où la violence se manifeste à travers le geste physique, est néanmoins important en ce qui concerne une vision globale du roman. Dans celui-là il s'agit d'une espèce de rite de la révolte de l'enfance vis-à-vis le patriarche, phénomène important puisqu'il implique que la possibilité d'un refus de la volonté familiale existait pour Catherine, et que donc sa tragédie est en partie sa faute. Dans le deuxième cas de gifles échangées entre Lia, Michel et Catherine, le geste sert comme représentation, ou symptôme de la dynamique affective entre les trois personnages où Catherine n'occupe que la fonction de bouc émissaire du désir de domination de Michel dont l'amour envers son véritable objet de désir - sa soeur, se voit frustré.

Chaque partie du roman introduit un personnage féminin secondaire qui dédouble en quelque sorte la fonction de Catherine. D'abord Lucie, ensuite Lia, et finalement Aline. Il est à remarquer que Catherine ressent le désir de se rapprocher physiquement de ces trois figures qui la dédoublent, tentative qui sera repoussée ou ignorée par chaque femme mais qui démontre déjà à un niveau inconscient l'Autre selon lequel

¹²⁸ Les Chambres de bois, p. 93.

Catherine reformulera son statut de révolte.

Les Chambres de bois, comme Héloïse, est un roman poétique et laconique où domine une parole élidée et discrète. Ainsi, il a fallu attendre la publication de Héloïse pour comprendre que Michel était une espèce de vampire ou mort-vivant, parasite des forces vivantes de ceux autour de lui, description qui s'ouvre dans Les Chambres de bois pour pouvoir inclure toute une classe sociale. Il fallait également attendre Les Enfants du sabbat pour que le phénomène de l'inceste, déjà présent dans ce premier roman, ose s'exprimer ouvertement. Sa présence dans Les Chambres de bois, quoique latente, mérite notre attention.

Les recherches de l'anthropologue Lévi-Strauss¹²⁹ ont dévoilé la présence de certains tabous en ce qui concerne toute société. Parmi ceux-ci, ce sont les lois et les rites qui traitent de l'ensevelissement des morts et des rapports sexuels entre les membres d'une même famille qui sont partagés par toutes les cultures, même les sociétés les plus primitives. Or dans l'oeuvre romanesque hébertienne la transgression de ces deux interdits devient une obsession. Puisque c'est dans les romans subséquents que la force de cette transgression éclate, nous réservons la plupart de nos commentaires là-dessus pour les analyses à venir. Pourtant, puisque ces transgressions sont déjà suggérées indirectement dans ce premier roman, il nous convient d'ajouter quelques remarques de plus sur ce sujet. Le tabou contre l'inceste, selon Lévi-Strauss, a moins comme fonction le but d'interdire certains actes que d'en encourager d'autres. Cet interdit cherche à encourager un échange ou une communication entre des familles afin d'assurer une cohésion sociale

129 Claude Lévi-Strauss, Le Regard Eloigné, Paris: Plon, 1983.

entre des groupes. Ce que l'interdit cherche à décourager plus spécifiquement ce n'est pas la sexualité en question mais plutôt la clôture en faveur d'une interdépendance entre divers groupes.

Dans une oeuvre où la clôture est un thème et un mécanisme principaux¹³⁰, ces remarques nous paraissent fort à propos puisque dans Les Chambres de bois, les sentiments de Michel envers sa soeur Lia sont effectivement envisagés par l'auteure comme un phénomène stagnant et malsain et sont associés à la clôture et au refus de contact de la part de Michel avec le monde au-delà des murs de sa maison. On verra plus tard dans notre analyse des Enfants du sabbat que l'auteure n'envisage point toujours l'inceste de cette façon. D'ailleurs c'est à peine que l'inceste s'affirme ou se nomme dans ce premier roman. Ici il n'existe qu'en tant que négation de l'Autre, obstacle à l'altérité du mariage entre classes de Michel et Catherine.

Mais en plus d'être un interdit de base à toute société, l'inceste représente pour l'anthropologue un phénomène de grande importance parce que pour Lévi-Strauss, cela représente le lieu précis qui sert comme frontière entre la nature et la culture. Hébert s'intéresse non seulement au primitif mais également aux frontières ou au lieu/moment de contact entre deux entités. L'inceste selon Lévi-Strauss est le croisement par excellence de ces deux obsessions: la frontière entre le primitif et le civilisé, soit le moment où le corps est inscrit par la loi symbolique et doit se détourner de sa clôture en faveur d'une ouverture sociale sur le monde.

130 Voir Josette Feral. "Clôture du texte, clôture du moi dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert". Voix et images, I, no. 2, décembre 1975. pp. 265-283.

Comme nous avons démontré plus haut les dimensions psychologiques et sociales du sujet se chevauchent dans ce roman par le biais du rapport entre la sensualité ou la production désirante et la classe sociale ou la production sociale. Qu'il s'agisse d'une perspective historique sur le passage de l'être humain de la nature à la civilisation ou à la culture; qu'il s'agisse du processus psychologique de l'individu subi au moment symbolique de "la mort de la mère" c'est-à-dire de son passage à l'ordre symbolique de la loi sociale; qu'il s'agisse du trajet fictif du personnage Catherine qui vise et monte dans une autre couche sociale dont la réalité physique l'éloigne de la nature - le processus est le même dans la mesure où il vise la victoire de la loi sur le corps, celle de la culture sur la nature, victoire redoutable qui comporte des enjeux sérieux pour le sujet, victoire qui se produit en grande partie, sinon exclusivement, par la parole. Les Chambres de bois, comme "Le Torrent" nous démontre un univers où la parole est hostile à l'expression de la sensualité et au désir. En outre le dédain envers le contact avec la terre qu'une société manifeste est, dans Les Chambres de bois, lié à l'appauvrissement du sujet dans la mesure où il implique une mutilation ou dépossession du corps par l'esprit.

Si "Le Torrent" nous avait démontré la dépossession que subit le sujet lorsqu'il est trop rigoureusement soumis au travail physique et à l'utilité, Les Chambres de bois nous démontre comment l'envers de ce positionnement social peut mener à la même problématique. Ce roman est donc une socio-critique acerbante et révolutionnaire dans la mesure où elle lance une attaque au privilège de certaines classes, non point par le biais d'un dogme politique collectif, mais plutôt en abordant la

question par une exploration du statut désirant qui découle d'une vie socialement privilégiée - c'est-à-dire en démasquant l'impuissance sensuelle du pouvoir social.

TROISIEME CHAPITRE: KAMOURASKA

La dizaine d'années qui sépare la publication des deux premiers romans d'Anne Hébert se fait remarquer par nombreuses innovations au niveau de l'écriture, dont la plupart concernent le phénomène de la subversion de l'ordre à plusieurs niveaux, concept que notre introduction a directement relié au phénomène du désir. Là où Les Chambres de bois ne comprend aucune agrammaticalité, respecte, à quelques exceptions de près, l'ordre chronologique des événements, et est raconté à la troisième personne du passé simple, Kamouraska instaure l'avènement d'une écriture romanesque qui s'écarte d'un respect absolu de toutes ces conventions, ne les introduisant dans le texte que pour les subvertir et les déplacer à plusieurs reprises. C'est ainsi qu'à partir de la publication de ce roman, l'écriture romanesque hébertienne donnera une plus ample liberté à l'expression de la voix du désir au niveau sémiotique de son énonciation. C'est-à-dire que les transgressions commises face des lois socio-juridiques par le sujet désirant du roman se reflètent dans le désordre syntaxique de l'énonciation. Les révoltes déclenchées chez les protagonistes hébertiens prendront des dimensions nettement plus transgressives. Le geste de révolte chez Catherine, après tout, s'était limité à la décision de quitter son mari.

A partir de Kamouraska, il s'agira désormais d'un sujet foncièrement clivé dont la schizophrénie ou scision psycho-sociale se transmet par une hétérogénéité de voix et par une pulvérisation de la temporalité

linéaire. A cet égard, il importe de faire remarquer qu'aucun des romans hébertiens ne restera fidèle au "je" d'un seul personnage comme le fait "Le Torrent". La nature hétérogène et fragmentée du sujet que François reconnaît dans ce récit se manifestera dans le texte hébertien par la suite par le recours à un chevauchement de narration entre la première et la troisième personne.

Dans Kamouraska les agrammaticalités et les anachronies abondent en faveur d'une textualité qui peut communiquer fidèlement et le rythme et l'orientation de la mémoire troublée du sujet parlant. Cette notion de mémoire devient centrale dans des récits qui s'avèrent, avant tout, des reconstitutions psycho-verbales des images intériorisées dans un temps écoulé. A la différence de Catherine, le protagoniste hébertien dans Kamouraska et les romans subséquents évoquera toujours des souvenirs précis d'une enfance révolue. Ceci a comme résultat le fait que le sujet intériorise de plus en plus son drame et que l'altérité la plus significative de sa vision est celle de la scission entre les diverses étapes de sa propre existence. Autrement dit, c'est son "je" d'un temps révolu qui devient la manifestation la plus significative de "l'Autre", ou plus précisément l'objet de son désir.

Le dédoublement de temps typique à ces récits où la mémoire reconstitue des événements qui hantent le sujet, crée une situation où ce que le sujet désire c'est de se ressusciter en tant que sujet désirant. C'est le désir lui-même qui est désiré.

Tous les trois romans publiés pendant les années soixante-dix, c'est-à-dire Kamouraska, Les Enfants du sabbat, et Héloïse, s'attaquent à l'influence néfaste, voire tragique, de certaines réalités sociales sur le sujet parlant et évoqueront la voix d'un sujet délirant obsédé

par certaines idées fixes. Dans Kamouraska et dans Les Enfants du sabbat il s'agit d'un personnage féminin dont la trajectoire du désir représente une transgression des lois sociales de base régissant le sujet en tant qu'entité sociale légitime. Les deux cadres sociaux à l'intérieur desquels le sujet féminin subit un refoulement de ses pulsions désirantes, sont le mariage dans Kamouraska, où la transgression de l'adultère se fait suivre par celle de l'homicide donc d'une mort illégitime, et le couvent dans Les Enfants du sabbat, dont la transgression sera celle d'une alliance avec la sorcellerie ou le "démoniaque", suite à laquelle il y aura un accouchement et une naissance illégitime. Ces deux romans ensemble représentent la force du désir dans la mesure où ils situent celui-ci aux extrêmes existentiels de la frontière entre la vie et la mort. Nous verrons que ces deux romans ont comme base un sujet foncièrement clivé qui n'arrive pas à se forger une identité unaire à cause d'une scission qui met en conflit deux ou plusieurs identités irréconciliables. Que les deux romans soient abordés soit par une psychocritique, une sociocritique ou une critique formaliste de la sémiotique textuelle, on parviendra à discerner le phénomène de la schizophrénie ou de la fragmentation comme problématique centrale.

Le titre de Kamouraska, comme celui des Chambres de bois renvoie au lieu fictif d'un mariage et d'une mort même s'il s'agit d'une mort symbolique dans Les Chambres de bois. Pourtant il existe plus de différences entre ces deux romans que de similarités.

Nous commençons notre analyse du rapport entre la parole et le désir dans Kamouraska en reprenant les deux aspects narratologiques de base que nous avons analysés dans Les Chambres de bois: le temps et la voix

du récit. A ce propos il nous convient de reprendre également un autre des fils de notre premier chapitre: celui de l'incipit, puisque dans le cas de Kamouraska, sa fonction diffère de celle de l'incipit des Chambres de bois.

Or, dans le cas de Kamouraska, les verbes du premier paragraphe du roman sont tous au passé simple, alors que ce temps verbal ne figure que rarement dans l'écriture du roman.

L'été passa en entier. Mme Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni Mme Rolland, ni les enfants n'allèrent à la campagne, cet été-là.¹³¹

Pourtant, suite à ce premier paragraphe et déjà dans la première page on observe la progression temporelle suivante:

1. Premier paragraphe: le passé simple
2. Deuxième paragraphe: l'imparfait et le passé simple
3. Troisième paragraphe: le conditionnel et l'infinitif
4. Quatrième paragraphe: le présent, l'imparfait et le passé composé.

Dans cette progression, nous remarquons que lorsque le récit rebrousse chemin vers le passé, le passé composé remplace le passé simple. Le temps verbal des phrases de l'incipit semble donc, à première vue, mal représenter la temporalisation du roman en général où dominant le présent, l'infinitif et le passé composé dans un va et vient incessant entre deux époques, la plus lointaine étant pour la plupart ramenée au présent. Ce va et vient entre deux étapes temporelles sera d'ailleurs une tendance qui caractérisera l'oeuvre romanesque

131 Anne Hébert. Kamouraska, Paris: Seuil. p. 7.

hébertienne subséquente.

Et pourtant voilà que l'emploi du passé simple, même s'il s'avère trompeur comme signe représentatif de l'oeuvre globale, a la fonction d'évoquer précisément une fiction - le mythe des apparences de Mme Rolland en tant qu'épouse fidèle et innocente. A cet égard les derniers mots du roman nous paraissent également significatifs dans leur fonction de reflet de l'incipit.

Mme Rolland se raccroche à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de casser d'une minute à l'autre. Elle a les yeux pleins de larmes.

Léontine Mélançon (à moins que ce ne soit Agathe ou Florida?) murmure doucement.

- Voyez donc comme Madame aime Monsieur! Voyez comme elle pleure...132

Peu importe qui a prononcé les mots qui closent le livre. L'important c'est qu'ils soient prononcés, ainsi servant comme témoignage d'un verdict d'innocence. L'emploi du passé simple dans l'incipit, qui renvoie à une modalité historique, a comme but cette même apparence d'innocence, même si ce temps verbal et l'innocence sont incompatibles avec le récit qui suit. C'est dans ce sens de fausse apparence que l'incipit finit par bien représenter le récit qu'il entame.

Cet incipit, tissé à partir de deux phrases complètes, ne laisse pas non plus deviner les agrammaticalités qui parsèment le récit. Il accentue plutôt l'ordre syntaxique conventionnel - phénomène lié à l'obsession d'Elisabeth de vouloir cacher son désarroi intérieur derrière un masque de stabilité et de vertu morales. D'autre part,

l'allusion à "Mme Rolland" représente un écart du "je" d'Elisabeth grâce auquel seront racontés les vrais événements de sa vie et qui est effectivement la perspective dominante du récit. L'incipit reflète par ses composants formels la réalité ordonnée et figée du masque derrière lequel se cache la protagoniste. Pourtant un peu plus loin dans la première page, les caractéristiques dominantes de l'énonciation de Kamouraska se manifestent. Or, parmi celles-ci l'emploi fréquent de l'infinitif mérite notre attention.

L'emploi de l'infinitif déclenche certaines ambiguïtés centrales du récit dans la mesure où il évoque une action suspendue dans une atemporalité (s'agit-il d'un impératif ou de l'abstraction habituelle d'une action normalement impliquée par ce mode?). En outre l'infinitif suspend non seulement toute précision temporelle mais il élimine toute possibilité d'identification de voix. Autrement dit, aucun sujet ne vient réclamer le mouvement décrit par l'infinitif. Applicable à tout, il n'est assimilable à rien en particulier et puisqu'il ne s'insère point dans un axe chronologique, son ambivalence le limite à l'univers abstrait de la pensée.

J'aurais fort bien pu semer, cette créature.
Prendre un fiacre. Ou changer de trottoir. Entrer dans
une boutique. Faire prévenir mon cocher, lui dire
d'atteler et de venir me chercher. J'ai continué de
marcher sans me retourner. Sûre de traîner après moi,
à dix pas, cette suivante entêtée. Marcher, marcher,
sans fin.¹³³

Ici la plupart des infinitifs pourraient se rattacher au premier verbe au passé du conditionnel "J'aurais pu". Pourtant très souvent dans Kamouraska l'infinitif s'annonce sans aucun verbe qui pourrait

vraisemblablement l'introduire, même si le sens éli­dè du texte, mais rattachè à l'emploi de l'infinitif, est précisément le glissement vers une hypothèse ou regret dans le genre d'un "j'aurais pu". Les actions décrites par l'intermédiaire de l'infinitif s'éloignent d'une actualisation concrète et deviennent l'expression d'un voeu - d'un désir, comme dans le cas suivant.

Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe. Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Etre regardée par eux. Fuir la rue du Parloir. Rejoindre mon amour, à l'autre bout du monde.¹³⁴

Il est à remarquer que les trois premiers infinitifs de cette série font appel justement au monde intérieur de l'imaginaire, à partir desquels une autre série d'infinitifs évoquant des actions concrètes qui sont des souhaits refoulés d'Elisabeth sont lancés. Ce passage nous permet de remarquer une autre caractéristique de la phrase de Kamouraska. L'ellipse du verbe ou la phrase nominale.

Ce n'est qu'avec la publication de Kamouraska que la phrase nominale devient une caractéristique centrale de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. On n'en trouve aucun exemple dans Les Chambres de bois. A cet égard, nous remarquons que c'est surtout dans le "Livre de Perceval et de quelques autres" des Fous de Bassan qu'il y a une surdétermination évidente de la phrase nominale. Nous aurons l'occasion d'examiner plus tard dans notre chapitre sur Les Fous de Bassan sa pertinence au récit d'un personnage comme Perceval Brown, mais puisqu'elle se manifeste fréquemment dans le récit d'Elisabeth Rolland, il nous convient d'explorer ici sa réalité psychologique.

134 Kamouraska. p. 9.

L'ellipse du verbe produit une série d'images/idées fragmentaires entre lesquelles le manque de continuité crée une sorte de rébus ou d'énigme à résoudre. Il s'agit d'un genre d'agrammaticalité incompatible avec un ordre systématique de pensée consciente qui heurte en quelque sorte le processus de la logocentricité et au niveau de l'expression littéraire de l'écrivain(e) et au niveau de l'interprétation du lecteur. Ramenée à l'expression de l'inconscient, le rythme litanique de la phrase nominale devient un champ fertile pour la manifestation de l'aspect sémiotique du texte, c'est-à-dire, pour la voix de son désir.

Dans le cas de Kamouraska, la phrase nominale est le véhicule par lequel le caractère délirant du récit d'Elisabeth est transmis et elle devient essentielle ici parce que tout en impliquant un rébus ou un énigme à résoudre, elle correspond à la force génératrice et à la raison d'être de ce roman qui est essentiellement un effort de focaliser et d'unifier une série de fragments entre lesquels le sujet parlant n'arrive point à formuler une cohésion cohérente. A partir d'une série de notions et d'images contradictoires, comme l'innocence et la culpabilité par exemple, Elisabeth cherche à se définir selon une identité unaire capable d'incorporer les divers fragments de sa vie. A travers le processus du procès verbal, elle se cherche une essence. Il convient donc que ce procès verbal ou cette écriture reflète ce désordre et cette fragmentation du je parlant, une fragmentation qui permet à la voix narratrice d'exprimer l'ambiguïté de sa vision sur tout concept.

Là où il s'agissait dans Les Chambres de bois d'une seule voix narratrice, ce phénomène devient plus compliqué dans Kamouraska. Dans son analyse du roman, Robert Harvey identifie quatre voix narratrices: Elisabeth Rolland, le narrateur omniscient, la "Voix", et Jérôme

Rolland.135

Pourtant, Harvey ne constate la présence de la voix de Jérôme Rolland que dans quelques paragraphes et ne discerne la "Voix" du chœur que dans quelques passages. Il n'accorde également qu'un rôle nettement secondaire à la voix du narrateur omniscient. C'est donc la voix d'Elisabeth Rolland qui domine le récit. Or, bien que nous puissions également discerner ces voix narratrices secondaires et que les interprétations de Harvey de ces voix nous semblent tout à fait plausibles, nous envisageons ces écarts du "je" d'Elisabeth d'une façon légèrement différente de celle de Harvey dans la mesure où plutôt que d'insister sur la présence de quatre optiques foncièrement divergentes, nous cherchons à établir le lien des perspectives secondaires avec celle du "je" d'Elisabeth. Nous nous intéressons à formuler une synthèse de la perspective globale du roman qui pourrait justement expliquer ces déplacements d'optique de narration. Le sens de Kamouraska en dépend.

Notre discussion aborde essentiellement la problématique d'une narration qui se déplace entre l'emploi de plusieurs pronoms. Comme nous avons déjà déclaré, c'est le "je" d'Elisabeth qui domine le récit, suivi en ordre de fréquence par le pronom de la troisième personne qui d'ailleurs est le premier à se manifester dans l'incipit. A l'égard de l'incipit, ce que nous avons déclaré plus haut sur l'emploi du passé simple, s'applique également à l'emploi de la troisième personne et du narrateur omniscient. C'est-à-dire que son emploi dans les premiers paragraphes est trompeur dans le sens qu'il n'est pas représentatif de la plupart du roman. Pourtant, avant de passer à cette voix omnisciente,

135 Robert Harvey. Kamouraska d'Anne Hébert: une écriture de la passion. Québec: Hurtubise HMH, 1982. p. 19.

nous nous intéressons aux deux autres perspectives délinées par Harvey: la "Voix" "qu'on pourrait comparer au "choeur" des tragédies grecques"¹³⁶, pour citer Harvey, et celle de Jérôme Rolland.

La "Voix" du choeur est le plus souvent identifiable par l'emploi du pronom "vous" qui s'adresse soit à Jérôme Rolland

Quelle femme admirable vous avez, monsieur Rolland. Huit enfants et une maison si bien tenue. Et puis voici que depuis que vous êtes malade, la pauvre Elisabeth ne sort plus. Elle ne quitte pas votre chevet. Quelle créature dévouée et attentive, une vraie sainte, monsieur Rolland. Et jolie avec ça, une princesse. L'âge, le malheur et le crime ont passé sur votre épouse comme de l'eau, sur le dos d'un canard. Quelle femme admirable.¹³⁷

soit à Elisabeth:

Le manoir. Vous ne risquez pas grand-chose d'y retourner, madame Rolland. Vous savez bien qu'il n'y a plus rien. Tout a brûlé en 18...[...]

C'est peu d'avoir une double vie, madame Rolland. Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes, à l'insu de tous. Comme ces dévotes qui marmonnent des chapelets interminables, tandis que dans leur sang coule le venin des vipères. Bonjour madame Rolland. Bonsoir madame Rolland. Comment va monsieur Rolland? Et les enfants? Une fameuse portée, mais tous en bonne santé. Dieu merci. A quoi pensez-vous, madame Rolland, que votre oeil s'assombrit? Que votre front se plisse? Irréprochable. Vous êtes irréprochable. Mais vous n'êtes qu'une absente, madame Rolland. Inutile de nier. Votre mari se meurt dans une des chambres du premier, et vous feignez de dormir, étendue sur le lit de l'institutrice de vos enfants. Vous entendez des voix, madame Rolland. Vous jouez à entendre des voix. Vous avez des hallucinations.¹³⁸

136 Harvey, op. cit.. p. 27.

137 Kamouraska, p. 15.

138 Kamouraska. pp. 75-76.

Selon Harvey, cette "Voix" qui s'adresse directement soit à Jérôme Rolland soit à Elisabeth¹³⁹ provient d'une troisième conscience ou optique qui ne peut pas être assimilée à aucun des acteurs du roman.

Qu'une même "voix" s'adresse successivement à deux personnes distinctes, nous amène nécessairement à y voir une entité indépendante de la conscience exclusive de l'un ou l'autre personnage; d'où sa nature homodiégétique (je/nous, tu/vous).¹⁴⁰

Harvey cherche une cohérence systématique d'identification du sujet parlant dans un roman qui se propose comme but central l'impossibilité d'un tel ordre. Vouloir opérer une distinction entre la conscience de cette "voix" et celle d'Elisabeth nous semble erroné, non seulement parce que c'est enlever la complexité et la fragmentation inhérentes à l'optique d'Elisabeth, mais c'est également nier la présence du désir et du délire au niveau textuel du roman à travers lequel une même conscience se débat avec l'incapacité de se laisser identifier par un seul pronom et une seule optique. Autrement dit, cette "voix" ou ce "choeur" qui se manifeste surtout par l'emploi du "vous" en s'adressant soit à Jérôme, soit à Elisabeth au niveau du premier récit¹⁴¹, n'est pour nous qu'une des manifestations de la conscience clivée d'Elisabeth Rolland. Le texte lui-même approuve cette interprétation dans le passage cité ci-dessous où la capacité de déplacement et la schizophrénie d'Elisabeth sont déjà évidents dans la simulation d'un dialogue entre

¹³⁹ Nous verrons plus loin que cette voix s'adresse à beaucoup d'autres personnages à travers la conscience d'Elisabeth Rolland.

¹⁴⁰ Robert Harvey. op. cit., p. 28.

¹⁴¹ Comme nous avons déjà mentionné et démontrerons par la suite cet emploi du "vous" est souvent employé par Elisabeth au niveau du deuxième récit de ses souvenirs.

deux personnes à l'intérieur d'un seul paragraphe:

Bonjour madame Rolland. Bonsoir madame Rolland.
Comment va monsieur Rolland? Et les enfants? Une
fameuse portée, mais tous en bonne santé. Dieu
merci.142

Questions et réponses se suivent à partir d'une seule voix qui recrée le scénario d'un échange verbal banal. Elisabeth Rolland a l'habitude de se voir de l'extérieur et de s'entendre parler comme "Mme Rolland". L'énonciation ne se donne pas la peine de faire entrer ces dialogues cités entre guillemets parce que tout le récit d'Elisabeth est tissé à partir d'un va et vient de sa conscience de sujet et sa reconnaissance de son statut d'objet adressé par tous ceux qui la perçoivent et qui ont joué ou jouent un rôle dans sa vie.

En outre cette même "voix" pulvérise elle-même la possibilité de représenter une entité autonome de celle d'Elisabeth dans la série de phrases suivantes.

Vous entendez des voix, madame Rolland. Vous jouez à entendre des voix. Vous avez des hallucinations.143

Il est suggéré ici que ces "voix" extérieures au "je" d'Elisabeth, c'est-à-dire ces voix judiciaires qu'Elisabeth entend ne sont qu'hallucinations, ne sont donc qu'une projection de sa conscience. D'ailleurs on reconnaîtra ce même ton ironique qui accompagne le "vous" lorsqu'il s'adresse à George Nelson à l'intérieur d'un passage qui ne peut être attribué qu'à Elisabeth.

142 Kamouraska. p. 75.

143 Kamouraska. p. 76.

La pitié ouverte comme une blessure. Tout cela devrait vous rassurer. Vous combattez le mal, la maladie et les sorcières avec une passion égale. D'où vient donc, qu'en dépit de votre bonté, on ne vous aime guère, dans la région? On vous craint, docteur Nelson. Comme si, au fond de votre trop visible charité, se cachait une redoutable identité... Plus loin que le protestantisme, plus loin que la langue anglaise, la faute originelle... Cherchez bien... Ce n'est pas un péché, docteur Nelson, c'est un grand chagrin.

Chassé, votre père vous a chassé de la maison paternelles (ses colonnes blanches et son fronton colonial), avec votre frère et votre soeur, comme des voleurs. Trois petits enfants innocents, traités comme des voleurs. Votre mère pleure contre la vitre.¹⁴⁴

Il se peut que Harvey ait négligé de mentionner que cette voix s'adresse à bien d'autres personnages à part Jérôme et Elisabeth Rolland parce qu'il accorde un statut différent aux autres personnages du roman qui appartiennent au passé d'Elisabeth. Pourtant, il serait difficile de faire distinction entre l'énonciation du passage cité ci-dessus et ceux cités par Harvey et tirés des premières lexies du roman.

Il est à remarquer que cette voix s'identifie le plus souvent par le nom en apostrophe qui comprend un titre social, soit "docteur", "monsieur", "madame" du "vous" à qui elle s'adresse. L'ironie de cette voix provient en grande partie de ce processus qui remet en question la valeur et l'authenticité du titre social, symbole par excellence de l'identité légitime. Lorsque cette voix interpelle Elisabeth Rolland c'est pour se moquer du masque de la femme "irréprochable" de Jérôme Rolland.

Il y a plus. Plus loin dans le récit, le texte lui-même nous déconseille d'identifier l'entité du sujet parlant selon une logique figée des pronoms.

Ce n'est pas que la lumière soit particulièrement insistante. Mais c'est cette terrifiante immobilité. Cette distance même qui devrait me rassurer est pire que tout. Penser à soi à la troisième personne.¹⁴⁵ Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, toute habillée de velours bleu.¹⁴⁶

Si nous insistons sur une interprétation du roman où le "je" d'Elisabeth s'approprierait à tour de rôle d'autres voix narratrices secondaires du récit, c'est que nous y voyons le noeud significatif central du roman. Kamouraska s'attaque avant tout à la problématique existentielle de l'être humain en tant que sujet (je) et objet du regard de l'autre simultanément. L'emploi du "vous" affirme donc la capacité d'Elisabeth d'assumer le rôle de double actant tout en n'étant qu'un seul acteur/actrice. Un personnage - plusieurs voix et fonctions. Partout, ce récit affirme la centralité de cette problématique qui est l'ex-centricité du discours personnel d'Elisabeth, elle-même se reflétant au niveau de l'énoncé par l'eccentricité ou folie qu'Elisabeth veut cacher des autres.

Le glissement vers ce "vous", qui est le côté ironique et impitoyablement lucide d'Elisabeth, qui rend son "je" objet et qui réifie son être dans une série d'images peu favorables est d'ailleurs déjà prévu par l'emploi obsessionnel d'un "on" tôt dans le récit.

La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen d'en douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi.¹⁴⁷

145 Nous soulignons.

146 Kamouraska. pp. 70-71.

147 Kamouraska. p. 7.

La répétition et la circularité qui en résulte sont des procédés littéraires favorisés non seulement par une écriture post-moderne anti-logocentrique, mais est également un des traits caractéristiques des trois discours où Kristeva discerne un haut degré de l'expression du désir: le babillage des enfants, le discours des fous, et le langage poétique. Plus spécifiquement, la répétition du pronom "on" qui a pour objet le "me" du sujet parlant médiatisé par des verbes liés au regard dans le passage ci-dessus, est le propre d'un discours hystérique où se manifeste un complexe de persécution. En outre, cette objectification du sujet parlant non seulement manifeste-t-elle la tendance du sujet parlant [Elisabeth] de se mirer de l'extérieur mais prévoit déjà son appropriation éventuelle d'une pluralité d'optiques à son égard.

Cette tendance d'Elisabeth de pouvoir pénétrer la conscience de tous ceux qui l'entourent se manifeste par rapport à beaucoup d'autres personnages. Il y a les tantes:

La petite est bien gardée. Son monstre de mari
peut bien s'épailler en paix dans sa seigneurie de
Kamouraska.148

Elisabeth pénètre également la pensée de sa mère.

Réintégrer la maison familiale, quel piège!
Risquer d'être confondue avec mes soeurs
célibataires.149

Ainsi, si nous envisageons d'un biais différent le passage suivant où Harvey signale la présence d'une complicité entre la voix du chœur et celle de Jérôme Rolland, c'est que nous y voyons exposée la

148 Kamouraska. p. 43.

149 Kamouraska. p. 55.

problématique centrale du roman - problématique à laquelle nous ne pouvons pas avoir accès suivant l'optique de Harvey.

Mme Rolland compte les gouttes, sa main tremble. Il faut lui faire confiance et la rassurer. Empêcher par tous les moyens sa main de trembler. Il est indispensable de se réconcilier avec cette femme qui tremble. La vie en dépend. Jérôme sourit encore, avec effort. Il sent sa bouche qui sèche sur ses dents.

- Elisabeth, calme-toi je t'en prie.150

Ce passage suscite une série de questions à l'égard de l'identité de la voix narratrice. Puisque Elisabeth est présentée à la troisième personne par une série d'indices [Mme Rolland, lui, la, cette femme]- qui parle? Qui doit lui faire confiance et la rassurer, empêcher sa main de trembler? Qui doit se réconcilier avec Mme Rolland? A qui appartient la vie qui en dépend?

Les deux dernières phrases du paragraphe qui ont Jérôme pour sujet, aussi bien que le commentaire fait de sa part suite au paragraphe suggèrent que c'est l'optique de Jérôme Rolland qui est transmise dès le début du paragraphe. Et pourtant un peu plus loin, la série de phrases suivantes, situées à l'intérieur de la conscience d'Elisabeth, déclenchent une autre possibilité.

Faire compter les gouttes par son mari, partager sa défiance. Accepter d'être contrôlée par lui, subir cet affront. Consentir à cette surveillance infâme, après toute une vie d'épouse modèle. Tout, plutôt que d'être à nouveau complice de la mort.151

Autrement dit, si la vie de Jérôme Rolland dépend de cette attention

150 Kamouraska. p. 22.

151 Kamouraska. p. 22.

au nombre de gouttes du médicament, celle d'Elisabeth n'en dépend pas moins. C'est donc également Elisabeth ou son "je" intérieur qui doit se réconcilier "avec cette femme qui tremble". Le texte est ambigu, voire trompeur, à premier coup d'oeil. La voix d'Elisabeth peut être discernée partout dans le roman à travers n'importe quel pronom et n'importe quelle optique. Il s'agit ici d'un seul sujet parlant engagé dans un véritable polylogue - d'une conscience qui non seulement "joue à entendre des voix" mais qui au niveau formel de l'écriture, joue également à en émettre.

Ceci mène à l'impossibilité d'univocité. Kamouraska est donc un texte qui se déconstruit en instaurant des apories qui mènent à sa propre déconstruction et qui empêchent toute certitude. D'ailleurs cette confusion s'instaure tôt dans le roman.

Ma mère fait une patience, les coudes sur la table. En vain elle évoque l'avenir, les cartes seules sont muettes. Ma mère s'ennuie. As de coeur: une lettre d'amour. Mensonge, ma mère ne croit ni aux cartes ni à l'amour, d'ailleurs le jeu est truqué.¹⁵²

Truqué est également non seulement le jeu/"je" du texte mais la logocentricité d'un récit qui n'érige des images que pour les démentir et les avouer impossibles et fabriquées par la suite. Et pourtant cette déconstruction, propre au texte du désir, nous oblige à constater que même lorsque l'illusion référentielle est niée par le texte lui-même, la réalité de l'image lancée reste. La parole crée sa propre réalité et s'incarne dans l'optique du lecteur.

Or, ce processus occupe un rôle central dans Kamouraska où non

152 Kamouraska. p. 42.

seulement l'auteure elle-même avoue avoir recréé ou fabriqué la réalité psychologique de son roman à partir des archives ou de la parole des témoins de l'époque, mais où également à l'intérieur du texte Elisabeth, la narratrice avoue avoir eu à reconstituer tout le voyage de son amant à partir des remarques des témoins lors de son procès verbal.

Ce qui me gêne le plus, ce n'est pas tant d'avoir à me passer de tout le côté solennel des salles d'audience. C'est de me trouver sur les lieux mêmes des témoignages. Privée de tout secours légal. Sans aucune espèce de protection. Obligée, non seulement d'entendre les dépositions des témoins, mais forcée de suivre le déroulement des scènes à mesure qu'elles sont décrites.¹⁵³

Ainsi les dernières cinquante pages accordées à l'aller-retour du voyage de George Nelson à Kamouraska ne sont que reconstitution ou fabrication dramatiques déclenchée par la parole des témoins. Nous aurons l'occasion de voir jusqu'à quel point la parole se trouve à l'origine de l'énonciation globale du roman qui elle également est effectivement la redramatisation d'un procès verbal.

Si le cadre verbal auquel Les Chambres de bois se rattachait était avant tout le conte de fées, celui autour duquel Kamouraska est structuré c'est le procès verbal d'un tribunal, d'où précisément la nécessité d'une pluralité de voix. Mais la caractéristique fondamentale qu'Hébert accordera au discours du tribunal et aux scènes qui s'y jouent, c'est son aspect théâtral. La loi formule la notion d'un sujet unaire, d'un personnage cohérent afin de mieux pouvoir contrôler l'ordre de leurs scripts, de leur vie. Mais le médium verbal à travers lequel elle cherche ces certitudes est celui d'une performance théâtrale.

La culpabilité, au contraire, a un accent nettement subjectif: son symbolisme est beaucoup plus intérieur; il dit la conscience d'être accablé par un poids qui écrase; il dit encore la morsure d'un remords qui ronge du dedans, dans la ruminati on tout intérieure de la faute; ces deux métaphores du poids et de la morsure disent bien l'atteinte au niveau de l'existence. Mais le symbolisme le plus significatif de la culpabilité est celui qui se rattache au cycle du tribunal; le tribunal est une institution de la cité; transposé métaphoriquement dans le for intérieur il devient ce que nous appelons la "conscience morale"; la culpabilité est alors une manière de se tenir devant une sorte de tribunal invisible qui mesure l'offense, prononce la condamnation et inflige la punition; au point extrême d'intériorisation, la conscience morale est un regard qui surveille, juge et condamne; le sentiment de culpabilité est la conscience d'être inculpé et incriminé par ce tribunal intérieur; finalement elle se confond avec l'anticipation de la punition; en bref, la *culp*, en latin *culpa*, est l'auto-observation, l'auto-accusation et l'auto-condamnation par une conscience dédoublée.¹⁵⁴

Au moment de l'écriture de *Kamouraska*, cette pluralité de voix a été intériorisée et appropriée par Elisabeth de façon à ce que son monologue intérieur soit effectivement non seulement la reconstitution du procès juridique qu'elle a dû subir mais également la reconstitution, exigée par le rite juridique, de certains épisodes de sa vie. Ainsi, dès le début du roman les événements seront racontés à l'intérieur du cadre du procès. C'est-à-dire qu'ils sont théâtralement positionnés par une optique consciente de la présence des témoins. Ceci est évident dans le chevauchement de deux temporalités d'optique de la part d'Elisabeth: celle d'un sujet en train de vivre les événements, et celle du sujet rétrospectivement avisé de l'exposition éventuelle de sa vie privée devant les yeux d'un tribunal.

¹⁵⁴ Paul Ricoeur. *Le Conflit des Interprétations*, Paris: Seuil, 1969. p. 419.

On a évacué le bourg tout entier, comme une courge que l'on évide. Seule ma maison persiste. Avec tout juste ce qu'il faut de vie. Le strict nécessaire. Pour mon procès.155

Ce qui a lieu ici et ailleurs dans le roman est une optique double qui envisage simultanément les événements avant et après le procès. Même la spatialisation des objets sera représentée de façon à faciliter son accès par le regard public. Voilà donc pourquoi Elisabeth a l'impression que son lit de la rue August se trouve "sur une estrade".

Il me semble que mon lit est plus haut que d'habitude. On dirait qu'il se trouve placé sur une sorte d'estrade. La lumière, de plus en plus violente, tombe maintenant en faisceaux du plafond, au-dessus de mon lit. Je pourrais me croire sur une table d'opération.156

Il s'agit effectivement d'une opération qui cherche à disséquer verbalement l'être social par un regard posé sur sa vie intime, opération langagière qui a comme but un verdict sur la légitimation du droit d'Elisabeth à la vie. Or la pertinence du lit en tant que figure projeté sous le regard de l'Autre provient du fait que ce qui est passé en jugement ici n'est autre que la force du désir lui-même.

La capacité de prévoir le futur, que nous avons mentionnée plus haut est souvent attribuée à Aurélie, genre de projection ou de déplacement typique à Elisabeth.

Aurélie Caron me fait fête. Je n'aime pas son sourire malicieux. Elle sait la suite de l'histoire et jure que mes intentions ne sont pas pures.

- Madame sait très bien ce qui va arriver. Inutile de jouer les saintes nitouches.

155 Kamouraska, p. 95.

156 Kamouraska, p. 107.

[...]

- Allez! Allez, Madame! Il n'y a que ça à faire. Recommencer votre vie de la rue Augusta. A partir de votre retour de Kamouraska. Comme s'il n'y avait jamais eu de première fois. Les juges sont intraitables sur ce point.¹⁵⁷

Pour nous, ce qui importe n'est pas si au niveau de l'énoncé, Elisabeth a ou non raison d'accorder des pouvoirs de prévoyance à Aurélie. L'important c'est que cette capacité de prévoir le futur soit implicite dans l'énonciation rétrospective de l'histoire. D'ailleurs ces prolepses abondent dans le récit directement attribuable à Elisabeth.

J'insiste pour que les domestiques, Aurélie comprise, quittent la chambre immédiatement. Je demande à mes tantes d'en faire autant. Elles sortent avec répugnance. Me supplient, des larmes dans la voix, de garder au moins Sophie Langlade dont le témoignage s'avèrera si important pour ma défense.¹⁵⁸

Autrement dit, le lecteur n'a jamais accès à la dimension référentielle du récit d'Elisabeth puisque l'énonciation de ces événements s'avère théâtralisée dès le départ, c'est-à-dire représentée avec l'optique du spectateur en tête. La vérité du récit est donc truquée ou compromise dès le départ, son authenticité impossible à vérifier. Tout comme les membres de n'importe quel jury, le lecteur est convoqué à rétablir les faits à partir d'un acte verbal et les personnages du récit d'Elisabeth agissent comme des acteurs.

Ma mère s'approche de George Nelson. Elle a l'air presque joyeux. Cette première rencontre s'est bien passée. Les juges doivent être bien attrapés. Il n'y a

157 Kamouraska. p. 96.

158 Kamouraska. p. 107.

rien à reprendre à la conduite de cette femme et de cet homme.159

Et lorsque un peu plus loin, la phrase "Le docteur quitte aussitôt la pièce." est prononcée, deux sens peuvent être attribués au mot "pièce". D'une part le tangible spatial de la chambre, d'autre part l'élément théâtral que prend la vie d'Elisabeth sous le regard des juges.

La trêve est de courte durée. Le signal! Je suis sûre qu'il y a eu un signal. J'émerge de mes limbes protecteurs, lentement, à petits coups. Ni sifflet strident, ni claquoir de bonne soeur. Ni feu ni fumée. Pourtant il y a eu un signal! C'est dans l'air, répandu dans l'air même qu'on respire. L'alerte! Rien à faire, l'alerte est donnée. Tout recommence. Je ne puis fuir. Il faut continuer, reprendre le fil. Jouer la deuxième scène du médecin. Impossible de me dérober, de prétexter la fatigue. Ils sont déjà là, les témoins. Les voici qui entrent un à un, solennels et guindés. Ils reprennent la pose.160

Kamouraska emprunte donc au théâtre une grande partie de ses structures signifiantes formelles et thématiques. Mais tout comme les Chambres de bois opère une sorte d'inversion ou de parodie du conte de fées, Kamouraska également encadre son côté théâtral par la conscience d'un sujet clivé qui se moque elle-même de la théâtralité dont sa vie est tissée.

Les habitants de Kamouraska chuchotent sur mon passage.

- Quelle femme admirable. Et cette douceur égale. Cette résignation chrétienne.

Penchée sur mon missel. Je savoure avec une joie

159 Kamouraska, p. 110.

160 Kamouraska, p. 110.

étrange mon rôle de femme martyre et de princesse
offensée.161

Inversement ce n'est que lorsqu'Elisabeth éprouve des émotions
réelles qu'elle entend sa belle-mère l'accuser d'être théâtrale.

Quel joli tableau se mire dans cette eau morte. Un
portrait de famille. Le père et la mère confus se
penchent sur un nouveau-né tout rouge. La belle-mère
apporte un châle de laine du pays qu'elle vient de
tricoter. La mère affirme que c'est trop rude pour son
fils. La belle-mère vexée, frappe avec sa canne sur le
plancher. Trois coups bien distincts. Nous abandonne à
notre destin d'histrions. Se retire. Méprisante.

- Tout ça, c'est du théâtre! 162

Le texte laisse glisser ici une ambiguïté de sens dans la mesure où
il est suggéré que ce que la belle-mère trouve théâtral, c'est le souci
de la mère que la laine ne soit trop rude pour son fils. Pourtant, pour
Elisabeth, c'est le portrait de famille qui lui semble théâtral.

La phrase de la belle-mère retentira de nouveau chez
Elisabeth lorsque celle-ci sera au plus vif de ses émotions.

Que m'importe. Pourvu que je retrouve mon amour. Bien
portant. Eclatant de vie. Appuyant si doucement sa
tête sur ma poitrine. Attentif à un si grand malheur
en moi. Se récriant avec indignation: "Mais vous êtes
blessée!" Je joue avec la chaîne de montre qui barre
la poitrine de George Nelson. Je respire l'odeur de
son gilet. Plus que la pitié, je cherche la colère
dans son coeur.

"Tout ça c'est du théâtre," déclare la voix
méprisante de ma belle-mère.

Comme si je n'attendais plus que ce signal,
j'entre en scène. Je dis "je" et je suis une autre.
Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland. Aux

161 Kamouraska. p. 90.

162 Kamouraska, p. 85.

orties le corset de Mme Rolland. Au musée son masque de plâtre. Je ris et je pleure sans vergogne.163

De nouveau, le récit accorde à l'accusation de la belle-mère un double référent. Si l'ordre des mots laisse entendre que c'est la scène entre George et Elisabeth que Mme Tassy trouve théâtrale, Elisabeth fait suivre la remarque par une allusion au côté théâtral de Mme Rolland. Vers la fin du roman, cette même phrase réapparaît encore une fois, de nouveau susceptible à un dédoublement de sens.

J'ai tant pleuré. Ma tante Adélaïde me met des compresses sur le front. Pleure avec moi. Un goût de fer me monte à la bouche. Je crache du sang. Quelle vieille sorcière me souffle à l'oreille que tout cela c'est du théâtre?

Tante Adélaïde me supplie de réparer le désordre de ma toilette, de baigner mon visage d'eau fraîche et de me présenter en public, aux côtés de ma belle-mère, venue tout exprès de Kamouraska.164

Si pour Mme Tassy les larmes évoquent le théâtre, alors que pour sa belle-fille, l'inauthentique se trouve dans le paragraphe suivant, c'est que chaque femme définit le théâtral comme étant ce qui lui est foncièrement hétérogène et ne fait pas partie de sa gamme d'instincts. Le théâtre étant par définition la mise en scène ou l'artifice qui dédouble la réalité, donc l'Autre au niveau du discours, pour Mme Tassy, toute manifestation d'émotion forte qui traverse le corps pour passer au geste visible au regard de l'Autre, est théâtrale. Et pourtant voilà que le mariage entre Antoine et Elisabeth est le lieu paradoxal où se chevauchent ce que chacune de ces deux femmes considère comme artifice.

163 Kamouraska. p. 115.

164 Kamouraska, p. 245.

Les larmes n'entrent pas dans son ordre. Pour ma belle-mère, larmes et crises de nerfs font partie de ce monde excessif, inconvenant et douteux que, faute d'un autre mot, elle appelle le théâtre.

Et moi, je suis une femme de théâtre. Emotions, fièvres, cris, grincements de dents. Je ne crains rien. Sauf l'ennui. J'irai jusqu'au bout de ma folie. C'est une obligation que j'ai. Puis je me rangerai. Je reviendrai Mme Rolland. Je suis déjà Mme Rolland. Quant à Antoine Tassy, votre fils, c'est aussi un homme de théâtre, livré aux gestes et aux vociférations de ses passions.¹⁶⁵

Si Antoine est envisagé par sa femme comme d'une part innocent, pleurnichard, enfantin, mais d'autre part comme représentant une force dangereuse et redoutable, ces diverses caractéristiques se réunissent pour le rendre avant tout un homme emporté par des émotions excessives, donc théâtral selon sa mère. Or cette caractéristique du premier mari représente également le trait de base de leur rapport. En tant qu'antithèse au monde stable et doux de la rue Augusta, ce mariage réunit les émotions les plus fortes aussi contradictoires ne paraissent-elles aux yeux de la société. Tissé à partir de tout sentiment possible, sauf l'ennui qu'Elisabeth avoue craindre, le ménage Tassy incarne simultanément la passion, le plaisir, la haine, la colère, l'humour, la violence, la mort, le désir et la terreur. Antoine et le lien qu'il forme avec Elisabeth sont donc foncièrement théâtraux d'après la perspective de sa mère, et incompréhensible pour la famille d'Elisabeth, parce que la structure de base qui régit les deux c'est de s'offrir en tant qu'antithèse ou hétérogène à l'homogénéité de base qui règne chez les Lanouette. Que l'homogénéité ou le refus de l'Autre soit la caractéristique principale de cette maison nous est rendu clair par leur regret "que la dynastie des femmes seules ne se perpétue pas

éternellement, dans la maison de la rue Augusta."¹⁶⁶

Or, le lien avec Antoine Tassy existe comme reflet à la déclaration d'Aurélié que "Mieux vaut être pincée que de pas avoir d'homme du tout."¹⁶⁷ Autrement dit, mieux vaut éprouver de la douleur que ne rien éprouver du tout, principe de base qu'Elisabeth Rolland partage avec Elisabeth Tassy, se manifestant par le dégoût de celle-ci envers le statut de vierge de Léontine Mélançon. A cet égard il faut remarquer que la virginité ne représente ici que la clôture du corps à l'Autre, phénomène que nous aurons l'occasion d'explorer davantage dans notre analyse des Enfants du sabbat. L'épouse Tassy n'est conçue que comme représentation d'une transgression de la notion du sujet que les Lanouette avaient créé dans le personnage d'Elisabeth d'Aulnières.

Pauvres saintes femmes de la rue Augusta. Vous ne comprenez rien à rien. De jour, je veux bien pleurer sur votre épaule. Voter la mort du coupable. N'être plus qu'un apât dolent aux yeux battus que l'on place en première ligne, afin de mieux confondre le mari monstrueux.

- Votre petite femme si belle et douce, voyez... Vous devriez avoir honte...

Mais de nuit, je redeviens la complice d'Antoine. Jusqu'au dégoût le plus profond. La terreur la plus folle. [...]

Je ris malgré ma crainte. Je suis sûre que mes petites tantes ne dorment pas et se signent en tremblant. Elles apprennent dans la nuit: l'ivresse, le blasphème, la violence, l'amour et la dérision.

La nuit, la Petite geint, parfois. De douleur ou de plaisir. Le crime est le même. [...] Elisabeth est ensorcelée par son mari. Il faudrait l'exorciser.¹⁶⁸

Le "crime" dont il est question, c'est-à-dire ce que la violence et

¹⁶⁶ Kamouraska. p. 98.

¹⁶⁷ Kamouraska. p. 105.

¹⁶⁸ Kamouraska, pp. 99-100.

la sexualité ont en commun, par leur rapport aux émotions de la douleur et du plaisir, c'est qu'il s'agit d'un contact entre les êtres humains qui n'est pas apprivoisé ou contrôlé par la société. Une compréhension du drame d'Elisabeth Tassy et de son statut de sujet désirant n'est guère possible si l'on ne voit pas l'alliance paradoxale entre plusieurs concepts que la société d'une part a l'habitude d'opposer les uns aux autres, mais que d'autre part elle range du même côté comme opposition à une vie sans passion. L'amour et la mort, la crainte et le désir, la peine et le plaisir, sont les deux côtés de la même médaille dont Elisabeth se sert pour éviter ce qu'elle avoue craindre le plus: l'ennui. Autrement dit, ce qu'Elisabeth envisage comme sa plus grande crainte c'est de reproduire la vie de sa mère. C'est-à-dire que dans un jeu de reflets par lesquels chaque homme de la vie d'Elisabeth n'est que projection du drame de celle-ci, Mme d'Aulnières représente l'hétérogène que sa fille veut éviter à un premier temps mais qu'en tant que Mme Rolland, elle finira par incarner.

Nous avons dit plus haut que, bien qu'Elisabeth Tassy et sa belle-mère aient des définitions opposées en ce qui concerne le théâtre, le mariage entre Antoine et Elisabeth représente les deux versions du théâtral. Nous venons d'examiner ce en quoi ce lien répond au théâtral de la belle-mère en tant que lieu où toute émotion excessive est déchaînée. Il nous convient de démontrer par la suite, comment ce mariage se tisse à partir d'un côtoiement de ces émotions intenses et d'un geste superficiel et vide qui dans l'optique d'Elisabeth, représente le véritable théâtre.

Or, on remarque que dès sa première rencontre avec Antoine, la passion animale côtoie le geste théâtral chez Elisabeth. Le fait

qu'Elisabeth rencontre Antoine Tassy à la chasse ne nous semble point être gratuit. Le contact avec les divers éléments de la nature est célébré par Elisabeth.

C'est à la chasse que je fais la connaissance d'Antoine Tassy. Les îles. Le bateau à fond plat. Le bruit des rames dans le silence de l'aube. Les gouttes d'eau qui retombent, épaisses et rondes. Les canaux, étroits méandres d'algues vertes. Les longues heures d'attente cachée dans les joncs. La pluie, la boue, le bon coup de fusil. L'odeur de la poudre. L'oiseau qui tombe, comme une pierre implumée. Les chiens à l'affût, la voix rauque des chiens. Le goût de la brume sur mon visage.

-Mon Dieu que j'aime cette vie-là! Que je l'aime!169

L'amour de la chasse qu'Elisabeth avoue ressentir provient bien sûr du fait que tous ses sens y participent, mais c'est également que dans la chasse, Hébert trouve effectivement une bonne analogie à sa définition du désir qui serait avant tout ce qui rend le sujet conscient de ses forces vitales face à la mort. Nous rappelons que tout comme Elisabeth, Nora Atkins sera celle qui non seulement décrira son rapport avec Stevens Brown en termes de chasse, mais que c'était elle également qui allait revitaliser les chasseurs. A ce point du récit, Elisabeth partage avec Nora le désir d'explorer sa sensualité et de transgresser les pratiques féminines qui l'empêchent d'entrer en contact avec les hommes. La chasse est donc ici liée au désir et celui entre Elisabeth et Antoine est décrit selon ce phénomène.

Tu me devines, Antoine Tassy, et tu me traques, comme un bon chien de chasse. Et moi aussi je te flaire et je te découvre. [...]

Il a envie de de me coucher là, dans les joncs et la boue. Et cela me plairait aussi d'être sous lui, me

déballant, tandis qu'il m'embrasserait le visage avec de gros baisers mouillés.170

Rappelons que Catherine, dans Les Chambres de bois, fait également connaissance de celui qui sera son mari lorsqu'elle l'entrevoit qui revient de la chasse avec son père. Il est pourtant important de constater que Michel ne fait que porter le gibier et que c'est la soeur Lia et le père qui ont chassé. Catherine n'est que spectatrice au retour des chasseurs et n'est pas directement impliquée dans la chasse comme le sera Elisabeth. Lorsque Elisabeth déclare: "C'est moi qui tire. C'est moi qui tue."171 elle ne nous donne point seulement une description de ses actes à la chasse, ni même une description du meurtre qui suivra, mais ajoute à ces deux phénomènes la volonté de s'affirmer en tant que sujet désirant et autonome de la volonté des autres, affirmation que Catherine ne fera qu'à la fin des Chambres de bois.

On remarque également que dans Les Chambres de bois, les premières traces de désir sur un visage humain sont accordés au regard que le père de Michel pose sur Lucie. Plus tard dans son récit, l'oncle fera une association entre les transgressions du seigneur envers les lois de chasse et les femmes. Pour Elisabeth la chasse représente surtout un refus d'accepter le rôle attribué à la femme de sa classe sociale.

Les mâles compagnons de chasse. Leurs joues noircies par la barbe qui pousse. Leurs voix basses. Leurs regards hardis sur "la chasseresse", comme ils m'appellent. Leurs mains nues parfois sur mon épaule. Le gros oeil bleu pâle d'Antoine Tassy qui s'embue de larmes à me regarder fixement. L'automne, les feuilles en tapis. La fumée bleue des fusils.

- Ce n'est pas un passe-temps convenable pour une

170 Kamouraska, p. 67.

171 Kamouraska, p. 67.

jeune fille!

- Mes chères petites tantes, vous ne comprenez rien à rien. Et moi j'aime la chasse. Et j'irai à la chasse.

Mes trois chaperons transis, dans la maison du garde-chasse. En compagnie de jeunes femmes dolentes, émitouflées et circonspectes, attendant leurs maris. Tenant en laisse la chienne noire qui nourrit ses petits et rêve de gibier. Se lamente doucement, à chaque coup de fusil, le museau entre les pattes. L'oeil triste. Rivé sur la porte de la cabane.172

Le conflit d'opinions entre Elisabeth et ses tantes sur ce qui est le propre de la femme, divise ici deux descriptions de deux groupes. D'une part il y a le monde des hommes qui est associé aux éléments naturels et au contact physique avec la matière. D'autre part, abritées dans la cabane, les femmes protègent même leurs mains d'un contact avec le froid et sont représentées ici comme des êtres plaintifs et souffrants, leur condition étant miroitée par la chienne qu'elles tiennent en laisse et qui rêve à la liberté. Or, cet oeil triste rivé sur la porte de la cabane et le désir, dédouble celui d'Elisabeth Rolland et celui de Soeur Julie de la Trinité.

Nous remarquons pourtant que dès sa première rencontre avec Antoine Tassy, Elisabeth, malgré son désir de lui, a déjà accepté de véhiculer ce désir dans la mise en scène sociale que sa société juge appropriée. Elle s'est appropriée un script et un masque.

- Non, non, monsieur. Il faut que je rejoigne mes trois petites tantes qui m'attendent dans la cabane du garde-chasse. Sa main presse ma main qui s'abandonne un instant. Comme un oiseau blessé. Puis se retire, faussement pudique.173

172 Kamouraska, p. 66.

173 Kamouraska, pp. 67-68.

Si, dans sa liaison avec Antoine, Elisabeth met donc déjà en jeu un côté théâtral en ce qui concerne ses gestes, c'est que la scission entre corps et parole s'est déjà opérée. Elisabeth se veut sujet spéculaire qui respecte le geste théâtral de la jeune fille rangée, tout en ressentant un élan contradictoire vers un contact transgressif contre ce code. Cette double tension de vouloir à la fois se cacher et se dévoiler au monde entre en jeu également dans sa liaison avec George Nelson dans la mesure où, tout en exerçant une certaine prudence et en entretenant des soucis par rapport à sa réputation sociale, elle voudra également se dévoiler au public en tant que sujet désirant.

On peut nous voir de la route. Il serait dans l'ordre des choses (malgré la nuit) qu'on vienne te chercher pour un malade. Il s'agit maintenant de nous compromettre à jamais. De provoquer le scandale. D'accepter sans retour qu'on nous accuse et nous montre du doigt. Tous les deux liés ensemble dans une seule nécessité. Ayant rompu avec le monde. L'absolu de l'amour et de la mort. La justice rétablie. La sainte barbarie instituée. Nous serons sauvés par elle. Nous sommes possédés.

- Ne touche pas à la lampe. Enlève ton châle. Ta robe maintenant. Tes jupons. Continue. Déshabille-toi complètement. Ton corset, ton pantalon, ta chemise. Dépêche-toi. Tes souliers. Tes bas. [...]

- Tiens-toi droite. On peut nous voir de la route. C'est ce que tu veux, n'est-ce pas?

[...] - Tu es contente à présent? Très contente sans doute? Nous n'avons vraiment plus rien à perdre à présent?¹⁷⁴

Si Elisabeth Tassy est celle qui transgresse les principes de base qui régissent Elisabeth d'Aulnières, Elisabeth Rolland, à son tour sera celle qui opérera une transgression à l'égard de tout ce qui était cher à Elisabeth Tassy. Elisabeth Rolland, en tant que complice de la parole sociale au niveau du geste, ne manifeste son désir qu'à travers la

174 Kamouraska. p. 159.

représentation des drames d'Elisabeth d'Aulnières et d'Elisabeth Tassy. Son énonciation de son passé est son seul lien avec le désir et son objet central de désir est effectivement le désir lui-même ou la femme désirante qu'elle était autrefois. Au niveau de l'énoncé elle se sert de la parole pour se légitimer en tant que sujet social, tout en prêtant sa voix à une énonciation qui dément cette entité en faveur d'une auto-représentation qui lui forge le statut de sujet désirant. L'énonciation de son récit sert à recycler des images qui fortifient ses pulsions désirantes et font guerre à la mort. Rappelons que pour Gilbert Durand l'imaginaire se donne comme but central d'effectuer "une lutte contre la pourriture, exorcisme de la mort et de la décomposition temporelle"¹⁷⁵. Elisabeth Rolland doit passer à la verticalité rétrospective d'une représentation de son passé parce que le niveau horizontal de son existence n'est qu'une attente de la mort, soit la mort de son mari au niveau concret du récit, soit sa propre mort en tant qu'être vidé de contact désirant immédiatisé avec le monde qui l'entoure.

Dans notre analyse de Kamouraska, nous nous sommes concentrés jusqu'à présent sur les manifestations du désir au niveau de la narration du sujet parlant, Elisabeth Rolland, et sur le rapport de son statut de sujet/objet à la parole de l'Autre aussi bien qu'à sa propre parole. Nous avons également examiné le drame d'Elisabeth Tassy à cet égard. Il nous reste pourtant des remarques à faire sur le rapport du

¹⁷⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Bordas, 1969. p. 471.

sujet parlant au désir en tant que phénomène de l'énoncé forgé à travers les souvenirs du passé d'Elisabeth d'Aulnières.

Il est clair qu'une analyse du sujet clivé à partir duquel Kamouraska se tisse est facilitée par les divers surnoms qu'Elisabeth porte pendant sa vie. Bien sûr, l'accès que le lecteur peut avoir aux deux premières entités est déjà faussé ou obscurci, comme nous l'avons déjà vu, par la mise en scène qu'elles subissent par le regard rétrospectif ou la mémoire d'Elisabeth Rolland.

Elisabeth Rolland rend clair le caractère fictif de sa mémoire non seulement par le choix du premier souvenir qu'elle nous décrit et que nous analyserons par la suite, mais également par la remarque suivante:

La mémoire se cultive comme une terre. Il faut y mettre le feu parfois. Brûler les mauvaises herbes jusqu'à la racine. Y planter un champ de roses imaginaires, à la place.¹⁷⁶

Qu'il s'agisse ici d'une formule qui dévoile le caractère fictif de "l'autobiographie" d'Elisabeth nous paraît évident dans la mesure où son premier souvenir provient d'un moment de la vie qu'elle ne peut qu'imaginer. Pourtant ces représentations, si fictives qu'elles soient, nous semblent significatives dans la mesure où c'est à travers ces représentations des diverses étapes de sa vie, que nous avons accès à une vision du sujet désirant dans Kamouraska, et surtout des forces qui l'ont créé.

Ne puis-je fuir cette époque de ma vie? Retrouver le lieu de ma naissance? Le doux état tranquille d'avant ma naissance? Ma mère en grand deuil me porte dans son ventre, comme un fruit son noyau. Cette petite a

176 Kamouraska, p. 75.

poussé dans un cocon de crêpe. Peut-être pourrais-je voir des images du monde d'alors par les yeux, rougis de larmes, de la veuve qui est ma mère? Le cercueil de mon jeune père quitte la maison. Ma mère s'évanouit. Et moi, bien enfermée à double tour, je lui donne des coups de pied dans le foie. Pour la réveiller. Je me démène comme un cabri. Nous pourrions en mourir toutes les deux, ma mère et moi, d'un évanouissement aussi terrible et prolongé.

-Quelle petite fille malfaisante!

Est-ce là la première voix du monde qui parvient à mes oreilles?177

La première vision de son "je" qu'Elisabeth nous offre n'est point celle d'un "doux état tranquille", mais plutôt déjà l'image d'un conflit de volontés entre la mère et la fille. Ici, comme dans "Le Torrent", le récit est caractérisé par l'absence du père et par le désir morbide de la mère de vouloir s'absenter également de la vie et du monde. Pourtant Elisabeth, comme François, représente le sujet qui fait guerre à cette force et qui est prête à passer au geste violent afin d'assurer sa propre survie. Le lien qu'établit Durand entre les images que le sujet se tisse et le désir de combattre la mort est évident dans ce premier "souvenir" d'Elisabeth qui ne fait que représenter le désir de vivre comme l'élan le plus primaire à l'être. A cet égard le drame de Bernard dans Héloïse devient intéressant, dans la mesure où il représente une inversion à cet instinct de base. Nous y reviendrons. Pour l'instant, il importe de remarquer que ce premier souvenir imaginé d'Elisabeth a une autre fonction importante dans le récit. Il déclare ouvertement que dans le récit qui suit la mémoire ne se contentera pas de rester fidèle au monde objectif. Dans ce souvenir nous remarquons que la symbiose que l'on attribue entre le fœtus et la mère qui le porte, est ici subvertie en faveur d'une représentation du sujet comme possédant déjà une volonté

autonome et opposée à celle de la mère. De nouveau et dès le départ, la mère est celle qui met en danger la vie de son enfant. Certes, les paroles qu'Elisabeth n'est pas sûre d'avoir entendues ne peuvent être que fruit de son imagination au niveau de la crédibilité du référent, mais ce qui importe ici c'est la représentation du conflit entre deux désirs opposés entre mère et fille, le désir de la vie et le désir de la mort. D'ailleurs, comme nous avons déjà mentionné, une fois la fille mise au monde, Hébert fait mourir "la mère" en lui enlevant sa fonction maternelle. Ce seront ou les servantes ou les tantes qui non seulement élèveront Elisabeth, mais qui viendront témoigner pour et contre elle.

La Petite échoit aux domestiques, corps et âme.

- Pas moyen de la tenir. Il n'y a rien à en faire. Je vous assure. Elle a le diable dans le corps. Vous ne réussirez jamais à la mater! [...]

Sa fille mise au monde, Mme d'Aulnières quitte le grand deuil pour entrer en demi-deuil, pour l'éternité. Costumée en grand-mère, malgré ses dix-sept ans, robe noire, bonnet blanc, col et poignets de lingerie fine, elle entreprend de vieillir et de se désoler. Jour et nuit. Sans quitter sa chambre. Se contentant de tâter son pouls, à intervalles réguliers, attentive aux seuls battements ténus d'un coeur emmaillotté.178

Si Mme d'Aulnières ne partage point la puissance de Claudine et ainsi ne réussit point à "mater" sa fille, son discours laisse néanmoins entendre la même attitude maternelle que la mère du "Torrent". De Claudine, en passant par Michel et jusqu'à Madame d'Aulnières le sujet désirant sera accusé d'être ou d'avoir "le diable dans le corps" par ceux dont l'Autre est le corps lui-même.

Pourtant, Mme d'Aulnières partage avec Claudine Perrault une autre caractéristique importante, trait dont Elisabeth se moque tôt dans le

récit, mais qui deviendra effectivement la tragédie de sa propre vie: la valeur attribuée à l'honneur et à la réputation.

Réintégrer la maison familiale, quel piège! Risquer d'être confondue avec mes soeurs célibataires, quel affront. Il me semble que j'ai payé assez cher l'honneur d'être Madame pour ne pas y renoncer facilement.179

Or, "l'honneur d'être Madame" est précisément ce qui avait manqué à Claudine Perrault et ce que son fils doit racheter par sa vie. D'ailleurs l'horreur que Mme D'Aulnières éprouve à risquer d'être confondue avec ses soeurs célibataires, est dédoublée par le dégoût qu'Elisabeth éprouve envers le statut de vierge de Léontine Melançon, bien que transposée à la réalité érotique de la vie de celle-ci. Comme sa mère et Claudine, c'est également l'honneur qu'Elisabeth a elle-même choisi dans son mariage avec Jérôme Rolland, bien qu'elle s'en moque avidement.

Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour. L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance, avance tout le jour. Toute sa vie. Au-delà de ses forces. Quelle duperie! Mais ça fait marcher, toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi. Ne quittant pas cette idée de l'oeil, un seul instant. Une surveillance de garde-chiourme. L'idée, toujours l'idée. L'ostensoir dans la procession. Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme: une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe.

Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes
dans la rue.180

Ce passage rend claire la similarité entre la vie d'Elisabeth et celle de sa mère, similarité qui en plus d'être renforcée par l'allusion à un voile de deuil, image qui évoque à la fois Mme d'Aulnières et Mme Tassy, établit un lien entre le deuil et l'honneur, ou l'obsession de l'honneur et la mort. Le cercle est bouclé: par le dédoublement qu'effectue la vie d'Elisabeth Rolland vis-à-vis de celle de sa mère, Elisabeth Rolland finit par incarner l'ennui qu'Elisabeth Tassy tant redoutait. Ce que le sujet qui se soumet à une image d'honneur sociale sacrifie c'est précisément son statut de sujet désirant en faveur d'une objectification sociale. On aurait remarqué que pour Mme d'Aulnières le deuil et l'honneur d'être Madame ne sont point associés à un amour perdu ou à un mariage heureux puisqu'elle constate avoir bien payé cette honneur. Marie-Louise d'Aulnières représente une figure de morte-vivante qui apparaît fréquemment chez Hébert. Déjà le personnage de Stéphanie de Bichette de "La Maison de l'Esplanade" aussi bien que Marie-Louise de Lachevrotière dans "Un Grand Mariage" représentent des femmes séquestrées de tout contact avec la vie. Une quarantaine d'années plus tard ce même personnage de femme-fantôme reste toujours présente dans le personnage d'Irène Jones dans Les Fous de Bassan. D'autre part, la servante de Stéphanie de Bichette, Géraldine, qui flaire la mort de ceux pour qui elle travaille, réapparaît dans Kamouraska dans le personnage de Florida. Elisabeth Rolland se sert de ce personnage comme antithèse à sa propre volonté de vouloir vivre à tout prix.

Vivre. Quel crime est-ce là quand on a surpris une seule fois le regard avide de Florida flairant la mort? Cette grande bringue soudain ranimée. Le changement subit de la bonne pressentant la fin de son maître. Une gourde qui sort de sa balourdise. Une cataleptique qui retrouve l'usage de sa vie. Une égarée qui trouve son sens et sa voie. Mon Dieu est-ce possible? [...] Il a suffi que Jérôme ait sa dernière crise devant sa bonne pour qu'elle émerge du fin fond de la nuit. Se transfigure. Découvre sa vocation funèbre. La transformation est complète.181

La servante chez Hébert est souvent celle qui est complice du désir de sa maîtresse ou de son maître. Le rapport entre Stéphanie et Géraldine ressemble à celui entre Jérôme et Florida dans la mesure où Stéphanie et Jérôme deviennent des êtres-objets opérant à un niveau infantin entre les mains de la servante. D'ailleurs ce motif des mains, souvent envisagées comme ayant leur propre autonomie et qui se manifeste si fréquemment chez Hébert, est foncièrement lié à la figure de la servante, dans la mesure où il renvoie à la fois à la mutilation de l'organisme individuel, par son aliénation à sa sensualité, mais aussi à la fragmentation d'un système de production sociale selon lequel les êtres sont accordés des fonctions cérébrales ou physiques. Ce processus ne peut que mener à un déséquilibre non seulement chez l'individu et sa production désirante mais également dans l'ensemble de l'organisme collectif et sa production sociale. Or, bien que le statut social de la servante implique une soumission de sa part vis-à-vis de ceux/celles pour qui elle travaille, les membres de la classe privilégiée sont presque toujours envisagés comme des êtres objectifiés, infirmes, à peine capables de mobiliser leur propre corps, phénomène que Les Chambres de bois avait déjà rendu clair. Il s'agit ici de démontrer

avant tout l'impuissance physique qui caractérise le geste corporel de ceux qui détiennent le pouvoir ou le privilège social.

La servante poussait ensuite la haute chaise au dossier sculpté contre le mur, disant d'une voix lointaine qui paraissait s'adresser à une divinité absente:

- Si Madame veut se donner la peine de s'asseoir.

Elle tendait alors à Catherine, cérémonieusement, sur une corbeille, des livres, du linge, des bobines et des ciseaux. Catherine prenait place, rangée par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde.¹⁸²

Dans notre analyse des Chambres de bois, nous avons déjà pu constater jusqu'à quel point l'univers romanesque hébertien associe le dépouillement de la sensualité et du désir à la classe sociale privilégiée. Or, dans Kamouraska, ce thème sera relancé par la figure de la servante Aurélie. Et c'est par le biais de ce personnage que nous reprenons notre documentation de la formation d'Elisabeth d'Aulnières.

Il est intéressant de remarquer que le nom de famille d'Elisabeth avant son mariage à Antoine Tassy, ressemble à celui de la servante, une fois l'ordre des lettres reformulé et qu'un "n" et un "e" lui sont ajoutés. Bien qu'il s'agisse ici d'un détail insignifiant, il laisse déjà deviner la fonction d'Aurélie dans le récit. Si les autres servantes que nous avons déjà mentionnées s'avèrent complices du désir de la mort de leurs maîtres, Aurélie vient occuper la fonction de l'Autre par lequel Elisabeth cherche à se lier à la sensualité que sa famille lui défend. Aurélie manifeste d'abord sa présence dans la représentation de la vie d'Elisabeth pendant l'enfance de celle-ci. D'ailleurs, les premiers souvenirs de cette enfance évoquent une

182 Les Chambres de bois, p. 87.

certaine liberté de mouvement et d'exploration qui lui sera enlevée plus tard.

- Il faut faire quelque chose. C'est épouvantable. La Petite se lève avant l'aube. Avec sa tête de petit garçon tondu elle s'échappe par une fenêtre. Rejoint tout un tas de petits gamins. Elle s'en va à la pêche à la barbotte avec eux. Du côté des îles...183

Or, le genre de vie que les tantes semblent tellement craindre sera celui qu'Hébert accordera à Nora Atkins, qui représentera peut-être le seul sujet féminin hébertien à bien vivre sa sensualité. D'ailleurs l'allusion à l'aube ici, prévoit le rite matinal de Felicity Jones avec ses petites-filles. En outre l'épisode des poux dont le résultat est la tête tondue d'Elisabeth, mentionnée dans le passage ci-dessus, nous paraît significatif dans la mesure où il suggère déjà la volonté d'une mutilation du corps qu'impliquera l'éducation d'Elisabeth chez ses tantes. Cette image réapparaîtra dans Les Enfants du sabbat, exigée par le rite pratiqué dans les couvents, rite qui fait partie d'un projet global de vouloir déssexualiser les religieuses. Il est d'ailleurs intéressant que cette image implique un rapprochement au masculin et à la liberté mâle que possédait Elisabeth lors de son enfance.

Ce qui vient remplacer cette liberté de mouvement est une éducation de jeune fille riche que les trois tantes résument de la façon suivante:

- Et la Petite? C'est une vraie sauvageonne. Il faudrait pourtant s'occuper de son éducation. Lui apprendre l'anglais, le catéchisme et les bonnes manières...184

183 Kamouraska, p. 53.

184 Kamouraska, p. 53.

Ce programme d'éducation de base comporte l'apprentissage d'une langue étrangère, phénomène qui implique une aliénation de l'expression naturelle ou l'avènement d'un nouveau corps langagier, la religion et le comportement acceptable de geste et de parole sociale, deux discours qu'Hébert envisage comme étant foncièrement théâtraux et aliénants. Autrement dit il s'agit non seulement d'une langue étrangère mais de plusieurs discours anathèmes à la libre expression du désir. D'ailleurs cette fabrication de l'être social et contrôlé dépend surtout d'un certain contrôle du corps et d'un apprivoisement de ces tendances naturelles. Si la révolte chez Hébert commence toujours par le corps, c'est également par le corps que commencent les manifestations de la parole sociale.

Je dois avoir sept ou huit ans. Mon éducation commence à l'instant.

- Elisabeth tiens-toi droite!

- Elisabeth ne parle pas en mangeant!

- Elisabeth recommence cette révérence immédiatement!

- Elisabeth il y a combien de personnes en Dieu?¹⁸⁵

Or, ce dialogue reflète celui entre Michel et Catherine des Chambres de bois, ainsi faisant deviner la similarité entre le drame des deux premières protagonistes hébertiennes.

- Tiens-toi droite, Catherine. Appuie ta tête au dossier, laisse tes cheveux tomber sur tes épaules. Je ne veux pas que tu pleures, ni que tu ries. Ah! comme tu sais coudre et broder! Quelles mains pleines de pouvoir tu as!¹⁸⁶

185 Kamouraska, p. 54.

186 Les Chambres de bois, p. 83

Ces trois tantes ne sont pourtant point envisagées par Elisabeth d'une façon tout à fait négative. Leur amour et attention vient remplacer l'indifférence et la négligence de sa mère. On aurait remarqué que ces figures évoquent des figures féeriques, leur nombre renvoyant plus précisément au conte de la belle endormie, qui comme Elisabeth a été enlevée de sa maison maternelle pour être enlevée par un chœur féminin. Leur statut en tant que "fées" est d'ailleurs ouvertement déclaré dans le texte, d'abord par Elisabeth

Les trois fées de mon enfance (un peu plus courbées, un peu plus osseuses et friables), se penchent sur le berceau de mon nouveau-né. Dans le secret de leurs coeurs inquiets lui font les sept dons d'usage. Ne croient plus guère au pouvoir de leur amour. Ont les yeux pleins de larmes.187

en suite par Antoine.

Mon mari répète à qui veut l'entendre que mes tantes sont trois vieilles fées qu'il faudrait supprimer.188

A travers cette caractérisation féerique des trois tantes, Kamouraska, comme Les Chambres de bois, renforce l'apprivoisement du corps par la soumission de celui-ci aux paroles des êtres dont le contact avec la réalité concrète s'avère problématique. Femmes décharnées et fabriquées à partir d'un mythe, leur contact physique se concentre non point sur la matière vivante mais plutôt sur la matière et les modes fabriquées. Ainsi, l'initiation d'Elisabeth à l'image que la famille lui juge appropriée, dédouble le contact que Catherine avait

187 Kamouraska, p. 188.

188 Kamouraska, p. 116.

subi avec des tissus, symboles de la couche sociale et superficielle vers laquelle le sujet déplace sa sensualité.

Ne nous attardons pas davantage. L'enfance est révolue. Toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre. La soie, la batiste fine, la mousseline, le velours, le satin, les fourrures et le cachemire succèdent rapidement au tulle de la première communion. Les cahiers de mode, les ballots de tissus, fleurant bon les longs voyages, à fond de cale, sur les océans lointains, échouent dans le vestibule délabré. Lieu de la reconstitution.189

Ce qui est reconstitué ici, comme dans le premier roman, est la sensualité du sujet. Les tissus représentent bien sûr le statut social mais aussi le processus de la victoire de la culture sur la nature, dans la mesure où leur fonction est celle de dévoiler et de cacher le corps. Cette éducation représente donc ce qui reconstitue le rapport du sujet au monde physique qui l'entoure.

Chez Hébert "l'enfance est révolue" à quinze ans. Rappelons que la mort de Nora a lieu lorsque celle-ci avait quinze ans. Dans Kamouraska, pourtant, le lien entre Elisabeth et Aurélie est d'abord représenté lorsque elles avaient quinze ans. En plus, c'est à cet âge que la soeur de George entre dans le couvent. A cet âge, qui pour Nora Atkins représentera l'exploration de la sexualité, Elisabeth ne peut avoir qu'un accès indirect à ce monde, et ceci ne lui est guère possible que grâce à Aurélie. Dès ce moment, Aurélie devient un Autre d'une certaine importance pour Elisabeth, visée d'abord par la curiosité sensuelle de celle-ci, et plus tard par son désir de s'allier d'une façon définitive à la passion. D'ailleurs la trahison d'Elisabeth envers Aurélie lors du procès, coïncidera avec la trahison qu'elle effectuera vis-à-vis de sa

propre personne.

Aurélie à quinze ans. Elle passe et repasse sur le trottoir, devant ma maison. Se dandine, dans sa petite robe d'indienne. Me fait de grands signes de la main. Toute une bande de vauriens l'escortent et la bousculent. Cette fille me nargue et me fait mourir de jalousie. A quinze ans elle en sait autant sur la vie que les morts eux-mêmes.

Ma tante Luce-Gertrude ferme la porte.

- Cette fille est déjà perdue. A son âge c'est une abomination.

- Je voudrais bien sortir moi aussi. Aller pêcher la barbotte comme quand j'étais petite! Avec les garçons! [...]

Ma mère s'avance doucement dans le vestibule. Me regarde avec consternation. Epreuve un surcroît de mélancolie. Se décide à parler.

- Il va falloir marier la Petite.190

La mère se décide finalement à parler une fois que sa fille laisse entendre une curiosité par rapport aux garçons. Si tôt ressenti, le désir doit être circonscrit, légitimé, et socialement défini par le mariage. Mais dans son récit rétrospectif, Elisabeth Rolland comprend qu'il y a quelque chose ici qui est en train de fuir son atteinte et que seul un contact avec Aurélie peut saisir.

Je n'ai que juste le temps de courir le long du chemin de halage, à la suite d'Aurélie. Autant nous rencontrer tout de suite, l'une et l'autre, dans la fraîcheur acide de nos quinze ans.

Nous nous observons mutuellement. A distance. Méfiantes comme des chattes.

Sa jupe mince lui colle aux jambes. Ses pieds nus sont pleins de glaise séchée. Deux longues nattes de cheveux crépus lui battent le dos, deux espèces de lanières noires, auréolées d'épines roussies dans le soleil.

[...]

- Comme vous êtes bien habillée! Une vraie fête! Mais vous ne connaissez rien des garçons.

Je prends un air pincé. Je détourne la tête et tapote les plis de ma jupe avec hauteur.

Ce n'est rien cela. Si tu voyais ma robe de bal. Décolletée, tout en soie, pour aller danser chez le Gouverneur. [...]

- Et les garçons, Aurélie? Parle-moi des garçons?

Il me semble que je crie, les mains en porte-voix. Aurélie m'échappe. Je passe brusquement du soleil aveuglant à une sorte de pénombre, humide, envahissante. Une seule idée en vrille dans ma tête: il faut que je rentre, ou je serai privée du bal chez le Gouverneur. Si mes tantes apprennent que j'ai rencontré Aurélie, je serai punie.¹⁹¹

Le mot "auréolées" au début de cette citation, évoque le nom d'Aurélie elle-même et ainsi suggère déjà le rôle que celle-ci jouera dans le drame d'Elisabeth. Non seulement les allusions à la sorcellerie, élidées de la citation ci-dessus, contribuent à donner à Aurélie un statut surnaturel, mais le récit démontrera qu'Aurélie représentait déjà à quinze ans pour Elisabeth une Autre qui était liée à la connaissance de la sexualité et du désir. Rappelons que le désir que Catherine exprimait à Michel de vouloir

"courir à perdre haleine, pieds nus dans les flaques, avec mes soeurs les plus petites, pieds nus dans les flaques, pieds nus, tu entends, Michel?"¹⁹²

est ici concrétisé dans le personnage d'Aurélie. L'accent que Catherine met sur les "pieds nus", image qui tout en évoquant une condition sociale, a surtout ici le but de rendre évident son désir d'un contact physique avec la terre, et puisqu'il s'agit des pieds, est évoqué ici également le déplacement du corps et la liberté du mouvement. Dans Kamouraska, cette image d'Aurélie se fait suivre par son discours sur ses pouvoirs "surnaturels".

191 Kamouraska, pp. 63-64.

192 Les Chambres de bois, p. 73.

- Aurélie, on dit que tu es une sorcière?

Aurélie, soudain très calme et digne, hausse les épaules. Elle saisit la pipe accrochée à sa ceinture par un ruban. La tâte sur son talon nu pour la vider. Sort une blague à tabac de sa poche.

Aurélie bourre sa pipe. Approche une allumette. Fait tuf...tuf.. avec sa grosse bouche. Comme si elle tétait. Son visage blême exprime un contentement infini. Elle parle dans un nuage de fumée. La voix lointaine. Le ton détaché.

- Je sais, moi, si oui ou non, les bébés naissants vont vivre. C'est pourtant facile. Tout de suite après leur naissance, quand la bonne femme les a bien lavés, moi, je les lèche, de la tête aux pieds, les bébés. Et puis, quand ils goûtent trop salé, ça veut dire qu'ils vont mourir. Je ne me suis pas trompée une seule fois. Les mères me font venir exprès, pour savoir.

- Et les garçons, Aurélie? Parle-moi des garçons?193

Aurélie est l'ombre que présage Philomène et Julie Labrosse et c'est en tant que telle et surtout dans ce qu'elle représente pour Elisabeth que cette figure mérite notre attention. Bien que notre chapitre sur Les Enfants du sabbat visera une analyse de plus ample envergure de la figure de la sorcière hébertienne, ce passage sur Aurélie réunit un certain nombre d'éléments dont la juxtaposition nous semble révélatrice. Il est à remarquer qu'Aurélie explique le statut de sorcière qu'on lui accorde par références à la connaissance d'un phénomène physique et non spirituel ou mystique, ainsi prévoyant la vision hébertienne sur le "surnaturel" que Les Enfants du sabbat définit clairement.

Toutes les nuances du froid, du chaud, du sec ou du mouillé, du doux ou du rugueux demeurent perceptibles aux maîtres des lieux, comme la température de leur corps ou la texture de leur peau. Il est facile, à partir d'une habitation aussi profonde des saisons, de dire le temps qu'il fera rien qu'en clignant les yeux et en regardant le nord avec attention, et de brasser

l'eau pour faire de la grêle à volonté.194

Autrement dit, même si l'on entend par "surnaturel" ce qui s'oppose au naturel, Hébert envisage le surnaturel comme le **hyper-naturel** ou la **surdétermination** du naturel d'un phénomène. Les connaissances d'Aurélié que la société envisage comme étant liées à la magie, à la sorcellerie, et par celle-ci au démoniaque ne proviennent effectivement que d'une connaissance, un contact et une expérience intime du corps. Par sa question sur les garçons, Elisabeth semble avoir compris que le domaine d'Aurélié n'est autre que celui du corps et de la sensation. Or, accès à ce domaine étant interdit à Elisabeth par sa famille et sa classe sociale, Aurélié représente l'Autre par excellence pour Elisabeth dans la mesure où elle est associée à la transgression des tabous qui régissent le désir d'Elisabeth. Plus haut nous avons remarqué ce mot "auréolé" associé à Aurélié. Or l'auréole étant le symbole qu'on accorde aux êtres mythiques qui représentent la perfection de conscience divine, par le nom d'Aurélié, Hébert nous propose déjà une inversion du code moral social, inversion qui représente la structure de base des Enfants du sabbat. En outre le lien sémiotique entre le nom de famille d'Elisabeth et celui de la servante-sorcière, une fois qu'une inversion de certaines lettres est effectuée, rend claire la fonction d'Aurélié comme agent de l'hétérogène désirant d'Elisabeth qui cherche précisément à se révolter contre le code social qui lui a été imposé.

Il y a plus. Cette association représentative entre la sorcière et la pipe, comme la tête tondué de Catherine, laisse entendre que le danger que la société attribue à cette transgression que représente la

194 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, Paris: Seuil, 1975. p. 95.

sorcière a une base politique. C'est-à-dire que la sorcière est celle qui transgresse le code féminin pour s'approprier ce que la société considère propre au monde masculin. De nouveau, nous réserverons le tour de cette question pour notre analyse des Enfants du sabbat. Il est pourtant important de remarquer le chevauchement que représente Aurélie entre les deux romans dans la mesure où cela nous permet de définir le rapport entre Elisabeth et Julie. Julie représente l'Autre d'Elisabeth.

Revenons à cet acte qu'Aurélie effectue à la naissance des bébés. Geste foncièrement sensuel, il s'agit pourtant d'une image qu'un grand public risque d'accueillir avec un certain dégoût. Plus précisément ce dégoût provient effectivement du fait que la pensée occidentale envisage le bébé comme représentant l'innocence, élément que la société juge incompatible avec l'érotisme et le contact sensuel, ainsi niant le rapport direct et évident entre l'acte sexuel et l'avènement à la vie du nouveau-né. En outre, la référence faite à l'égard du goût salé du corps risque également de déplaire dans la mesure où elle touche sur ce que la société envisage comme un des éléments les plus répugnants: les sécrétions corporelles. Le fait qu'Hébert est tout à fait consciente de cette répugnance nous est rendu clair par le rôle que cet élément occupera dans son roman subséquent. Le discours d'Aurélie est donc parsemé de transgressions du discours que la famille d'Elisabeth et toute sa classe sociale pratiquent. Même ses gestes lors de cette réplique sont transgressifs. Lorsqu'elle tape sa pipe contre son talon nu, elle transgresse non seulement le code féminin mais attire attention au statut de connaissance intime avec la nature qu'elle possède à cause

de sa classe sociale.¹⁹⁵ Dans la même lexie que nous venons de citer on trouve également une juxtaposition des thèmes de la richesse ou le luxe et l'érotisme.

Ma mère m'a promis un collier de perles, pour aller au bal du Gouverneur. Mon âme pour un collier de perles. Et les garçons, Aurélie? Et les...¹⁹⁶

Il nous semble donc clair que dans Kamouraska comme dans Les Chambres de bois, Hébert s'intéresse à explorer le rapport qu'entretiennent les diverses classes sociales avec leur corps et leur sensualité.

Il est intéressant de remarquer que lorsqu'Elisabeth entame sa liaison avec George, et donc passe au geste transgressif de son désir, Aurélie change d'habitudes pour ne devenir qu'ombre d'Elisabeth.

- Votre histoire d'amour avec Monsieur le docteur me fait mourir, Madame!

Aurélie ne fréquente plus aucun mauvais garçon. Ne fait plus aucune prophétie sur la vie des nouveaux-nés. Elle ne sort plus du tout. S'attache à mes pas. Ne semble vivre que lorsque je lui confie quelque message pour George. [...] On pourrait croire que ma propre existence tumultueuse suffit désormais à Aurélie. La dispense de vivre elle-même.¹⁹⁷

Si Aurélie perd son autonomie en tant qu'entité, c'est que comme nous avons déjà suggéré, ce personnage n'avait comme fonction que de personnifier l'Autre d'Elisabeth, c'est-à-dire son désir interdit. Ainsi

¹⁹⁵ A cet égard il est à remarquer qu'une des rares visions de bonheur conjugal que l'écriture hébertienne nous offre se trouve dans "La Mort de Stella", conte où les personnages proviennent d'un milieu extrêmement pauvre.

¹⁹⁶ Kamouraska, p. 64.

¹⁹⁷ Kamouraska, p. 172.

lorsqu'Elisabeth passe au désir, Aurélie fidèle au rôle de l'Autre d'Elisabeth, s'approprie l'ancienne identité dont Elisabeth cherche à se débarrasser.

Mon jupon en dentelle d'Irlande, mes bas à jours, ma robe de velours. Une épingle par-ci, une épingle par-là, pour resserrer la taille trop longue, remonter la jupe qui traîne. Les épaules maigres d'Aurélie. Les petits sein d'Aurélie. Un coup de peigne sur les cheveux crépelés qui auréolent une blême figure de mort

Aurélie joue le réveil. Son petit oeil jaune s'allume d'une façon bizarre. Nous lui tendons un miroir. Aurélie regarde sa propre image avec étonnement. Se laisse aller au revêtement le plus étrange. Puis, bat des mains. S'agite. Se trémousse. Se pavane dans toute la pièce. Revient au miroir. Déclare d'une voix haut perchée qui traîne.

- Adorable! Je suis adorable, comme une vraie dame...198

Ici est opérée l'inversion vers l'hétérogène qu'Aurélie représente pour Elisabeth. Autrement dit, là où Aurélie avait été pour Elisabeth l'Autre qui lui inspirait de la curiosité et de la jalousie en ce qui concerne la liberté et le désir, une fois qu'Elisabeth a accès à ce monde par sa propre expérience et qu'elle devient Aurélie, celle-ci est vouée à devenir la "figure de morte" non seulement en incarnant la réalité sociale et dénudée de sensualité qui était supposée être le propre de celles qui étaient prisonnières de leur rang social, mais également en devenant instrument ou objet passif du crime des amants.

D'ailleurs la projection des vêtements d'Elisabeth sur les personnages féminins secondaires qui représentent un lien avec l'érotisme s'était déjà manifestée par le fait qu'Ancoine habillait ses maîtresses avec les vêtements d'Elisabeth. Ce déplacement encore une

fois implique à la fois l'aliénation entre le corps désirant vivant et son rôle social, mais représente également déjà une sorte de projection, incarnant le désir d'Elisabeth de devenir elle-même sujet désirant transgressif de la loi.

Le vêtement, symbole par excellence du lieu de médiatisation entre le sujet désirant et le sujet social, en tant que code qui lie le corps à la parole, lorsqu'il devient le don qu'Elisabeth accorde à sa servante, implique également le droit à une fonction physique.

- Je ferais bien un tour de lit, avec un vrai Monsieur, moi... [...]

- Tu l'auras ton tour de lit, avec un vrai Monsieur, Aurélie. Tu sais comme M. Tassy aime les femmes?

Aurélie pouffe de rire. Se couvre le visage de ses mains.¹⁹⁹

Le rire mérite notre attention dans la mesure où il était un phénomène rare dans les deux premières oeuvres que nous avons analysées, mais qui se manifeste dans Kamouraska surtout à travers le personnage d'Aurélie, pour atteindre son point culminant dans Les Enfants de Sabbat.

Nous remarquons que chez Hébert c'est souvent le personnage qui est accusé d'être associé à la sorcellerie qui rit. La sorcellerie ne représentant chez Hébert que ce qui dépasse l'atteinte purement rationnelle pour se rattacher à une connaissance intime mais transgressive du code social, des phénomènes physiques, le rire chez Hébert représente l'anti-parole ou l'éclat de la vérité concrète qui fait face au masque social. Le rire démasque en brisant le ton formel par lequel l'autorité cherche à se perpétuer.

¹⁹⁹ Kamouraska, pp. 179-180.

Le rire s'entend dans Kamouraska pour la première fois lors du témoignage d'Adélaïde Lanouette. Il s'agit d'un rire collectif face aux paroles de celle-ci.

Le silence tombe si vite que ma petite tante Adélaïde n'a pas le temps de retenir sa langue. Habitée qu'elle était à cet accompagnement de tambour, elle s'est mise à hurler pour elle seule: "La Petite se damne! Et nous nous damnons avec elle!"

La foule, un instant saisie par cet aveu, éclate de rire. Gradin par gradin le rire fracassant s'étend, comme un incendie qui prend, de branche en branche. Les trois petites Lanouette sous cet orage de rire sortent de l'arène, à la queue leu leu. Elles tremblent si fort, toutes les trois, que la trace de leurs pas sur le sable ressemble aux zigzags des ivrognes.²⁰⁰

Or, le récit d'Elisabeth fait suivre cette humiliation de ses tantes, par l'image suivante:

Une femme, poitrine découverte, s'appuie de dos à une planche. Ses mains sont liées derrière son dos. La foule qui a cessé de rire, retient son souffle. Les trois juges, en perruque de ficelle blanche, se penchent et regardent concentrés, attentifs, comme si le sort du monde allait se jouer à l'instant. Quelqu'un d'invisible lance des poignards à la femme, clouée à la planche. Vise son coeur.²⁰¹

L'effet du rire lancé par la foule est donc relancé dans une image évoquant la violence. Le rapport entre le rire et la violence deviendra encore plus évident dans Les Fous de Bassan, mais nous remarquons déjà ici que le rire est envisagé comme une menace au centre de l'être. Bien que l'intention d'Adélaïde soit d'apprendre "à tous ces gens de rien, l'impunité due à certaines familles", son acte de parole ne fait que

200 Kamouraska, p. 48.

201 Kmaouraska. p. 49.

susciter le rire. Elle cherche à imposer un ordre hiérarchique par un acte de paroles qui accordera à sa famille un statut d'indemnité à toute punition.

Le rire en tant que réponse à un acte de paroles représente toujours un élément hétérogène à la logique ou à la raison. Dans la mesure où le rire suspend toujours le message rationnel en faveur d'une simple déclaration de plaisir ou de violence, il s'avère élément transgressif parce qu'il représente toujours la réponse à côté. En tant qu'anti-parole qui refuse ou rejette le système logique lancé par le destinataire, le rire représente la subversion du sacré de la parole. Le sacré que le rire peut "profaner" ou violer est la crédibilité de l'acte de parole et tout le système rationnel que cet acte sous-entend. Le rire peut être l'hétérogène par excellence à la vénération non seulement devant la langue et le référent dont elle se veut porteuse, mais également à l'idéologie dont elle est tissée. Le rire est la réponse qui, sans communiquer un sens logique, communique néanmoins l'échec de l'élan vers le pouvoir que l'acte de parole visait.

Or, ce n'est donc point surprenant que d'une part Platon ait envisagé le rire comme une des plus grandes menaces à son projet rationaliste, et d'autre part que le rire chez Hébert ne sera le propre que de ceux/celles qui s'allient aux forces désirantes pour transgresser le statu quo. Dans la mesure où tout acte de parole sous-entend un désir de convaincre, c'est-à-dire de "vaincre" la crédulité de l'Autre, il s'agit toujours d'une tentative d'affirmer un pouvoir. Plus que toute autre réaction, le rire fait violence aux desseins du locuteur, refuse de se soumettre à l'ordre de son discours.

C'est précisément à cause du rapport que le rire entretient avec

toute notion d'ordre et d'unité, que Selden et Brown le rangent du côté du désir. Il s'agit d'un acte par lequel le destinataire déplace le destinataire en introduisant des éléments incongrus à la solennité de la parole de celui-ci. Si Platon craignait le rire, c'est qu'il s'agit ici du moyen le plus efficace de briser la raison et de revendiquer le plaisir.

Or, chez Anne Hébert le rire est le plus souvent associé à l'être sensuel. Parmi les personnages hébertiens que l'on associe au rire il y a Amica du "Torrent", Aurélie, Philomène et sa fille Julie, et Nora Atkins. Dans Kamouraska, le rire se manifeste dans les personnages d'Antoine et d'Elisabeth Tassy, mais c'est surtout le rire d'Aurélié qui parsème le récit. Bien que nous ayons l'occasion de revenir à une analyse de ce phénomène lors de notre analyse des Enfants du sabbat, une compréhension de la fonction du rire nous aide à mieux saisir le personnage d'Aurélié.

Le rire déclare surtout être conscient d'être en présence d'un jeu. Soeur Julie s'en munira pour démolir plusieurs masques, mais déjà dans Kamouraska, le rire d'Aurélié n'existe que pour faire guerre au jeu des apparences qu'Elisabeth Rolland cherche à imposer au regard de l'Autre.

- Madame n'était jamais seule dans sa chambre avec le docteur Nelson. Toujours Mme d'Aulnières, sa mère, se trouvait là avec elle.

Immédiatement le rire d'Aurélié me glace.202

Pourtant, en tant que dédoublement d'Elisabeth elle-même, le rire d'Aurélié est le lieu même de la scission ou de l'incongruité du discours et du moi du personnage central par rapport à la réputation que sa

classe sociale exige et aux images qu'elle privilégie.

The Queen! Toujours the Queen! C'est à mourir de rire. Qu'est-ce que cela peut bien lui faire à Victoria-au-delà-des-mers qu'on commette l'adultère et le meurtre sur les quelques arpents de neige, cédés à l'Angleterre par la France?203

Le rire ici, au niveau de l'énoncé et au niveau de l'énonciation, provient d'un chevauchement de discours dont le but est de détruire la solennité et du discours juridique et de l'image d'autorité sur laquelle il se base. Le code symbolique est ici subverti en faveur d'une perspective plus ancrée à la réalité concrète des référents.

En outre c'est lorsque les deux mythes du saint et de la sorcière, porteurs de principes que la société juge irréconciliables, sont juxtaposés que le récit dévoile la fonction du rire comme agent qui fait violence à la loi en faveur d'une alliance au désir.

Ainsi font les vraies sorcières. A chacun sa vocation. Et ma vocation à moi, tu y crois, toi, Aurélie? Un jour, j'ai juré d'être un saint, Aurélie?

- Je suis un grand farceur, Aurélie. Tu ne peux pas savoir jusqu'à quel point je suis un farceur.

Le docteur rit. Aurélie rit. [...]

- Cette crapule de Tassy, je vais l'abattre comme un chien, moi, Aurélie.

Aurélie rit, à s'en tordre les côtes.

- Monsieur est un bien grand farceur. C'est moi qui vous le dis!

Je m'approche à mon tour de la cheminée éteinte. Je réclame ma part, de cette flambée de joie entre mon amant et ma servante. Je ris à gorge déployée. Je dis: "Je vais faire du feu." Mais je m'étouffe de rire.

Le crime dont nous rêvons, tous les trois, personne à part nous, n'oserait en rire si joyusement.204

203 Kamouraska. p. 44.

204 Kamouraska. pp. 176-177.

L'alliance ici entre le crime et le rire accorde à celui-ci une fonction transgressive. Cette transgression, d'une part liée aux lois qui rédigent la vie et la mort, dans la mesure où elle est décrite comme un paroxysme partagé à trois qui côtoie des paroles portant un sens grave, se lie également à une transgression de la raison - c'est-à-dire à la folie.

Si le rire se lie ici au désir et à la transgression de la loi, le mariage se range plutôt du côté des larmes, tel qu'envisagé par Mme d'Aulnières.

Mme d'Aulnières éclate en sanglots. Appréhende d'avoir à expliquer à sa fille les mystères, pour elle inséparables, du mariage et de la mort. 205

Lorsqu'il est question du mariage d'Elisabeth, il est à remarquer que c'est la parole de la mère, autrement rare dans ce roman, qui occupe une fonction centrale dans cette décision. Or, c'est à ce moment du récit que le texte lance une attaque acerbe sur ces vœux de mort que les mères souhaitent à leurs filles.

Je vais me marier. Ma mère a dit oui. Et moi aussi j'ai dit oui, dans la nuit de ma chair. Aidez-moi! Dites-moi, vous, ma mère? Conseillez-moi! Et vous, mes tantes? Est-ce l'amour? Est-ce bien l'amour qui me tourmente? Je crois que je vais me noyer.

Est-ce donc ainsi que les filles vivent? Je te bichonne, je te coiffe. Je t'envoie à la messe et au catéchisme. Je te cache la vie et la mort derrière de grands paravents, brodés de roses et d'oiseaux exotiques. Ce sont les sauvages qui laissent tomber les nouveau-nés dans le lit des mères. Tu sais bien, les tout-tout-petits, à la face chiffonnée, qu'on trouve au matin, enveloppés de langes et de laine blanche? Auprès d'une jeune maman exténuée qui sourit? Les fables. Les fables de Dieu et celle des hommes. **Les Noces de Cana, La Fiancée de Lammermoor, A la**

claire fontaine, jamais je ne t'oublierai. L'amour, la belle amour des chansons et des romans.206

En plus de décrier et le discours des mères et leur silence à l'égard de la sensualité de leurs filles et la réalité du mariage, Hébert résume ici ce que nous avons soutenu être la tragédie de Catherine des Chambres de bois. En évoquant plusieurs discours fictifs comme les récits religieux, les romans et les chansons, Hébert rend clair le pouvoir qu'exercent les divers actes de parole sur l'imagination et par la suite, sur la réalité du vécu des femmes.

Bien que dans son récit rétrospectif Elisabeth Rolland accorde à Elisabeth, la jeune fiancée, une certaine connaissance à l'égard de la promiscuité d'Antoine Tassy, ceci ne mène qu'à une curiosité, voire un désir avide, qu'elle cherche à cacher sous une parole socialement déterminée par laquelle elle doit protéger son orgueil.

- Elisabeth, regardez-moi, je vous en prie!
 - Vous m'avez insultée. Je vous ai vu avec cette fille. Hier dans la rue.
 - Je ne savais pas. Enfin. Je vous demande pardon.

Sa lèvre tremble comme s'il allait pleurer.

Mon orgueil! J'appelle mon orgueil à mon secours. Comme mon Dieu. Tandis que l'image carotte de Mary Fletcher me brûle de curiosité, de jalousie et de désir.

Un long moment nous nous regardons. En silence. Sa confusion. Sa veulerie. La miennè. Et mon orgueil qui se rend peu à peu. Nous détournons la tête. l'un de l'autre, épuisés, comme deux lutteurs.207

Le désir au niveau du corps entre deux êtres est souvent caractérisé chez Hébert comme une lutte. Ici dans le passage cité ci-dessus, nous

206 Kamouraska, p. 69.

207 Kamouraska, p. 70.

pouvons remarquer que les actes de parole entre Antoine et Elisabeth, comme ceux entre celle-ci et Jérôme sont envisagés comme un combat.

La voix basse et lente de Jérôme.

- Elisabeth, tu as eu bien de la chance de m'épouser, n'est-ce pas?

La voix blanche, sans vibration, d'Elisabeth.

- Jérôme, sans toi, j'étais libre et je refaisais ma vie, comme on retourne un manteau usé.

Moins qu'une pass. d'armes, deux coups parfaits, droits et justes. La vérité atteinte. La pointe du coeur touchée, dans un chuchotement d'alcôve. Face à la mort qui vient.208

Si le mariage entre Jérôme et Elisabeth n'est point caractérisé par la violence physique que le récit attribue au premier mariage d'Elisabeth, on retrouve pourtant ici la violence au niveau de la parole et de l'imaginaire attribué à Jérôme.

Il faudrait avoir la santé de violer cette femme. La ramener de force avec nous, sur le lit conjugal. L'étendre avec nous, sur notre lit de mort. L'obliger à penser à nous, à souffrir avec nous, à partager notre agonie, à mourir avec nous.209

Le lien entre le mariage et la mort du sujet est accentué par le fait que c'est précisément au moment où Elisabeth décrit le jour de son mariage à Antoine qu'elle parle du besoin et de la difficulté de "Penser à [elle-même] à la troisième personne."210 C'est donc au moment de son initiation au mariage qu'elle se sent le plus aliénée vis-à-vis d'elle-même. Cette aliénation est d'ailleurs évidente dans la représentation qu'elle nous offre des deux mariés.

208 Kamouraska, p. 36.

209 Kamouraska, p. 26.

210 Kamouraska, p. 71.

Costume de voyage. Gravure de mode pour Louis-Philippe de France. Le marié a l'air d'un mannequin de cire. Longue redingote et chapeau haut de forme.

Voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras du mari, elle grimpe dans la voiture. Son bas de soie blanche, son soulier fin. Elle reprend la pose au fond du cabriolet. [...]

Le marié embrasse la mariée sans fin. Le marié est en bois colorié. La mariée aussi, peinte en bleu.211

Les allusions au bas de soie et au soulier fin aussi bien qu'aux gravures de mode renforcent le côté théâtral et spectaculaire de cette scène. Ce qui semble distinguer pourtant Elisabeth, la jeune mariée, de son mari est déjà impliquée par le choix des mots "mannequin" et "poupée". C'est-à-dire que là où le mannequin est un objet reconnu comme existant pour afficher une mode ou un masque, la poupée implique non seulement le monde de l'enfance et de la naïveté mais également une reproduction de l'être humain fait pour être l'objet de contact physique. Ainsi, lorsque les deux mariés s'arrêtent à l'auberge, l'homme a déjà abandonné son rôle d'objet spectaculaire exigé par la loi sociale alors que sa femme reste enfouie dans le monde des fables bourgeoises.

L'aubergiste semble connaître le marié. Le costume du marié s'est considérablement libéré de son petit air cahier de mode. Le chapeau haut de forme, posé tout à fait à l'arrière de la tête, laisse tomber une mèche enfantine de fins cheveux blonds. Le gilet déboutonné, puis reboutonné de travers, fait des plis.

Le marié donne de grandes claques sur l'épaule de l'aubergiste. La voix sonore du marié emplit la salle.

- Bonsoir le père! Je viens pour dîner. Et pour me coucher. C'est ma femme que je te présente. Tu vas la saluer bien bas, tout de suite. Et tu l'appelleras "Madame". Et puis trouve-moi des violoneux et des danseurs. Au plus vite. C'est ma nuit de noces. Il

faut fêter cela.212

Si le discours d'Antoine laisse entendre une complicité avec des éléments hétérogènes au rôle qu'on attribue aux seigneurs de la haute bourgeoisie, celui d'Elisabeth par contre, fait voir qu'elle ressent une complicité avec les principes du conditionnement social que lui avaient transmis sa famille.

J'aime mieux la polka. Mon Dieu, le bal du Gouverneur! Aidez-moi! Sauvez-moi! Les jeunes hommes ont des gants blancs et des mines confites. Le Gouverneur lui-même... Ses favoris sont roux, comme du poil de chat. Son air très british. Je parle anglais avec distinction. Le Gouverneur me l'a dit. Qu'est-ce que je fais ici? Je vous le demande? Mon mari a de drôles d'idées. Ah! tous ces canayens-habitants-chiens-blancs! Ils sentent la sueur et la crasse. Ils se démènent en dansant et crient comme des bêtes qu'on égorge. Mon mari aime les filles pas lavées, à l'odeur musquée. Il me l'a dit. Il boit du caribou. Il mange de la galette chaude.

- La vie est belle!

C'est le marié qui hurle cela en faisant tourner la mariée.

J'ai mal au coeur. Cette galette m'est restée... On suffoque ici. La gigue irlandaise est une invention du diable.213

Ce qu'Elisabeth est obligée d'affronter ici c'est l'écart entre les images qu'elle avait entretenues à l'égard du bonheur conjugal, et celles auxquelles Antoine rattache sa joie à lui. Lorsqu'elle quitte la maison familiale elle fait néanmoins preuve d'avoir intériorisé le discours de ses tantes. Le regard qu'elle pose sur les membres de la classe ouvrière et la réaction de son corps vis-à-vis des odeurs, la musique, la nourriture et les danses de cette classe réitèrent le même

212 Kamouraska, p. 72.

213 Kamouraska, p. 72.

message que nous avons déjà trouvé dans Les Chambres de bois: chaque classe sociale, à travers ses traditions verbales et de ses habitudes corporelles, formule les structures de base du rapport du sujet au désir. Pourtant, entre Les Chambres de bois et Kamouraska quelques inversions foncières se produisent, à partir desquelles découlent certaines autres différences significatives.

Là où le sujet central du premier roman était une jeune femme ouvrière pour laquelle le code corporel aristocrat était foncièrement étranger et éventuellement inopérant, le sujet central de Kamouraska est une femme riche dont le mariage l'oblige à se mettre en contact avec ce qui lui avait été étranger - un mode de vie où règnent toutes les gammes possibles de l'émotion, y comprise la violence. Or, il est à remarquer que tout en faisant chemin inverse, les deux femmes retournent éventuellement au mode de leur vie originelle, Catherine s'ouvrant à la sensualité et au contact avec la matière, Elisabeth se refermant dans une vie de "parloir". D'ailleurs si ces deux sujets féminins passent par des mariages malheureux, les deux seigneurs qu'elles ont épousés ne se ressemblent qu'en titre, Michel représentant une absence de désir auquel Catherine n'a pas pu s'habituer, et Antoine représentant plutôt une surdétermination et violence d'émotion avec laquelle Elisabeth ne peut pas toujours s'harmoniser. Grâce à ce contraste, Hébert semble s'intéresser moins aux caractéristiques particulières de l'Autre qu'aux structures de base du mariage et au rapport de pouvoir qui s'insinue entre le sujet désirant féminin et l'homme qu'elle a épousé, focalisation que la déclaration suivante d'Elisabeth rend claire.

Mon mari meurt à nouveau. Doucement dans son lit. La première fois c'était dans la violence, le sang et la neige. Non pas deux maris se remplaçant l'un l'autre,

se suivant l'un l'autre, sur les registres de mariage, mais un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres. Un long serpent unique se reformant sans fin, dans ses anneaux. L'homme éternel qui me prend et m'abandonne à mesure. Sa première face cruelle. J'avais seize ans et je voulais être heureuse. Voyou! Sale voyou! Antoine Tassy seigneur de Kamouraska. Puis vient l'éclat sombre de l'amour. Oeil, barbe, cils, sourcils, noirs. L'amour noir. Docteur Nelson, je suis malade et ne vous verrai plus. Quel joli triptyque! La troisième face est si douce et fade, Jérôme.214

Le fait d'envisager ces trois hommes comme trois visages du même être implique d'une part que l'auteur s'intéresse avant tout au rapport du sujet au désir et à l'amour, donc aux lignes de tension à l'intérieur du sujet lui-même. Ceci est d'ailleurs déjà évident par les diverses caractéristiques qui rendent cette énonciation un monologue intérieur. D'autre part, la citation ci-dessus suggère également que ces trois hommes représentent trois visages ou trois étapes de l'amour. Il y a d'abord l'amour et le désir fondé sur le mythe et la curiosité, ensuite celui de la passion violente, et finalement celui d'une cohabitation "douce et fade". Dans ce sens, Hébert met en scène ici, par la représentation de trois hommes et trois rapports différents, ce que la société considère être en réalité les trois étapes par lesquelles tout amour doit passer. Si l'on envisage ainsi ces trois personnages masculins, l'Autre d'Elisabeth, ou l'objet de son désir, est l'amour ou le désir lui-même. D'autre part les trois noms de famille qu'Elisabeth porte à tour de rôle correspondent eux aussi à trois rapports au désir. Elisabeth d'Aulnières est la femme innocente et curieuse par rapport à sa sensualité. Il s'agit du domaine de l'enfance où l'élan vers la passion reste encore innocent et naturel. Mais puisque la société exige

qu'une fois éveillé, le désir doit être bridé, Elisabeth change de statut et de nom.

On remarquera qu'il existe un lien entre le rapport au désir d'Elisabeth d'Aulnières et d'Elisabeth Tassy et les réflexions qu'Hébert nous offre sur les noms des villes associées à ces deux premières étapes de la vie du personnage. La vie et le désir d'Elisabeth Tassy sont d'ailleurs privilégiés par le titre, nom de lieu évocateur non seulement parce qu'il incorpore le mot "amour" dans sa matérialité, mais également par son côté sémantique.

Bientôt les sonorités rocailleuses et vertes de Kamouraska vont s'entrechoquer, les unes contre les autres. Ce vieux nom algonquin; il y a jonc au bord de l'eau. Kamouraska!

Je joue avec les syllabes. Je les frappe très fort, les unes contre les autres. Couvrir toutes les voix humaines qui pourraient monter et m'attaquer en foule. Dresser un fracas de syllabes rudes et sonores. M'en faire un bouclier de pierre! Une frode élastique et dure. Kamouraska! Kamouraska! Il y a jonc au bord de l'eau! Aïe! les voix du bas du fleuve montent à l'assaut. Parlent toutes à la fois! Les abeilles! Toujours les abeilles!215

Le nom "Kamouraska" fait appel à l'amour, à la violence, et à la mort qui caractérisent les événements et le rapport au désir d'Elisabeth Tassy, tout comme le nom de la ville de Sorel, par sa sonorité, évoque le soleil, "la lueur des feuilles rousses [...] et un courant d'air léger"216, éléments qui reflètent déjà en quelque sorte l'enfance et l'état naturel du désir d'Elisabeth.

Sorel! Voyez comme ce nom clair, transparent, limpide, vous atteint soudain en plein coeur, dame

215 Kamouraska, p. 206.

216 Kamouraska, p. 95.

limpide, vous atteint soudain en plein coeur, dame
 Caroline des Rivières Tassy?217

Nous avons déjà vu jusqu'à quel point tout le récit qui traite des événements de la liaison d'Elisabeth avec George Nelson prendra des dimensions théâtrales, voulant ainsi refléter le statut spectaculaire que ce drame privé aura une fois lancé dans le domaine public du tribunal. Pourtant, bien avant la rencontre avec George Nelson, Elisabeth Tassy donne un ton théâtral à son récit de son mariage avec Antoine Tassy. Or, le théâtre étant d'une part spectacle public, et d'autre part le discours de l'être masqué, il représente toujours l'Autre par rapport à ce que le sujet envisage comme lui étant authentique et personnel. Nous rappelons que, si d'une part ce que la veuve Tassy reproche au: gestes théâtraux d'Elisabeth c'est l'excès d'émotion, il s'agit aussi d'une volonté de ne pas laisser les émotions atteindre le regard de l'Autre. Pour Elisabeth Tassy, pourtant, c'est par le biais du théâtre que son alliance à Antoine s'avère possible dans la mesure où c'est précisément le jeu du geste et de l'émotion excessive qui la fascine. Hébert s'intéresse moins à la question de l'innocence ou de la culpabilité d'Elisabeth, c'est-à-dire à son positionnement dans le code moral, qu'à faire passer le sujet Elisabeth par des étapes successives, chacune représentant l'antithèse ou l'Autre par rapport à la précédente. Il s'agit donc d'une dynamique d'énonciation romanesque et d'un sujet pour lequel l'inversion ou la subversion de chaque identité acquise servent comme principes structuraux de base. Ce mouvement qui oblige Elisabeth à prendre et à abandonner plusieurs rôles dans la tentative de ne jamais se laisser terrasser par une identité

facilement définie et classée se manifeste précisément par la tension constante entre la crainte et le désir. Dans le lien entre Antoine et Elisabeth, il s'agit d'un rapport dans lequel chacun joue un rôle pour être en même temps spectateur d'un drame où sont déchainées les émotions excessives et la folie. Antoine, dans la mesure où il est la représentation de tout ce qui est méprisé, voire "criminel" pour la mère et les tantes d'Elisabeth, est envisagé comme une force démoniaque que la famille aimerait exorciser chez Elisabeth parce qu'elle dans sa capacité de jouer avec toutes les forces qui attaquent l'ordre socio-rationnel, c'est-à-dire dans son alliance avec la mort, la folie, l'ivresse, la violence, le rire, et l'érotisme, il incarne le désir que les membres de leurs deux familles redoutent. Si Hébert se garde de délinéer clairement entre les deux époux un rapport inambigu du mari-bourreau et de la femme-victime, c'est dans le but d'attribuer une certaine force au sujet féminin, et lui accorder de la responsabilité à l'égard de son propre drame. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de ne pas tomber dans le piège de vouloir rendre Elisabeth victime et innocente. Il nous semble clair qu'Hébert crée ce sujet pour démontrer les pulsions plurielles qui la traversent et la rendent et victime et complice de la force, la passion et la violence. Lui enlever sa complicité à cette violence, c'est justement nier la force de vouloir vivre que l'écrivain s'acharne de lui accorder. Que cette femme "douce, belle donc innocente" soit capable d'être coupable d'un crime, nous semble le projet du désir de ce texte, projet d'ailleurs impliqué par l'auteure elle-même lors d'une entrevue.

Il paraît qu'Elisabeth d'Aulnières qui, dans la réalité, s'appelait Eléonore, était si belle et si pure que lorsqu'elle apparut devant les jurys, les

furent immédiatement convaincus de son innocence.218

Elisabeth est un sujet désirant justement dans la mesure où elle est signe de la dramatisation du dédoublement et de la co-existence des deux tendances de victime et de bourreau donc d'innocence et de culpabilité que la société juge irréconciliables. Elle est à la fois force sauvage et être faible et domestiquée, caractérisation qui est d'ailleurs reflétée dans cette image qu'Elisabeth attribue à George Nelson.

Une image, particulièrement, me poursuit. Tu te souviens de ce coq, dans l'écurie, qui avait pris l'habitude de passer la nuit sur le dos de ton cheval? Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval. Ton cheval se cabre. Se dresse sur ses pattes de derrière. Le coq entravé déploie toute son envergure. Tente de se dégager. A grands coups d'ailes exaspérées. Se débat en vain. Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux. Un seul battement, un seul écart d'ailes et de fers. Un seul tumulte, hennissements, et cocoricos, emplissant l'écurie de sa clameur, abattant les cloisons de la stalle. Dans un arrachement de plumes et de crins, de planches cassées et de clous tordus.219

Avant sa rencontre avec Georges Nelson, Elisabeth Tassy ne conçoit qu'un choix entre deux voies également destructrices: d'une part la clôture stérile et asexuelle des Lanouette et leur soeur veuve, ou le contact brutal et sauvage avec son mari. Son passage d'Elisabeth d'Aulnières à Elisabeth Tassy l'oblige à créer un lien entre le désir et la crainte violente et l'amour et la mort.

Au niveau de l'énonciation, le lien entre le désir et la mort est reflété dans le fait que les deux voyages effectués à Kamouraska qui

218 C'est l'auteure qui parle dans une entrevue avec Paule Leblun, publié dans Châtelaine, Novembre 1976, p. 42.

219 Kamouraska, p. 191.

seront documentés dans le récit par une liste de noms des villes traversées, sont le mariage de noces, donc le moment où Elisabeth change de nom pour devenir l'épouse Tassy, et le voyage de George Nelson qui représente le moment où elle cesse d'avoir cette identité.

Or, aucun phénomène n'est si étroitement lié au concept d'identité que le nom, et chez Hébert, on trouve que le rapport du personnage au nom s'avère révélateur. La liste des noms de ville qui évoque la géographie de la terre apparaît dans ce texte au moment où Elisabeth change de nom, car tout comme les noms de ville, le nom de l'être humain implique, ou est censé impliquer, certaines réalités à l'égard de la "géographie" de son corps. Dans la mesure où le nom propre localise le sujet dans le discours, il prétend également identifier et localiser les lignes de force qui le traversent et surtout le positionnement à partir duquel le sujet existe en relation à l'Autre.

Dans Kamouraska le phénomène du nom propre mérite notre attention. Si Aurélie est presque toujours nommée par son premier nom, la mère d'Elisabeth, à la différence de ses trois soeurs, n'est presque jamais nommée de même. Ce n'est que par le témoignage de sa soeur lors du procès que nous apprenons qu'elle s'appelle Marie-Louise, nom qu'elle partage avec l'épouse dans "Un Grand Mariage" aussi bien qu'étant doté des mêmes caractéristiques vis-à-vis de la sensualité et de l'ennui. Ainsi se reflète le rôle structurel de Mme d'Aulnières aussi bien que la fonction asociale de projection du côté sorcière d'Elisabeth qu'Aurélie représente. Lorsqu'il se trompe de "soeur" Lanouette, Antoine s'excuse de s'être "trompé de nonnette".²²⁰ La rue où Elisabeth avait vécu son enfance sauvage qu'elle avait dû abandonner avant de bien la connaître,

²²⁰ Kamouraska, p.102.

s'appelle George. La rue Augusta évoque à la fois le respect, le noble, sacré et solennel, mais également "un type de clown, pitre au maquillage violent et caricatural". D'autre part la rue du Parloir reflète d'une façon évidente les lignes de force dominantes de la réalité socio-corporelle d'Elisabeth Rolland.

Elisabeth Tassy représente le sujet désirant aux prises avec la violence et la passion et à l'intérieur du lien sanctifié par la société et à l'extérieur interdit à ce lien. Ce sujet implique donc le passage par lequel le sujet doit opérer le choix de respecter ou de transgresser la loi. Elle y entre par le désir et c'est par le désir également qu'elle sort de cette deuxième étape. C'est donc Elisabeth Tassy, parmi les trois (ou plus) Elisabeth qui reproduit ce phénomène que nous avons attribué à toute l'énonciation de Kamouraska qui est le respect ou la pratique de la convention [le mariage] afin de la subvertir à plusieurs reprises. Sujet désirant, pris entre le conflit entre la nature et la culture, Elisabeth Tassy est le point focal de ce récit, Elisabeth d'Aulnières et Elisabeth Rolland ne représentant que les parenthèses temporelles qui ont d'une part tissé [au niveau de l'énoncé], d'autre part figé [au niveau de l'énonciation], par la loi et la parole, ce sujet désirant.

Elisabeth d'Aulnières représente le sujet innocent qui suit la ligne de la curiosité envers l'Autre, tout comme Catherine des Chambres de bois, et qui se lance dans le mariage et par la pression familiale et par cette curiosité personnelle. Catherine représentait effectivement ce qu'Elisabeth définit comme "cet état de douceur excessive, de passivité infinie où toute soumission et complaisance deviennent naturelles, comme

allant de soi"²²¹, jusqu'au jour où elle abandonne son mari. Elisabeth Tassy effectuera pourtant, dans sa liaison avec George, et son rapport simultané avec son mari et la société, un dédoublement du sujet légitime et illégitime, d'abord en ce qui concerne la sexualité, et ensuite en ce qui concerne la mort.

Si nous avons déjà exploré la fonction des deux maris d'Elisabeth, et avons pu constater le lien entre Antoine et l'instinct sauvage qui se manifeste dans le plaisir et la violence physique, aussi bien que l'alliance à la légitimation que le métier de Jérôme représente, il nous reste pourtant à examiner le personnage de George Nelson.

Tout comme celle de Jérôme Rolland, la profession de George Nelson s'avère pertinente à la représentation de ce personnage et à sa fonction par rapport à Elisabeth. En tant que médecin, dont le rôle vient historiquement remplacer celui de la "sorcière" sur qui on comptait pour une connaissance des éléments physiques de la vie et la mort, George ne fait que dédoubler à la fois Aurélie et le désir d'Elisabeth elle-même. Comme nous avons vu, une fois que George Nelson devient une partie de la vie d'Elisabeth Tassy, Aurélie perd son statut d'objet de curiosité pour Elisabeth. Le métier de George est significatif dans la mesure où il représentera la connaissance de l'être physique du sujet.

Il écoute attentivement à travers une serviette fine ce qui se passe dans mon corps. Il entend mon coeur vide qui bat. Sa tête d'homme sur ma poitrine. Ses cheveux drus. Sa barbe et ses petits favoris.²²²

Tout comme Aurélie, ce lien à la connaissance du corps projette

221 Kamourask p. 172.

222 Kamouraska. p. 109.

George Nelson dans le domaine de la sorcellerie et du démoniaque. En tant qu'objet de désir central du sujet et du récit, George Nelson sera la concrétisation de tout élément hétérogène à la société d'Elisabeth, et ce sera à travers lui que le sujet désirant se définit en tant que tel dans un des passages les plus importants au discernement de la véritable identité d'Elisabeth.

Je suis celle qui appelle George Nelson, dans la nuit. La voix du désir nous atteint, nous commande et nous ravage. Une seule chose est nécessaire. Nous perdre à jamais, tous les deux. L'un avec l'autre. L'un par l'autre. Moi-même étrangère et malfaisante.223

Autrement dit, le sujet parlant, malgré tous les noms qu'il porte pendant le récit, malgré toutes ces contradictions, ou plutôt grâce à celles-ci, est avant tout la voix du désir. Or, le désir étant l'attraction du sujet vers l'Autre, c'est dans la figure de George Nelson qui seront réunis tous les éléments qui reflètent l'hétérogène ou le statut d'étrangère d'Elisabeth. Elisabeth cherche un être où elle pourra réunir les éléments hétérogènes à la loi.

A partir de son nom anglais et de sa religion, la représentation de Nelson s'acharnera pour faire de lui l'incarnation de l'altérité. Dès qu'Elisabeth pose son regard sur lui, c'est pour tisser un personnage étranger à tout ce que sa société représente.

On ne vous perd pas de vue, élève Nelson. On vous suit à la trace. Tous les protestants sont des... Cette vieille casquette en phoque mal tannée.

Celui qui dit "le" table, au lieu de "la" table, se trahit. Celui qui dit "Bible" au lieu des "saints Evangiles", se trahit. Celui qui dit "Elisabeth", au lieu de "Mme Tassy", se compromet et compromet cette

femme avec lui.224

George Nelson se distingue d'Elisabeth non seulement par la langue mais également par d'autres aspects de sa vie. Le récit lui accorde d'une part un passé démunie de tout lien collectif et un comportement social qui l'écarte de la société.

Aurélie s'empresse de colporter dans tout Sorel que le docteur Nelson est un diable américain qui maudit les mamelles des femmes. Comme on empoisonne des sources.

Tante Adélaïde affirme qu'on voit le docteur Nelson à la messe le dimanche. Mais que tout le monde sait bien qu'il a déjà été protestant.

Tant Luce-Gertrude murmure que le plus étrange de toute cette histoire est que le docteur Nelson habite une petite maison d'habitant, dans la campagne, vit comme un colon et, depuis deux ans qu'il est à Sorel, malgré sa jeunesse, refuse absolument de se mêler à la société de Sorel...

Mon mari, lui, retrouve pour parler de George Nelson, une voix lointaine, quasi enfantine, que je ne lui connaissais pas.

- Au collège, avoir eu un ami; c'est lui que j'aurais choisi.225

Tout comme celle de Catherine, le désir d'Elisabeth envers George Nelson est renoué par des actes de parole provenant de la société qui l'entoure, mais à la différence de Catherine, Elisabeth est ici attirée non point par une image d'appartenance à la société, mais plutôt par un être foncièrement hétérogène à celle-ci. Certes, Elisabeth comme Catherine cherche un mystère à pénétrer et un énigme à résoudre dans l'objet désiré, mais le désir d'Elisabeth Tassy est autrement informé et déclenché que celui de Catherine. Autrement informé, dans la mesure où celle-la a déjà traversé le seuil du mariage et la connaissance de la

224 Kamouraska, pp. 127-128.

225 Kamouraska, p. 114.

sexualité. Autrement déclenché dans la mesure où il prend comme point de départ une présence, voire un contact physique.

L'alliance entre George Nelson et son cheval noir, et par celui-ci un lien à tout ce que Perceval représentait pour François, ayant été accentué non seulement dans le récit lui-même mais dans les diverses critiques sur l'oeuvre, nous n'insisterons point sur ce point. Il nous semble pourtant intéressant que George Nelson, personnifié par son cheval, fasse pendant à l'amante anglaise d'Antoine, qui porte le nom invraisemblable de Horse Marine. Cette tendance qu'a le sujet désirant d'accorder un nom anglais à l'objet de désir de l'objet désiré, se manifestera de nouveau dans Les Enfants du sabbat par "Piggy", la femme de Joseph.

Or, si Jérôme s'associait par profession à la loi, et donc à la parole légitime, Nelson, qui est médecin, implique un lien non seulement avec les réalités concrètes de la vie et de la mort, mais par celles-ci, tout comme Aurélie, à une connaissance intime des éléments de la chair humaine.

Chair vive, cadavre putréfié, sang, pus, urine, toute ordure, pourriture et gangrène, odeur pestilentielle, os broyés, beaux noyés yeux ouverts et ventre gonflé, nouveau-né monstrueux, femme violée, phtisie galopante, diphtérie, dysenterie. Le docteur Nelson a tant combattu la maladie et la mort. Il s'est tant dépensé pour sauver des hommes et des femmes. Celui-ci n'en réchappera pas.226

Avant tout, George reflète cette partie d'Elisabeth, déjà en évidence lors de sa rencontre avec Tassy à la chasse, qui cherche à garder contact avec les extrêmes de la vie et de la mort dans leur

réalité tangible. Comme Perceval l'était pour François, George est le reflet de cette partie du sujet pour laquelle la liberté s'achète à n'importe quel prix. D'ailleurs la fonction de reflet que George représente pour Elisabeth devient évidente dans un passage où la voix narratrice miroite l'écriture-même du roman.

J'éprouve jusqu'à la limite de ma raison l'engourdissement du froid, dans le bas du fleuve. La brûlure vive du sang qui se remet en marche. (L'homme frotte ses mains avec de la neige.) Est-ce possible que je rêve la passion d'un autre, avec cette acuité insoutenable? Je sens dans mon dos la force irrésistible qui pousse George Nelson sur la route de Kamouraska. Lui rechercher l'abri de la prochaine auberge.²²⁷

Que George ne soit que la figure imaginaire qui permet à Elisabeth de vivre par procuration le paroxysme de la passion ou de la volonté de vivre face à la mort, devient clair par la suite. Tout comme la neige n'est accentuée ici que pour faire contraste au rythme du sang, la mort doit faire pendant au désir afin d'accorder à celui-ci sa juste valeur.

Puisque le récit du voyage de George Nelson au niveau de l'énoncé ne peut être que "le roman peu édifiant"²²⁸ que le sujet se raconte, le but des cinquante pages qui lui sont accordées ne peut être discerné qu'au niveau de l'énonciation. Or, ce récit imaginaire se trouve doublement encadré par la clôture statique d'Elisabeth Tassy derrière sa fenêtre à Sorel, et celle d'Elisabeth Rolland, vingt ans plus tard à Québec. L'énonciation de ce trajet exerce donc un pouvoir incantatoire sur Elisabeth, qui est ici accentué par les noms des villes traversées. La fascination d'Elisabeth envers le déplacement de George Nelson à

²²⁷ Kamouraska, pp. 198-199.

²²⁸ Kamouraska, p. 238.

Kamouraska n'est que la rage de vivre ou le désir lui-même, porté à son paroxysme. Peu importe quels détails on attribue à ce voyage. L'important se trouve dans l'appel à la conscience de la possibilité d'un tel voyage dans sa réalité physique du corps humain face au froid et à la neige, et sa réalité psychique de volonté désirante. Si la liste des noms de villes s'éparpille à travers une grande partie du roman, c'est pour donner corps à une épreuve physique difficilement imaginable.

Ma compassion pour le voyage égaré. Quand on pressent ce que cela signifie que de se perdre en pleine nuit, dans la neige et le froid. Après avoir tué un homme. Seigneur, qui oserait implorer ta pitié? L'épouvante. Trop d'angoisse.229

Le lien entre Nelson et l'aspect physique de l'existence est accentué par l'épisode au chevet de la soeur mourante. Soeur Catherine des Anges est encore une autre figure qui sera reconstituée dans le prochain roman. Vouée à une vie spirituelle dont le discours dévalorise le corps, lorsqu'elle affronte la mort, ce n'est guère chez le frère prêtre qu'elle cherche son salut, mais plutôt chez le médecin. Ici, dans ce récit secondaire la primauté du monde physique se renouvelle.

Pourtant, fidèle à une extériorisation d'Elisabeth, George Nelson portera également le masque d'un moi idéal qu'Elisabeth lui enlèvera. Tout en étant accusé d'être lié au diable, Nelson lui-même se prononce contre la sorcellerie, toute superstition et les habitudes d'Aurélié.

Le pays est infesté de charlatans. L'ignorance, la superstition et la crasse partout. Une honte! Il faudrait empêcher les guérisseurs de tuer les gens. Soigner tout le monde de force! Empêcher votre servante Aurélié de jouer les sorcières auprès des

nouveau-nés....230

Malgré l'alliance au meurtre que le récit lui oblige à entreprendre, Elisabeth se dédouble en George Nelson en accordant à celui-ci l'image de sainteté comme son moi-idéal.

- Et moi, Elisabeth, j'ai juré d'être un saint. Je l'ai juré! Et je n'ai de ma vie éprouvé une telle rage, je crois.

De nouveau un jeune homme studieux, penché sur ses livres, dans une maison de bois. Une rengaine dérisoire tourne dans sa tête. "Ne pas être pris en faute! Surtout ne pas être pris en faute."231

George, tout comme Elisabeth, malgré les distances qu'il peut garder vis-à-vis de la société de Sorel, entretient des soucis par rapport à l'image que celle-ci lui accordera, phénomène que le récit d'Elisabeth décrit ailleurs d'un ton moqueur.

Pourquoi avez-vous épousé Antoine Tassy? Pourquoi? Vous me semblez mieux portante, aujourd'hui, malgré... Ne vous ai-je pas bien soignée? Ne suis-je pas un bon médecin?232

En tant que l'Autre central du désir d'Elisabeth, George Nelson est effectivement Autre vis-à-vis de lui-même et ses propres obsessions. Le sens de séparation qui s'installe entre les deux amants après le meurtre qui devait les réunir, se comprend dans la mesure où cette mort a fait sauter toute possibilité de continuer à croire au masque homogène d'une identité unaire. Puisque cet acte fait éclater la cohésion de ces sujets, en créant des fragments redoutables de leur personnalité,

230 Kamouraska, p. 121.

231 Kamouraska, p. 129.

232 Kamouraska, p. 123.

l'union ne peut plus avoir lieu.

Catherine était victime d'une crédulité naïve vis-à-vis des images évoquées par une série de mots lui parvenus avant la réalité vécue de l'amour, soit avant une connaissance de cause. Elisabeth s'avère victime des actes de parole prononcés après la réalité vécue de l'éclatement de son désir dans le sens qu'elle refait sa vie à partir de son procès en se forgeant non seulement une image d'épouse fidèle et innocente mais également en reconstituant les actes vécus avant le procès verbal.

L'appareil des vieilles familles se met en marche. Médite et discute. Mon sort est décidé, arrêté, avant même qu'aucune parole ne soit prononcée. Apaiser tout scandale. Condamner Elisabeth d'Aulnières au masque froid de l'innocence. Pour le reste de ses jours.²³³

Comme Catherine, Elisabeth est victime de la parole des autres. Il est à remarquer que ce que le récit ne dévoile qu'à la fin du roman est la condamnation verbale de George Nelson à l'égard d'Elisabeth.

Il a ajouté: "It is that damned woman that has ruined me."

Vous parlez en langue étrangère, docteur Nelson. Non, je ne connais pas cet homme! Je suis Elisabeth d'Aulnières, épouse en premières noces d'Antoine Tassy, seigneur assassiné de Kamouraska, épouse en secondes noces de Jérôme Rolland, notaire de Québec, de père en fils depuis X générations. Je suis innocente! Voyez comme George Nelson me charge? Maudite, il m'a appelée maudite. Si ton amour te scandalise, arrache-le de ton coeur. Qui le premier de nous deux a trahi l'autre? Je suis innocente.²³⁴

Ce jugement que fait George Nelson à l'égard d'Elisabeth est effectivement aussi important, sinon plus important au niveau de la

²³³ Kamouraska. p. 237.

²³⁴ Ibid. p. 248.

trajectoire de sa passion et de son désir, que les autres verdicts explorés dans le texte. Il pourrait d'ailleurs expliquer le ton de culpabilité qui hante la conscience d'Elisabeth, dans la mesure où il s'agit ici d'une accusation non point apportée à cette passion de l'extérieur par la société, mais de l'intérieur même de cette dynamique. Si elle veut garder contact intérieur avec le souvenir de cet amour, Elisabeth est déjà obligée d'intérioriser la culpabilité que lui lance George Nelson.

Le passage cité ci-dessus introduit un autre phénomène de l'énonciation qui est étroitement lié au drame du rapport entre la parole et le désir chez Elisabeth. On remarquera que la condamnation personnelle de George et l'accusation formelle juridique se font en anglais. Certes il s'agit ici d'un détail lié au référent historique de la langue officielle, mais on peut y voir également un indice symbolique de la loi comme le discours de l'Autre en général par rapport à Elisabeth. La nationalité de George elle-même pourrait être envisagée également comme le désir de faire entrer encore un autre élément hétérogène au sujet désirant et surtout à sa société.

Si nous avons tant insisté sur la nécessité de reconnaître Elisabeth Rolland comme émettrice de toutes les voix narratrices de Kamouraska, c'est que nous voyons ce roman comme représentant avant tout la problématique de ce que Lacan et Kristeva nomment "le sujet en procès". Elisabeth est un sujet en double procès. C'est-à-dire qu'elle est à la fois le sujet d'un procès juridique (trial) où elle est effectivement réifiée et reléguée au statut d'objet et elle est également un sujet parlant, ou un "je" prenant une position subjective par rapport aux circonstances de sa vie. Elle est donc également "en procès" dans le

sens de sujet en plein développement. Son dilemme est celui de se concevoir en tant que "je" ou sujet dynamique, et tant que "l'autre" ou objet figé par le regard de l'autre.

Je dis "je" et je suis une autre.²³⁵

Nous savons que presque tout procès juridique se voit dans le besoin de reconstituer une identité fixe et cohérente qui fortifie ou qui démolise l'alliance morale entre l'accusé et la société qui l'entoure. C'est par le biais de ce processus que le verdict du jury est prononcé. Dans le cas d'Elisabeth Tassy son innocence n'est affirmée que grâce aux témoignages de ses tantes qui jouent sur la valeur d'une identité sociale élitiste pour dévaloriser les témoignages des servantes et fortifier le respect qu'elles croient dû aux membres de leur clan.

"Je suis la tante maternelle de ladite dame Elisabeth d'Aulnières. Comment peut-on faire peser sur ma nièce un aussi injurieux soupçon? Cette dame de qualité, élevée par mes soins, dans la pratique des bonnes manières et la fréquentation des sacrements, ne peut en aucune sorte être complice du meurtre de son mari, ledit Antoine Tassy. Cette jeune femme aimait son mari et lui était très attachée... Quant à la dénommée Aurélie Caron, elle n'a pas très bonne réputation, et la faute la plus grave que l'on puisse reprocher à Elisabeth d'Aulnières, veuve Tassy, c'est d'avoir gardé à son service cette fille dévergondée, menteuse, sans scrupule... adonnée à l'ivrognerie... infâme, traînée..."²³⁶

Pourtant, une fois que le mythe de la respectabilité réussit à faire parvenir un verdict d'innocence en faveur d'Elisabeth, toute une vie doit se dérouler selon les normes de ce mythe. La description, aussi

235 Kamouraska. p. 115.

236 Kamouraska, p. 45.

fausse qu'elle soit, devient prescription ou script pour toute une vie. Elisabeth, nous le savons, n'était pas innocente, mais à partir du verdict - elle doit le devenir. Loin d'être mise en liberté, elle est condamnée par le verdict de sa propre innocence à une vie unidimensionnelle qui refoule l'expression non seulement de son désir et de sa vérité intérieure, mais qui également n'admet aucun écart de la voie d'un certain comportement.

Mon âme n'a pas encore rejoint mon corps. [...] Innocente je l'ai été, sans trop d'effort, depuis dix-huit ans. Epouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants.²³⁷

L'innocence prononcée sur l'être social se base sur un comportement érotique bien défini, qui dans le cas d'Elisabeth implique une cision entre corps et esprit. Le fait que l'épouse de Jérôme Rolland est le plus souvent désignée comme Mme Rolland sans mention de son prénom, transmet l'aliénation fondamentale de l'être qui porte le nom. Dans le conflit perpétuel entre le désir et la loi, Mme Rolland, épouse du notaire, est celle qui se range du côté de la loi et qui cherche son appui dans la parole approbratrice de l'Autre.

Les enfants habillés, coiffés, calmés ont des poses charmantes autour de leur mère. Agathe joint les mains devant un aussi touchant tableau.

- On dirait la reine avec ses petits princes autour d'elle!

La vérité sort de la bouche des innocents. La

reine contre Elisabeth d'Aulnières, quelle absurdité. Comment ose-t-on m'accuser d'avoir offensé la reine? Lorsqu'il est prouvé que je lui ressemble, comme une soeur, avec tous mes enfants autour de moi. Je ressemble à la reine d'Angleterre. Je me calque sur la reine d'Angleterre. Je suis fascinée par l'image de Victoria et de ses enfants. Mimétisme profond.238

Mais ce mimétisme n'est jamais chose assurée et doit être maintenu par une attention perpétuelle à l'ordre du masque.

- Mais maman est en robe de chambre! Ses cheveux sont en désordre. Et puis son visage a l'air tout rouge!

Quelle peste que cette petite fille sage et trop lucide. En un clin d'oeil le charme est rompu, la fausse représentation démasquée. Le désordre de la toilette de Mme Rolland jure comme une fausse note. Un si joli tableau d'enfants soignées et tirés à quatre épingles. Agathe semble honteuse de s'être laissée prendre par d'aussi pauvres apparences.239

La psychanalyse traditionnelle avait comme but fréquent le rétablissement d'une identité sociale qui permettrait au sujet d'agir en harmonie avec la société qui l'entoure. Certains théoriciens comme Lacan, Deleuze, et Guattarri s'opposent à une telle entreprise en déclarant que le sujet unaire à qui on pourrait reléguer une identité homogène, cohérente et sans contradictions n'est qu'un mythe inopérant. Lacan, comme Kristeva, insiste sur un sujet clivé, toujours aux prises avec une pluralité de désirs, de besoins et de voix - un sujet foncièrement schizophrène. Loin d'être une anomalie que la psychanalyse devrait guérir, ce sujet clivé est la norme ou la réalité intérieure de tout être humain. La notion d'une identité unaire n'est donc, ne peut jamais être, autre chose qu'un mythe. La cision foncière de tout sujet

238 Kamouraska, p. 34.

239 Kamouraska, p. 34.

est celle provenant du conflit entre les voix de son désir et la loi sociale. Or c'est précisément ce conflit que Kamouraska documente, c'est-à-dire l'impossibilité d'assumer une identité unaire homogène sans contradictions.

Anne Hébert ne s'est jamais contentée d'une vision cohérente et inambiguë du sujet. Innocence et culpabilité, amour et violence s'entrecroisent à l'intérieur d'un seul sujet. Pourtant, étant donné la dominance d'une pensée rationaliste qui exige la cohérence et propose l'unité comme son objectif final, le sujet clivé ne peut point vivre sa réalité hétérogène, multiple, et pluralité. Kamouraska documente la tragédie intérieure d'un sujet qui réussit extérieurement à maîtriser sa division intérieure et à s'adapter au masque social exigé par la loi mais qui reste intérieurement étrangère à son "moi" - un être dont la parole s'est foncièrement sevré du désir.

C'est le moment où il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division définitive de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir.240

QUATRIEME CHAPITRE: LES ENFANTS DU SABBAT

Nos analyses des deux premiers romans d'Anne Hébert ont démontré d'une part la problématique d'un rapport trop étroitement entretenu entre le sujet et la parole sociale, et d'autre part le conflit entre le désir du sujet et les mythes véhiculés par cette parole. Dans les deux romans on a pu constater des allusions aux contes de fées comme arrière-plan à l'échec subi par le sujet face à l'institution du mariage. Là où ces deux romans cherchent à dévaloriser des mythes auxquels la société accorde une certaine crédibilité et de la valeur, en démontrant la violence cachée derrière ce que le public conçoit comme un discours innocent, Les Enfants du sabbat, tout en répétant ce même processus par rapport au mythe de la religieuse, s'avère être également inversion de ce rapport au mythe dans la mesure où il cherche à charger de valeur positive un mythe que la société redoute et condamne, même si elle ne lui accorde qu'un minimum de crédibilité. De Kamouraska aux Enfants du sabbat, nous allons d'un sujet ouvertement complice à un meurtre, donc agent activement, bien qu'indirectement, lié à la violence et au crime, à un sujet dont le rapport à la violence physique est celui de victime ou de spectatrice. Et pourtant, voilà que Julie Labrosse représente pour le public un sujet plus redoutable et choquant que ne l'était Elisabeth et que l'univers fictif de Kamouraska aurait été plus facilement digéré et apprécié que celui des Enfants du sabbat. Qu'y a-t-il chez Julie et son récit de nettement plus transgressif et donc de plus inacceptable de ce qu'on a trouvé dans le personnage et le récit d'Elisabeth? Dans

quelle mesure Les Enfants du sabbat représente-t-il un texte plus dangereux à l'ordre social - c'est-à-dire un texte plus désirant que celui qui l'avait précédé? C'est donc par le biais d'une comparaison entre les deux premiers romans d'Anne Hébert et Les Enfants du sabbat que nous amorçons notre analyse de celui-ci. C'est un survol de l'accueil critique qu'a suscité ce roman par rapport à celui qui l'a précédé qui nous mène aux questions posées ci-dessus.

Or, si Kamouraska s'était distingué des Chambres de bois au niveau de l'énonciation par des changements narratifs de voix et de temps, Les Enfants du sabbat perpétue d'une part le va-et-vient entre la narration à la première et à la troisième personne, et d'autre part le même recours infrequent au passé simple en faveur de l'emploi d'autres temps verbaux comme l'infinitif et une surdétermination du présent employé même lors d'un récit provenant du passé du sujet.

C'est surtout au niveau du rapport entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé et les structures spatio-temporelles de la diégèse qu'il existe des différences importantes entre les deux romans. Là où Kamouraska oppose un présent d'une seule nuit à un passé de plusieurs dizaines d'années qui représentent la vie antérieure de la protagoniste, Les Enfants du sabbat accorde une importance plus grande au déroulement des événements de la vie présente du sujet dans le couvent. Nous aurons l'occasion de voir que le statut référentiel du passé de Julie Labrosse en tant que sujet est encore plus ambigu que celui d'Elisabeth Rolland et que plusieurs apories empêchent une distinction claire entre le passé et l'imaginaire de ce personnage. C'est-à-dire que le rapport entre le passé ou l'imaginaire et le présent du sujet désirant est analysé plus profondément. Certes, Hébert explore

le même rapport dans Kamouraska dans la mesure où c'est le passé d'Elisabeth Rolland qui explique le masque qu'elle doit porter vis-à-vis de sa vie présente, mais le présent de celle-ci reste figé et se limite à la simple fonction de situer la perspective spatio-temporelle à travers laquelle est saisie la dynamique du passé. Les Enfants du sabbat, par contre, établit des parallélismes dynamiques entre les deux temps, cherchant avant tout à opérer une bifurcation symbolique et à multiplier l'énonciation d'un seul énoncé par sa structure épisodique. Ce roman, par son encadrement spatio-temporel, représente une symbiose des deux premiers romans de l'auteure dans la mesure où, comme Kamouraska il s'agit d'un sujet hanté par un passé que le récit documente et/ou invente, mais comme Les Chambres de bois, Les Enfants du sabbat documente la réalité du présent d'un sujet dont le récit est en train de se dévoiler linéairement au lecteur. Pour Catherine ce présent est le passage à travers l'espace clos de l'appartement de Michel et le mariage, alors que pour Julie il s'agira d'une traversée de la clôture du couvent. La fin du récit dans les deux cas suggère une ouverture vers la liberté: Catherine abandonne son mari, Julie quitte le couvent alors qu'Elisabeth, et au niveau de l'énoncé et au niveau de l'énonciation, reste cloîtrée et n'occupe que la fonction de témoin au désir du passé. Certes, elle s'avère être sujet double à la fois lieu de rencontre entre l'innocence et la culpabilité, l'amour et la violence, victime et bourreau. C'est, d'ailleurs, la plausibilité de prononcer un verdict clair et inambigu sur ce sujet que Kamouraska remet en question. En tant que sujet qui représente le déploiement de forces opposées, Elisabeth représente donc le désir, comme le définit Fred See.

It is in desire that the sign most clearly dramatizes its doubleness and its internal contention. Desire invariably requires the sign to deploy its opposing powers to their fullest extent.²⁴¹

Et pourtant ce dédoublement désirant s'avère être encore plus radical et transgressif chez Julie Labrosse en tant que sujet parlant et désirant et dans Les Enfants du sabbat en tant qu'énonciation qu'il ne l'était dans le roman précédent. Comme nous avons déjà mentionné dans notre analyse d'Aurélie, Julie Labrosse représente effectivement l'Autre d'Elisabeth d'Aulnières-Rolland. Il est à remarquer, d'ailleurs, que Julie provient de la même classe sociale qu'Aurélie, phénomène que notre résumé du mythe de la sorcière nous aidera à mieux comprendre. D'autre part le rapport entre Julie et Elisabeth est déjà évoqué à la fin de Kamouraska, dans un des passages les plus révélateurs de ce roman.

Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elisabeth d'Aulnières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse à l'extérieur. L'épouse modèle tient la main de son mari, posée sur le drap. Et pourtant... Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Etrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles!²⁴²

Les deux romans publiés après Kamouraska nous donnerons deux versions de cette femme, d'abord en tant que sujet central du récit sous la forme de la sorcière Julie Labrosse, et ensuite en tant qu'obsession

²⁴¹ Fred G. See, Desire and the Sign, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987, p. 2.

²⁴² Kamouraska, p. 250.

objectale du protagoniste Bernard, sous la forme de vampire dans Héloïse. Signalons un dernier passage de Kamouraska par lequel nous entrevoyons déjà Julie Labrosse.

Est-ce donc cela désormais, dormir; quelques heures à peine de sommeil, agité par les cauchemars?

Une cabane de bois, au milieu de la campagne, plate et déserte. La lisière de la forêt à l'horizon. Il y a beaucoup de monde dans la cabane. Tous ces gens sont extrêmement inquiets au sujet d'un animal domestique qui n'est pas rentré. Les pires malheurs menacent cet animal, si on ne parvient pas à le rappeler, immédiatement. Toutes les personnes présentes, d'un commun accord, se tournent vers moi et me supplient de "crier" pour appeler l'animal. Une grande panique s'empare de moi. Je sais très bien ce que "crier" signifie. Je connais mon pouvoir et cela me fait trembler de peur. On me presse de tous côtés. Chaque instant qui passe peut être fatal pour l'animal qui n'est pas rentré.

Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné), est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur. Longtemps mon cri retentit dans la campagne. Sans que je puisse ni l'arrêter, ni en diminuer l'intensité grandissante. Irrépressible. [...] Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et les hommes.²⁴³

Or, comme la critique l'a assez souvent remarqué, cette femme d'une part "enterrée vive" contre laquelle on se barricade, et d'autre part vers laquelle on se tourne pour pousser ce cri à l'intérieur d'une cabane, passe de l'arrière-plan de Kamouraska pour devenir le sujet central des Enfants du sabbat. Issu d'une femme que les deux passages cités ci-dessus qualifient comme "cauchemaresque", le cri de Julie Labrosse se trouve d'abord enterré non point à l'extérieur des portes mais barricadé plutôt à l'intérieur d'une religieuse, elle-même enfermée au sein d'une des institutions les plus orthodoxes. On voit donc que

²⁴³ Kamouraska, pp. 130-131.

Julie Labrosse n'a point été conçue après la publication de Kamouraska, mais plutôt qu'elle existait déjà en tant que l'Autre d'Elisabeth, c'est-à-dire sous la forme d'une figure de l'inconscient de celle-ci, se manifestant surtout dans le rêve. Et pourtant Julie Labrosse prend ses origines en tant que figure sociale dans la servante Aurélie par le biais du lien de celle-ci à la sorcellerie aussi bien que chez Cathy ou Soeur Catherine des Anges, soeur de George Nelson. A ceci on pourrait sans doute ajouter une ressemblance à Lia des Chambres de bois, surtout en ce qui concerne les thèmes du pacte d'enfance et de l'inceste.

Or, ce que Julie Labrosse en tant que synthèse de divers personnages secondaires des oeuvres précédentes nous démontre, c'est un processus par lequel l'inconscient du texte hébertien, c'est-à-dire son non-dit, se dévoile presque toujours quelque part en arrière-plan. Ce phénomène correspond bien au processus psychique par lequel l'esprit n'est que le lieu où la matière inconsciente se trouve toujours en marche vers la conscience.

Dans la mesure où Kamouraska avait été conçu, comme "Le Torrent", à partir d'un fait divers qui aurait vraisemblablement fasciné l'auteure, ces deux drames tout envisant des thèmes d'ordre général, se veulent originaires d'un phénomène isolé. Or, la bibliographie que l'écrivaine rattache à la fin des Enfants du sabbat sur la sorcellerie en tant que phénomène historique, accentue déjà l'aspect collectif de ce récit, le rendant ainsi extrêmement propice à une socio-critique. Et pourtant, voilà que le statut de Julie en tant que l'Autre de Catherine et d'Elisabeth, par sa ressemblance à Lia et à Aurélie, fait également appel à une psycho-critique dans la mesure où il s'agit ici d'un sujet radicalement clivé par son statut de religieuse et de sorcière. A partir

de certaines archives consacrées à la sorcellerie, Anne Hébert tisse une critique de la guerre que la parole liturgique fait à la libre expression des voix du désir. Cette parole jouait un rôle important déjà dans "Le Torrent", et elle réapparaîtra dans Les Fous de Bassan mais il existe des différences importantes dans le traitement qui lui est accordé dans ces trois oeuvres et le biais par lequel elle se manifeste.

"Le Torrent" et Kamouraska nous avaient déjà obligés à réfléchir sur le rapport entre la mémoire et le désir. Kamouraska, comme nous avons vu, rend clair l'élément fictif qui entre nécessairement en jeu lorsqu'il y a représentation rétrospective d'une vie. Et pourtant, tout en insérant des indices qui avertissent le lecteur de la théâtralisation ou mise en scène que le récit d'Elisabeth comprend, voilà que le lecteur peut néanmoins se frayer un chemin vers le référent que le sujet parlant est en train de décrire à cause de la vraisemblance de celui-ci. L'enthousiasme avec lequel le grand public et la critique ont accueilli Kamouraska par comparaison à l'accueil relativement tiède consacré aux Enfants du sabbat provient sans doute de cet accès, si médiatisé ne soit-il, à un référent assez traditionnel [le mariage et le meurtre] où le public rencontre un sujet assez typiquement clivé par son élan vers la passion et le souci de l'honneur procuré dans le regard de l'Autre. Certes, le crime accorde un intérêt spécial à ce sujet clivé, mais par rapport aux Enfants du sabbat, Kamouraska respecte autant de traditions discursives et morales qu'il rompt dans la mesure où il garde une certaine prudence à l'égard des paramètres de la scission du sujet psychique et se base sur une passion qui ne transgresse que la légitimisation du mariage. L'adultère, même à l'époque victorienne, devait sans doute être moins transgressif à assumer par le sujet social

que la notion de l'amour incestueux ne l'était en 1975, date de publication des Enfants du sabbat. En outre, la prudence à l'égard des paramètres de la scision du sujet psychique que nous venons de mentionner, provient du fait que malgré son statut de jeune fille bien rangée, épouse fidèle, femme adultère et passionnante, la mémoire d'Elisabeth ne donne libre expression à son imaginaire qu'à travers les passages des cauchemars que nous avons cités. C'est-à-dire que malgré ses transgressions sociales et son aliénation intérieure, Elisabeth garde une certaine unité et cohérence en tant que sujet vraisemblable, son récit projetant toujours tout ce qui dépasse soit la crédibilité rationnelle soit les limites menant à l'excès du geste et de la parole, aux autres personnages comme Aurélie ou George Nelson. Malgré son statut de sujet hétérogène capable d'une gamme diverse, voire contradictoire, de sentiments, réactions, et énonciations, on comprend que le récit juxtapose des représentations liées à un référent concret du sujet à plusieurs moments de sa vie. Certes son imaginaire projette des bribes fantaisistes et fabriquées, comme le passage sur les pensées de la fille dans le ventre de la mère, mais le lecteur reste toujours sécurisé par le fait qu'il s'agit néanmoins d'une réalité physique que le sujet a effectivement vécue alors que le passé que Soeur Julie de la Trinité fournit au lecteur ne comporte nullement cette certitude sécurisante. Nul personnage créé par Anne Hébert ne s'avère si triomphant et scandaleux dans sa révolte que Julie Labrosse au niveau de l'énoncé, et nul sujet parlant hébertien ne s'avère si difficile à saisir au niveau de l'énonciation et si insoumis à la loi sociale.

En tant que lieu du croisement de deux scripts, jugés socialement irréconciliables, et pourtant ici calqués l'un sur l'autre, Soeur Julie

est le sujet désirant par excellence par le biais d'une énonciation dont le délire transgresse toute unité et cohérence rationnelle et par le biais d'un énoncé qui ne se tisse qu'à partir des transgressions sociales les plus radicales. Ce sujet occupe effectivement la fonction de symptôme d'une certaine "maladie" mythologique, elle-même représentant la synthèse de plusieurs mythes collectifs. Ici, la psychocritique se verra donc obligée d'entreprendre par la suite quelques propos d'ordre mythologique et intertextuel. Avant d'y passer nous voudrions enfin faire remarquer que Les Enfants du sabbat s'avère irrespectueux et insoumis non seulement dans son énoncé mais également et surtout dans le ton de son énonciation. Si Kamouraska laissait déjà s'exprimer le sens d'humour de l'auteure à travers l'ironie et le sarcasme de certains commentaires de la part d'Elisabeth, ces passages parsemaient néanmoins un récit qui était en général plutôt sobre en thème et ton. Avec la publication des Enfants du sabbat, l'humour de l'auteur atteint son paroxysme et le rire, absent dans Les Chambres de bois et relégué surtout à certains épisodes ou personnages secondaires dans Kamouraska, éclate avec force et est discernable partout dans le troisième roman de l'auteure. La présence de ce rire est non seulement un des traits principaux qui distingue ce roman des autres de l'écrivaine, mais représente également un phénomène de grande importance en ce qui concerne et une compréhension du désir, et une appréciation des autres romans de l'auteure.

Puisque Les Enfants du sabbat et Héloïse se basent en grande partie sur des mythes, celui-ci sur le mythe du vampire, celui-là sur le mythe de la sorcière, une analyse de ces deux romans n'est guère possible sans quelques réflexions sur le statut général du mythe et son rapport à la

parole et au désir.

[...] les mythes ne sont plus aujourd'hui pour nous des explications de la réalité; mais, précisément parcequ'ils ont perdu leur prétension explicative, ils révèlent une signification exploratrice; ils manifestent une fonction symbolique, c'est-à-dire indirectement le lien entre l'homme et ce qu'il considère comme son Sacré.²⁴⁴

Les deux mythes principaux qui entrent en question à travers Julie Labrosse, c'est-à-dire celui de la religieuse et celui de la sorcière, ont un rapport foncièrement évident avec le Sacré, celle-là s'adonnant à un respect et à un sacrifice absolu au Sacré du catholicisme orthodoxe, et représentant une entité sociale incarnée et tangible et celle-ci s'érigent en tant qu'inversion de la première figure, redéfinissant son "sacré" comme l'Autre de l'esprit chrétien - le corps et le monde physique - tout en étant rangé par le discours dominant du côté du fantastique. Alors où la religieuse est ancrée dans le domaine du vécu concret, mais doit par principe s'en abstenir et s'en absenter physiquement, la sorcière tout en étant releguée au monde surnaturel du mythe fantastique par le discours dominant, ne s'avère être qu'une entité ou mythe foncièrement liés au monde physique. Nous avons déjà mentionné que le surnaturel hébertien est effectivement une surdétermination du naturel, la pratique "naturelle" d'une vocation de religieuse ne s'avérant être chez Hébert qu'une existence "surnaturelle" selon l'usage répandu du terme, c'est-à-dire une existence fantasmagorique. Et pourtant voilà qu'en tant que figure sociale et concrète, la religieuse hébertienne, malgré ses vœux à un statut spectral, reste toujours un être corporel, dont les diverses lignes

244 Paul Ricoeur, op. cit., p. 417.

gravitationnelles qui la traversent sont inspirées par le désir ou le dégoût face à la matière. Donnée existentielle, certes, mais représentée chez Hébert en tant que réalité mal comprise chez des êtres foncièrement aliénés soit de l'idéal impossible de la parole liturgique, soit de leurs pulsions corporelles. Voilà donc que ces deux mythes érigent en eux-mêmes et l'un par rapport à l'autre des inversions structurelles de base. Si le domaine d'origine du mythe de la religieuse ne peut être que la parole sociale incarnée, celui de la sorcière ne peut être que l'imaginaire collectif ou la mythologie. Or, comme l'a affirmé Roland Barthes, un mythe ne provient que d'un complexe de diverses structures verbales.

Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie: le mythe est une parole.

Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole: il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe: on va les voir à l'instant. [...] c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire: il ne saurait surgir de la "nature" des choses.²⁴⁵

Le mythe ne peut exister que grâce à un accord collectif discursif de la part d'une société qui accepte la formulation d'un concept à partir d'un signifiant. Quoique ceci s'applique à tout mythe, ce sont les mythes de figures fantastiques ou "surnaturelles" comme celui de la sorcière ou le vampire qui illustrent le mieux le pouvoir de la parole sur l'imaginaire collectif dans la mesure où il ne peut y avoir aucun

²⁴⁵ Roland Barthes, *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957, pp. 215-216.

lien entre le signifié et le monde concret des référents. Les signifiants "sorcière" ou "vampire", malgré leur côté purement fictif, renvoient néanmoins à une série d'images dont l'ensemble crée une figure opératoire dans l'imaginaire du lecteur. Le mythe en tant que complexe verbal est donc, comme le souligne Barthes, un phénomène foncièrement historique. Plus précisément, en tant qu'élément discursif historique, le mythe sera toujours ancré dans une intertextualité explicite ou implicite, c'est-à-dire qu'il renvoie toujours à d'autres textes dont il ne peut être qu'un remaniement.

la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée: c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière.²⁴⁶

Or, ce que la liste des ouvrages consultés sur la sorcellerie que l'auteure a ajouté aux Enfants du sabbat témoigne c'est justement le statut mythologique de sa sorcière, en tant que remanipulation d'une figure provenant d'un discours historique et donc idéologique. C'est en tant que phénomène discursif historique, impliquant une intertextualité foncière que le mythe dépend d'une certaine compétence de la part du lecteur, c'est-à-dire de sa connaissance des circonstances verbales historiques d'où le mythe prend ses origines. Une analyse approfondie d'Héloïse sans recours à la mythologie du nom de ce personnage est certes possible, mais ne peut être que mise en valeur par une connaissance des instances discursives auxquelles ce nom est rattaché.

Bien que nous ayons réservé cette discussion pour nos analyses du

troisième et quatrième romans d'Anne Hébert, nos chapitres précédents ont déjà souligné l'importance de divers mythes bien connus en tant que phénomènes verbaux dans la création du sujet et la compréhension du récit hébertien.

Si en tant que phénomène socio-historique, le mythe porte toujours une surdétermination idéologique, en tant que phénomène psychanalytique, le mythe est effectivement un rêve consciemment prôné par une collectivité sociale. Si le fait d'être déjà passé à un système de représentation à plusieurs reprises, critère de base du mythe, implique une certaine conscience collective, cette "conscience" n'est souvent que familiarité mal digérée et mal comprise, comme le déclare Barthes dans sa préface à Mythologies.

Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le "naturel" dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique: en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voudrais resaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouvait caché.

La notion de mythe m'a paru dès le début rendre compte de ces fausses évidences.²⁴⁷

Or, comme nous verrons par la suite, le mythe de la sorcière provient d'un des plus grands "abus idéologiques" que cette confusion entre Histoire et Nature nous a légués. D'après la liste des ouvrages consultés, Anne Hébert aurait assisté en 1973 à une exposition sur les sorcières à Paris, événement qui aurait sans doute influencé Les Enfants du sabbat, publié deux ans plus tard. Pourtant, Soeur Julie de la

247 Roland Barthes, Mythologies, p. 7.

Trinité représente le remaniement de plusieurs autres mythes à part celui de la sorcière. On trouvera ici, par exemple, un récit en grande partie lié à la mythologie centrale traitée par la psychanalyse freudienne.

Si dans les deux chapitres suivants nous ferons le tour de ces deux mythes de la sorcière et du vampire, c'est dans l'espoir de trouver réponse à quelques questions. Premièrement, pourquoi Anne Hébert aurait-elle choisi de baser des récits sur ces deux mythes? C'est-à-dire, quel attrait aurait ce genre de mythe pour l'auteure, lorsque juxtaposé au reste de son oeuvre? Finalement, nous nous intéressons avant tout à définir le lien entre ces deux mythes et la problématique du rapport du sujet désirant avec la parole.

Dans nos analyses de Catherine et d'Elisabeth nous nous sommes concentrés sur l'influence que certains actes de parole ont eu sur la création d'une identité virtuelle idéalisée ou d'un mythe personnel, et par ces phénomènes à celui du processus par lequel la parole dicte le régissement du corps. La notion de mythe était donc présente dans ces deux romans. Cependant dans les deux romans suivants le rapport entre le désir et la parole sera également apprécié par l'analyse du phénomène général de la participation du lecteur dans la manipulation de deux mythes étroitement liés au désir. Nous verrons qu'en tant que constructions verbales ou folkloriques, les deux mythes de la sorcière et du vampire sont effectivement les dépositaires de la crainte sociale ressentie à l'égard du désir et des forces animales naturelles - crainte manifeste dans le lien entre le sang et la sexualité que ces deux mythes, tels que repris par Hébert, impliquent.

Pourtant c'est par le biais d'une comparaison entre le rapport de

l'énonciation au référent dans Kamouraska et Les Enfants du sabbat que nous amorçons notre lecture du troisième roman hébertien et ceci en nous concentrant de nouveau tout d'abord sur l'incipit.

Dans nos premiers chapitres, nous avons pu constater, entre Les Chambres de bois et Kamouraska une progression vers une plus ample liberté de l'expression du désir du texte, saisissable à travers l'ambiguïté et la théâtralisation du récit aussi bien qu'à travers ses anachronies et agrammaticalités. Certes Kamouraska remet en question l'objectivité du récit lancé par Elisabeth. Et pourtant, tout en s'affirmant comme fabrication de l'imagination et de la mémoire de celle-ci, la vraisemblance du texte ne pose pas d'obstacle pour le lecteur. Quand Elisabeth déclare qu'elle est "folle" le lecteur accepte qu'il s'agit ici d'une "folie raisonnable". C'est-à-dire que sa folie, en tant que passion adultère, ne dépasse jamais des bornes familières, voire acceptables. Même si elle est impliquée dans un crime, le fait que d'une part son récit comprend le sentiment de culpabilité, mais encore plus important, le fait que ce crime mène à un procès juridique, a comme résultat l'effet d'apprivoiser la transgression et de sécuriser le lecteur. Ainsi, malgré les anachronies du récit, il nous est possible de reconstruire les divers passages du développement du sujet parce que le texte ne comporte pas de vraies apories ou impasses à une telle reconstruction. Kamouraska ne nous entrave pas sérieusement l'accès logique à la cohérence de son récit et tout comme le statut figé de son sujet à la fin du roman, ce roman peut être conçu comme une oeuvre close par rapport aux Enfants du sabbat où il est question de parsemer le récit avec des apories. Plus précisément, Les Enfants du sabbat obscurcit et déplace continuellement la frontière qui sépare le réel de

l'imaginé, ainsi remettant en question le statut de tout l'univers de la montagne de B... Le "délire" ou la "folie" de Soeur Julie n'étant que le seuil évident de base à traverser, ce sont les structures et le contenu de cette vision délirante, c'est-à-dire son imaginaire lui-même et le rapport que celui-ci entretient avec l'institution concrète dans laquelle le sujet est enfermé que l'auteure explore et qui représente la matière que le lecteur doit déchiffrer. D'ailleurs ce double statut de la mémoire comme agent de témoignage à un passé concrètement vécu aussi bien que comme générateur de fiction ou de fantaisie, déjà discrètement présent en arrière-plan dans Kamouraska, devient ici obstacle central qui ne peut être surmonté que par ceux pour qui les registres abstraits du mythe et de l'imaginaire sont des éléments concrets dignes d'analyse indépendamment de leur "vraisemblance" ou fidélité au monde des référents. Autrement dit, peu importe si Soeur Julie a imaginé ou bien vraiment vécu des initiations à la sorcellerie dans la montagne de B... L'important c'est que le sujet choisit de se les représenter et que sa parole les concrétise. Or, c'est le système de représentation de Soeur Julie, ou sa vision que le texte accentue dès son incipit.

Tant que dura la vision de la cabane, soeur Julie de la Trinité, immobile, dans sa cellule, les bras croisés sur la poitrine, dans toute l'ampleur et la rigidité de son costume de dame du Précieux-Sang, examina la cabane en détail, comme si elle devait en rendre compte, au jour du Jugement dernier.²⁴⁸

Or, cet incipit, tout en lançant la thématique du regard et de la vision comme objet focal, résiste pourtant en grande partie à la visualisation. C'est-à-dire que le lecteur est tout de suite convoqué à

²⁴⁸ Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, Paris: Seuil, 1975, p. 7.

regarder Soeur Julie regarder une cabane que le récit ancre dans un autre niveau de rapport avec le référent. Autrement dit, tout en accentuant le regard par le verbe "examina" de la proposition principale et "vision" en tant que premier substantif de la première subordonnée, la cabane que le sujet de l'énoncé voit, et dont l'importance est renforcée par le fait que c'est le seul mot à être répété à l'intérieur de la phrase, reste invisible au regard du destinataire. Le référent présenté à la visualisation du lecteur est la religieuse immobile dans sa cellule, mais le vrai drame ou l'objet d'intérêt est "ailleurs" et n'a pas de statut autonome à la perception de Soeur Julie dans l'incipit.

Le fait que cette figure de la cabane se trouvait dans un rêve d'Elisabeth, implique non seulement qu'il s'agit ici d'un phénomène digne d'attention, mais établit un rapport entre ces deux romans par lequel Les Enfants du sabbat pourrait être conçu comme étant l'inconscient ou l'Autre de Kamouraska.

Suite au premier paragraphe des Enfants du sabbat, cité ci-dessus, nous trouvons une phrase qui nous semble renvoyer non seulement au drame individuel de Julie, mais justement par le rapprochement entre celui-ci et l'inconscient attribué à Elisabeth, également aux obsessions centrales de toute l'oeuvre hébertienne.

C'était la première fois que, depuis son entrée au couvent, elle se permettait un tel regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi. L'intention d'user à jamais une image obsédante. Se débarrasser de la cabane de son enfance. S'en défaire, une fois pour toutes. Et surtout, ah, surtout! être délivrée du couple sacré qui présidait à la destinée de la cabane, quelque part, dans la montagne de B..., parmi les roches, les troncs d'arbres enchevêtrés, les souches et les fardoques.

Un homme et une femme se tiennent debout, dans

l'encadrement de la porte, souriant de leur grande bouche rouge aux dents blanches. 249

Julie s'avère être la reconstruction d'Elisabeth dans la mesure où elle semble avoir hérité du rêve de celle-ci et de l'image obsédante de l'auteure. Là où Kamouraska était ce regard "furtif, aussitôt réprimé", Les Enfants du sabbat répondra à la promesse d'être le regard volontaire et réfléchi sur diverses dynamiques de l'inconscient du sujet désirant de l'oeuvre hébertienne, dont le drame familial, si privilégié par la psychanalyse freudienne, serait le noeud significatif central. Dans la mesure où il s'agit d'une tentative de se "débarrasser d'une image obsédante" et de se "délivrer du couple sacré", Les Enfants du sabbat manifeste dès le départ le désir de reprendre la mythologie freudienne.

L'importance de cette cabane dans la montagne de B... ayant été soulignée par le rêve d'Elisabeth et par le statut des événements que le récit des Enfants du sabbat rattache à ce lieu, il nous semble important d'explorer la façon dont ce lieu est d'abord présenté au lecteur. Plus spécifiquement, il nous semble révélateur que la description de ce lieu précède l'emploi du "je" de Soeur Julie dans la mesure où la montagne de B... reçoit ainsi un statut autonome qui n'est pas tout de suite approprié par le sujet parlant. Cette distance et cette bifurcation entre Soeur Julie et le contenu de sa vision sont donc énoncées au début précisément parce que le récit vise une appropriation ou réappropriation de ce lieu et des scènes qu'il représente pour le sujet parlant. Nous arrivons ici donc à une aporie de base. D'une part la focalisation du contenu de la vision de soeur Julie implique une subjectivité, d'autre part cette vision est décrite à la troisième personne. C'est ainsi que

le récit oblige le lecteur à s'interroger sur le statut objectif de la montagne de B... dès la première lexie.

Que la cabane chez Hébert soit liée aux scènes primaires familiales nous semble clair dans Les Enfants du sabbat, non seulement par les épisodes qui ont lieu dans cette cabane, mais déjà par le fait que le texte précise que l'élément dont Soeur Julie cherche à se débarrasser est la cabane de son enfance. La cabane en tant que phénomène spatial est donc transposé en phénomène temporel, encapsulant non seulement l'enfance du sujet parlant du récit mais également l'enfance d'une collectivité sociale. C'est-à-dire que les événements représentés à l'intérieur de la cabane, d'après les théories non seulement de Freud mais également de Lévi-Strauss, renvoient effectivement aux origines de toute une civilisation.

Que les structures spatiales reflètent des structures temporelles dans l'avènement du sujet nous semble clair déjà dans la disposition physique que l'auteur leur attribue.

Les deux chambres sont petites et sans fenêtre, de vraies cases de bois bien fermées. [...]

Dans la chambre des parents, le lit, à l'armature de fer tarabiscotée, prend toute la place. Le matelas fait des bosses abruptes, comme des rochers, sous l'épaisseur de la courtepointe rouge et violette.

Les enfants dorment sur des paillasses posées sur le plancher, heureux de retrouver chaque soir leur propre odeur mêlée à cette vieille paille piquante et crasseuse. Ils se pelotonnent dedans comme dans le ventre d'une bête familière et rude. [...]

Pour sortir de la chambre des enfants, il faut traverser la chambre des parents. Lorsque les noces du père et de la mère se prolongent tout le jour, les enfants se trouvent bloqués dans leur chambre, jusqu'au lendemain. 250

Le thème central de la clôture est déjà évoqué par le manque de fenêtres attribué à la cabane. Pourtant le détail le plus intéressant de cette cabane c'est que la seule sortie possible de la chambre des enfants au monde extérieur nécessite la traversée de la chambre où le lit conjugal "prend toute la place" et où ont lieu les "noces des parents." Qu'il s'agisse ici d'un schéma spatial calqué sur le processus de la naissance par lequel l'entrée au monde des enfants dépend du contact sexuel entre les adultes nous semble clair d'abord par le fait que le récit fait explicitement allusion à un "ventre d'une bête familière et rude", aussi bien que par le fait que les couleurs de la courtepointe sont celles de la porte de la cabane, donc d'un seuil spatial ouvrant sur le monde - couleurs d'ailleurs qui comportent une surdétermination sexuelle. La scène et les origines primaires sont donc les phénomènes qui non seulement hantent la vision de Soeur Julie dès le départ de son récit mais qui sont également rehaussées par le titre du roman. Dans sa description de la cabane, Hébert rejoint précisément la symbolique de la mère que Bettelheim rattache à la figure de la maison:

[...] in dreams as well as in fantasies and the child's imagination, a house, as the place in which we dwell, can symbolize the body, usually the mother's.251

Nous remarquons donc que, tout comme Elisabeth Rolland avait commencé sa propre représentation en tant que sujet par une image d'avant sa naissance, Les Enfants du sabbat reproduit ce processus indirectement en déplaçant les indices de ce phénomène dans les données spatiales de la cabane. D'autre part, le lien entre la cabane et la

251 Bruno Bettelheim, op. cit., p. 161.

figure de la mère nous semble évident non seulement dans le fait que la destruction incendiaire de l'une coïncide avec la mort de l'autre, mais également dans le passage suivant qui figure beaucoup plus tard dans le roman.

Peut-être même est-ce la première cabane de la série de toutes les cabanes habitées? Cabane à sucre abandonnée? Camp de chasseur oublié? La cabane originelle, avec un seul sac de couchage grignoté par les mulots, posé sur le plancher, au milieu de la pièce. [...]

Pour peu que l'on ait le courage de regarder à l'intérieur de la cabane, attentif à tous les détails, respirant à peines bouffées le remugle d'écurie chaude et d'algues pourries qui s'échappe du sac de couchage placé au centre de la pièce. on se rend très bien compte qu'il s'agit ici du lieu d'origine. [...]

On pourrait se croire à nouveau dans le ventre de la mère, gardé par la force du père.²⁵²

Ce que le texte vise en obligeant le lecteur à regarder la cabane avec Julie c'est la constatation des origines physiques de l'être humain, c'est-à-dire l'importance du corps. En outre, en tant que lieu où la sorcière Philomène sera brûlée, ce lieu est dépositaire d'un sens historique spécifique, lié à une lutte symbolique entre le discours dominant et la guerre que celui-ci a menée contre la figure de la sorcière et par celle-ci à la femme et au culte de la Grande Mère.

Cette fois lié directement à la sexualité, le thème de la mère, que "Le Torrent" analyse ouvertement, et qui est discernable en arrière-plan dans les romans précédents, s'instaure donc comme phénomène central dans Les Enfants du sabbat, dès la première lexie. Nous revenons donc une dernière fois aux écrits de Bettelheim pour quelques réflexions sur la figure de la mère.

252 Les Enfants du sabbat, p. 85.

The mother represents the source of all food to the children, so it is she who now is experienced as abandoning them, as if in a wilderness.

Regression to the earliest "heavenly" state of being - when on the mother's breast one lived symbiotically off her - does away with all individuation and independence. It even endangers one's very existence, as cannibalistic inclinations are given body in the figure of the witch.²⁵³

Que la mère-sorcière hébertienne soit liée au phénomène de l'oralité, d'abord en tant qu'être dévorateur, mais aussi en tant que source de nourriture, nous est représenté par les craintes des enfants, et par la fin du passage suivant où le récit lui accorde un discours biblique.

Philomène regarde son fils et sa fille. Elle déclare dans un rire de gorge:

- Ceci est ma chair, ceci est mon sang!

Tout le monde rit, la bouche exagérément ouverte.

Les enfants craignent d'être mangés et bus, changés en pain et boisson, dans un monde où la nourriture est rare, les chômeurs voraces et le pouvoir de Philomène et d'Adélard plus extraordinaire que celui des prêtres à la messe.

Philomène assure qu'il y aura à boire et à manger pour tous.

- Bienheureux ceux qui ont faim et soif, car ils seront rassasiés.²⁵⁴

Nous trouvons ici juxtaposés les deux images auxquelles Bettelheim fait allusion, de la mère dévoratrice et de la mère en tant que source de nourriture, non seulement pour sa famille, mais également pour sa collectivité.

Dès son entrée dans le récit, Philomène est donc un être lié aux thèmes de la survivance physique et lui est accordé le rôle de se

253 Bruno Bettelheim, op. cit., p. 161.

254 Les Enfants du sabbat, p. 36.

charger de nourrir ceux qui l'entourent par sa prostitution. A cet égard Adélard, par contre, lui est juxtaposé comme la première instance de l'impuissance masculine dans le roman.

En plus de nous offrir une compréhension des dynamiques psychiques des Enfants du sabbat, les commentaires de Bettelheim nous obligent à constater que ce roman se calque non seulement sur les matériaux bibliographiques que l'auteure ajoute à la fin de son texte, ni même seulement sur tout un corpus théorique que la psychanalyse freudienne met en jeu sur les rapports intra-familiaux, mais également sur la tradition folklorique du discours des contes de fées. De nouveau il s'agit ici de valoriser les discours qui dominent l'initiation du sujet au monde de la représentation, accent que le titre du roman manifeste également, en accentuant l'enfance. Il faudrait sans doute nuancer qu'il s'agit ici d'un seul code symbolique remanié par plusieurs pratiques discursives, dont les divergences sont juxtaposées dans Les Enfants du sabbat.

Comme nous avons déjà mentionné, le "je" de Soeur Julie ne se manifeste pour la première fois que dans la deuxième lexie. Pourtant son avènement au texte, comme celui du "je" d'Elisabeth, se fait par le biais de la manifestation de la première personne en tant que complément d'objet, ainsi dédoublant de nouveau les lignes globales de l'énoncé du passage de l'être réifié à son affirmation en tant que sujet.

La question, la vraie question, celle qui me sortirait la vraie réponse du corps, comme une dent arrachée. Ma réalité mise à nu, sortie d'entre mes côtes. Mon coeur tout entier. Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. Ils ne m'auront pas vivante. Ils peuvent toujours parler et questionner sans arrêt, ils ne savent pas ce qu'ils cherchent. Et même s'ils parvenaient à me cerner dans mes derniers

retranchements, à sonder mes reins et mon coeur, avec des instrument subtils, ils n'en croiraient pas leurs yeux ni leurs oreilles. Celui-ci parle depuis un bon moment déjà. J'entends sa voix plate, à la limite de ma patience. Une litanie dégoûtante qui parle d'urine et de sang, d'excréments, de boyaux éclairés par le baryum, de squelette visible à travers la chair et la peau, de crâne scalpé dénudé jusqu'à l'os par les rayons X.255

Nous remarquons tout d'abord que lorsque la présence de Julie, comme celle d'Elisabeth, se manifeste à la première personne en tant que complément d'objet c'est pour exprimer le désir de se cacher de l'Autre. D'autre part, lorsque Julie s'affirme en tant que sujet de la phrase pour la première fois c'est pour se désigner en tant que destinataire de la parole de l'Autre, plus précisément - destinataire antagoniste à cette parole. D'ailleurs elle affirme tout de suite son insoumission à cette parole aussi bien que la subversion du discours médical et liturgique en les superposant l'un sur l'autre. Ce que lui dit le médecin est donc défini comme étant "une litanie dégoûtante" et son ordonnance est comparée à "une image sainte".

Si le médecin penche vers une démystification de tout le côté spirituel de Soeur Julie en lui disant que ces craintes ne parviennent que du fait qu'elle est "très nerveuse"²⁵⁶ et qu'elle a "beaucoup d'imagination"²⁵⁷, en faveur des conseils sur la matérialité du corps, de la Mère Supérieure provient une parole tout à fait opposée qui écarte de son attention les besoins physiques.

255 Les Enfants du sabbat, p. 13.

256 Les Enfants du sabbat, p. 14.

257 Les Enfants du sabbat, p. 14.

- Vous pouvez toujours prier, ma soeur. Cela ne peut vous faire de mal. Mais vous avez besoin de vitamines et d'air pur. N'oubliez pas d'ouvrir les fenêtres chaque fois que vous le pourrez, et de respirer profondément. Et puis buvez du lait, beaucoup de lait.

Quelle belle ordonnance nous avons, autant l'épingler à la tête de notre lit, comme une image sainte! Pour ce qui est d'ouvrir les fenêtres, notre mère supérieure nous l'a défendu.

La voix, presque souterraine, de la supérieure s'insinue tout près de l'épaule de soeur Julie.

- On ne sait jamais ce qui peut nous venir de l'extérieur, caché dans une poussière, dans une escarville. Le démon est rusé, insidieux, comme un grain de sable.258

Par la superposition de deux pratiques discursives, l'une provenant de la médecine, l'autre de la religion, Soeur Julie s'annonce déjà comme représentation de la sorcière en tant que synthèse d'une connaissance intégrale du monde physique et spirituel.

D'autre part, les premières paroles de la Mère Supérieure citées par le texte renvoient à un thème central des Enfants du sabbat: la clôture et la méfiance de l'Autre. Le thème de la clôture est d'ailleurs ici représenté par le biais d'une image que l'on avait trouvée également tôt dans le récit de Kamouraska. Il s'agit de la traversée d'une ville à midi dans une voiture close. Dans Kamouraska ce trajet était celui d'Elisabeth Tassy, assise à côté de sa belle-mère après le moment où le tribunal avait prononcé un verdict d'innocence sur le meurtre de son mari alors que dans Les Enfants du sabbat il s'agit du verdict prononcé par le médecin sur la santé de Julie. Face à la vie de la ville qui entoure ces deux voitures des deux romans, le sujet fait son cheminement vers une séquestration, accompagné d'ailleurs d'un personnage qui représente le refus de la vie et du contact avec le monde, ce refus

étant signalé ici par le positionnement des mains à l'intérieur de leurs manches.

Les mains enfouies dans leurs manches, les jupes bien étalées sur la banquette de la voiture, les deux religieuses se préparent à traverser la ville.

Les rues sont ouvertes, les gens sont dehors. Des hommes, des femmes et des enfants. Du soleil par larges étendues. Des tâches d'ombre, bien dessinées. Le monde est clair et net. Le ciel incroyablement bleu. Ici et là, des affiches nous engagent à souscrire à l'emprunt de la voiture. C'est l'été. Des voitures sont alignées le long des trottoirs, d'autres filent à toute vitesse. Le jour est là, mouvant et coloré. Eclat. Flashes rapides. Des fragments de vie tourbillonnent autour de la voiture des soeurs. Nuées d'éphémères. Les glaces sont soigneusement fermées.

Soeur Gemma jette des regards furtifs. Sa figure ingrate, couleur d'ivoire, s'illumine par éclairs, à chaque vitrine qui passe.

Soeur Julie serre les poings à l'intérieur de ses larges manches.259

Ce que ce passage nous permet de constater, c'est que là où les paroles de Julie trahissent sa vraie volonté, son corps communique sa révolte par l'image des poings serrés, cette impossibilité d'une absence ou d'une véritable clôture au monde matériel se déclarant ouvertement deux paragraphes plus tard.

Elle se défend en vain, contre la terre du jardin, à peine entrevu, contre les arbres du jardin, contre la maison silencieuse.260

La maison en question est celle des Talbot, instrument à travers lequel se manifesteront les premiers pouvoirs surnaturels attribués à soeur Julie. Et pourtant une lecture attentive du texte nous oblige à constater l'ambiguïté du lien de soeur Julie au surnaturel dans la

259 Les Enfants du sabbat, pp. 15-16.

260 Les Enfants du sabbat, p. 16.

mesure où on peut interpréter ses paroles dans un sens figuratif, non point déclenchées par une vision surhumaine mais plutôt par les paroles de soeur Gemma à l'égard de la vie de couple de Mme Talbot.

Soeur Gemma susurre à l'oreille de soeur Julie, comme si elle continuait d'égrener son chapelet pour elle seule:

- On dit que Me Talbot ne s'est jamais très bien conduit avec sa femme. Il a toujours été dur avec elle. On dit aussi que la pauvre femme est très malade.

Sceur Julie sait que, dans la maison fermée, dans une des chambres du premier étage, à travers une peau de plus en plus transparente, pointe un fin squelette de craie blanche. Soeur Julie se signe, à la dérobée, d'un coup de pouce léger sur sa poitrine. Trop tard. Toute la personne de soeur Julie est capturée par des forces obscures, attirée dans la maison des Talbot, mise en présence de la chose intolérable qui se passe au premier étage de la maison. Admise au chevet de la mourante, tel un témoin indispensable, soeur Julie s'empresse aussitôt d'annoncer la nouvelle.

Elle se penche vers soeur Gemma et lui parle très bas, sans bouger la tête ni même ouvrir la bouche, semble-t-il:

- Il faut prier, soeur Gemma, tout de suite, bien fort. Mme Talbot est en train de mourir...261

Bien que le récit déclenche la possibilité que soeur Julie possède des pouvoirs surnaturels, il mène également à une autre interprétation possible selon laquelle les paroles de soeur Julie ne seraient que la conclusion subjective vers laquelle les paroles de soeur Gemma l'induisent. Nous aurons l'occasion de voir que presque tout phénomène "surnaturel" des Enfants du sabbat se fait accompagner par des indices textuelles d'une interprétation tout à fait logique, sans néanmoins privilégier celle-ci au dépens de celle-là, mais cherchant surtout à maintenir le texte dans une position ambiguë qui ouvre sur plusieurs interprétations. Ce dédoublement d'interprétation sera d'ailleurs vite

récupéré dans le texte lui-même à la page suivante par la juxtaposition des attitudes de soeur Gemma et de la mère supérieure.

Mme Talbot est morte à l'heure et au moment précis où soeur Julie l'a annoncé à soeur Gemma. Soeur Gemma tremble en chuchotant la nouvelle à ses compagnes.

[...]

La mère supérieure s'empresse de rappeler à soeur Gemma que notre Sainte Mère l'Eglise, dans sa sagesse infinie, nous recommande la plus grande prudence quant à l'interprétation surnaturelle de certains phénomènes par trop extraordinaires.²⁶²

Ce qui nous importe de faire remarquer ici c'est le fait que Les Enfants du sabbat reflète toujours le processus de son énonciation telle qu'intériorisée par le lecteur, à l'intérieur de l'énoncé subséquent. Autrement dit, le caractère auto-référentiel que Janet Paterson attribue aux Chambres de bois,²⁶³ par lequel le roman nous parle "de lui-même" s'avère prépondérant dans Les Enfants du sabbat. Or, ce à quoi l'auto-référentialité de ce roman en particulier s'attaque c'est le processus herméneutique lui-même, c'est-à-dire l'acte de l'interprétation de certains événements, dont l'énonciation en elle-même ne nous offre aucune certitude ou conclusion définitive. A travers la juxtaposition du couvent et de la figure de la sorcière, Hébert recrée les circonstances à partir desquelles le discours sur la figure de la sorcière a pris ses origines.

Or, ce n'est qu'avec l'avènement d'une critique féministe que la figure de la sorcière a été reconnue en tant que force féminine historiquement victimisée d'abord par les forces de la religion et de la

262 Les Enfants du sabbat, p. 18.

263 Janet Paterson, op. cit., p. 14.

médecine, mais par la suite et surtout par presque tout discours historique disponible au public jusqu'aux années soixante, époque où La Sorcière de Michelet nous en offre une autre perspective.

Dans la mesure où l'auteure elle-même fait allusion au discours historique sur la sorcière dans sa bibliographie, il nous semble à propos de faire un court survol de l'histoire de cette figure puisque l'apport original d'Anne Hébert à ce mythe ne peut point être cerné sans recours aux données à partir desquelles Julie Labrosse a été tissée. Autrement dit, le remaniement fictif du mythe de la sorcière dans Les Enfants du sabbat ne peut point être apprécié sans une connaissance du statut discursif de ce mythe que l'auteure avait emprunté à d'autres textes. Parmi les diverses oeuvres mentionnées dans la bibliographie que l'auteure rattache à son roman, c'est surtout l'interprétation de Michelet sur le phénomène de la sorcière qui nous semble la plus pertinente au portrait qu'Anne Hébert nous en offre.

Celle qui, du trône d'Orient, enseigna les vertus des plantes et le voyage des étoiles, celle qui, au trépied de Delphes, rayonnante du dieu de lumière, donnait ses oracles au monde à genoux, - c'est elle, mille ans après, qu'on chasse comme une bête sauvage, qu'on poursuit aux carrefours, honnie, tirillée, lapidée, assise sur les charbons ardents!...264

Or, l'inversion que l'histoire et le discours historique a opéré à l'égard de la sorcière se trouve dédoublée dans Les Enfants du sabbat, dans la mesure où Hébert, tout en revendiquant l'alliance entre la sorcière et la nature ou le corps, opère une inversion ou réinversion des valeurs du discours chrétien sur ce phénomène. Mais ce que nous

264 Jules Michelet, La Sorcière, Paris: Garnier-Flammarion, 1966. p. 32.

révèle l'histoire au-delà du discours qui nous en a été légué, c'est que la sorcière avait été victime non seulement du discours religieux et politique, mais également et surtout du discours médical, d'où la pertinence d'une rencontre entre Julie et le médecin comme premier point de contact avec l'Autre documenté dans Les Enfants du sabbat.

L'historien de la psychiatrie en fit des malades mentales. L'histoire politique en fit des victimes du pouvoir. Les deux versions ont ceci en commun: elles enlèvent toute valeur aux actes des sorcières.²⁶⁵

C'est-à-dire que la démystification que la médecine opère en ce qui concerne la sorcière, tout en prononçant un verdict d'innocence sur le lien de celle-ci avec le diabolique, lui enlève son pouvoir social dans la mesure où elle insiste sur sa folie ou son hystérie, c'est-à-dire, son impuissance. C'est ainsi que Les Enfants du sabbat reprend le fil thématique, central à Kamouraska, des implications problématiques et nuisibles au sujet sur lequel est prononcé un verdict d'innocence. Or, si la folie d'un sujet n'est que "la non-maîtrise de sa propre fiction", comme le soutient Foucault²⁶⁶, elle ne peut être définie qu'à partir du rapport que le sujet entretient avec son propre mythe personnel. C'est-à-dire que ce qui entre en jeu est le pouvoir qu'exerce le sujet sur son mythe, ce pouvoir étant nié par le verdict de la folie. Démystifier la sorcière en remplaçant son aspect "diabolique" [l'Autre du discours chrétien] par un aspect "hystérique" [l'Autre du discours scientifique ou de la Raison] a donc été la rendre doublement impuissante en lui enlevant la crédibilité de sa vision et sa pertinence à un monde qui lui

265 Paule Lebrun, "Les Sorcières", Châtelaine, Novembre 1976. p. 40.

266 Michel Foucault, Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris: Plon, 1961. p. 601.

rèvole l'histoire au-delà du discours qui nous en a été légué, c'est que la sorcière avait été victime non seulement du discours religieux et politique, mais également et surtout du discours médical, d'où la pertinence d'une rencontre entre Julie et le médecin comme premier point de contact avec l'Autre documenté dans Les Enfants du sabbat.

L'historien de la psychiatrie en fit des malades mentales. L'histoire politique en fit des victimes du pouvoir. Les deux versions ont ceci en commun: elles enlèvent toute valeur aux actes des sorcières.²⁶⁵

C'est-à-dire que la démystification que la médecine opère en ce qui concerne la sorcière, tout en prononçant un verdict d'innocence sur le lien de celle-ci avec le diabolique, lui enlève son pouvoir social dans la mesure où elle insiste sur sa folie ou son hystérie, c'est-à-dire, son impuissance. C'est ainsi que Les Enfants du sabbat reprend le fil thématique, central à Kamouraska, des implications problématiques et nuisibles au sujet sur lequel est prononcé un verdict d'innocence. Or, si la folie d'un sujet n'est que "la non-maîtrise de sa propre fiction", comme le soutient Foucault²⁶⁶, elle ne peut être définie qu'à partir du rapport que le sujet entretient avec son propre mythe personnel. C'est-à-dire que ce qui entre en jeu est le pouvoir qu'exerce le sujet sur son mythe, ce pouvoir étant nié par le verdict de la folie. Démystifier la sorcière en remplaçant son aspect "diabolique" [l'Autre du discours chrétien] par un aspect "hystérique" [l'Autre du discours scientifique ou de la Raison] a donc été la rendre doublement impuissante en lui enlevant la crédibilité de sa vision et sa pertinence à un monde qui lui

²⁶⁵ Paule Lebrun, "Les Sorcières", Châtelaine, Novembre 1976. p. 40.

²⁶⁶ Michel Foucault, Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris: Plon, 1961. p. 601.

soit extérieur, changement motivé par le fait que le pouvoir se déplaçait du discours religieux au discours scientifique.

La Sibylle prédisait le sort. Et la Sorcière le fait. C'est la grande, la vraie différence. Elle évoque, elle conjure, opère la destinée. Ce n'est pas la Cassandre antique qui voyait si bien l'avenir, le déplorait, l'attendait. Celle-ci crée cet avenir. Plus que Circé, plus que Médée, elle a en main la baguette du miracle naturel, et pour aide et soeur la Nature. Elle a déjà des traits du Prométhée moderne. En elle commence l'industrie, surtout l'industrie souveraine qui guérit, refait l'homme. [...]

L'unique médecin du peuple, pendant mille ans, fut la Sorcière.²⁶⁷

Lorsque le médecin vient supplanter la sorcière, celle-ci sera obligée de subir un renversement de rôle en devenant une "malade mentale" ou une hystérique. Cette démystification médicale de la sorcière est d'ailleurs tôt introduite dans Les Enfants du sabbat. Lorsque Soeur Julie cherche à communiquer au médecin certaines données de son état mental, celui-ci refuse de leur accorder aucune valeur.

Il faut se considérer guérie, démystifiée plutôt, réduite à sa plus simple expression, débarrassée des fausses douleurs et de la parodie du désespoir.²⁶⁸

C'est par la démystification qui a lieu lorsque la médecine annonce que le phénomène de la sorcière n'était qu'une hystérie que celle-ci devient apprivoisée par une société qui peut maintenant l'ancrer dans un dérèglement de raison. Dans Les Enfants du sabbat, ce verdict médical d'hystérie, prononcé sur le cas de Soeur Julie par le Dr. Painchaud, est représenté comme lié à une hostilité envers le corps féminin, ainsi

²⁶⁷ Jules Michelt, op. cit., p. 32.

²⁶⁸ Les Enfants du sabbat, pp. 14-15.

renvoyant à l'étymologie de "hystérie" comme le mal de "l'utérus".

Le docteur quitte le couvent, conscient d'avoir échappé à un danger. Il se promet d'opérer soeur Julie et de lui enlever "tout ça" qui lui aigrit le corps et l'âme. Le mal des cloîtres, il a déjà lu ça quelque part. Il faut l'empêcher de nuire, la rendre impuissante, lui fermer ses sales yeux jaunes, le temps d'une bonne anesthésie, être le maître absolu de sa vie et de sa mort, lui ouvrir le ventre et le recoudre à volonté, jeter aux ordures tout ce bataclan obscène (ovaires et matrice) qui ne peut servir à rien.269

On remarquera que pour le médecin des Dames du Précieux-Sang, les organes de reproduction du corps féminin représentent un pouvoir redoutable contre lequel le pouvoir de la médecine cherche à s'affirmer. Et pourtant son désir de vaincre ce pouvoir physique de la femme, est lié à ce qui est d'abord appelé chasteté pour devenir impuissance sexuelle par la suite.

Enervé par les visites nocturnes de soeur Julie, encouragé par l'exubérance de sa barbe et par la virilité de son nouveau visage, le Dr. Painchaud se décide à demander une bonne adresse à l'un de ses collègues.

Dans une maison de la rue Saint-Paul, deux filles s'occupent de lui, tour à tour. La première, très jeune et douce, la seconde savante, brusque et maternelle. Mais ni l'une ni l'autre ne parviennent à réveiller la nature endormie du Dr. Painchaud. Au moment du départ, la seconde des femmes l'encourage à revenir.

- Fais-toi-z-en pas pour à soir. C'est la bière, mon petit minou. C'est pas de ta faute en toute.270

Par son portrait de Jean Painchaud, le texte nous offre une parodie du pouvoir médical sur la femme en nous faisant voir l'impuissance et la

269 Les Enfants du sabbat, p. 72.

270 Les Enfants du sabbat, pp. 134.

subjectivité arbitraire sur lesquelles se base son discours. On remarque que dans le couvent les deux êtres auxquels on accorde un respect particulier sont le médecin et l'aumônier. Or, "la mission" ou fonction de Soeur Julie en tant que sujet, c'est précisément de dévoiler la faiblesse de ces deux discours "sacrés", ainsi dédoublant le mythe historique de la sorcière comme force puissante que la médecine et la religion chrétienne avaient supplantée. C'est donc l'inversion de ce processus qui a lieu dans Les Enfants du sabbat, par les portraits de Jean Painchaud et l'Abbé Migneault.

Lorsque le texte hébertien essaye de sonder la psychologie de ceux à qui on avait accordé l'autorité de prononcer un verdict sur la sorcière, qu'il s'agisse du médecin ou de l'aumônier, on n'y trouve que des complexes personnels provenant d'un inconscient troublé par le manque de puissance face à la mère. Or, puisque le médecin est celui qui écarte de son attention tout ce qui dépasse les données physiques du corps, ce sera par l'impuissance physique de celui-ci que soeur Julie le vaincra. Or, dans le cas de l'abbé Migneault, le rire est l'arme dont se sert Soeur Julie pour détruire la fonction de celui-ci.

Trois dimanches de suite, le rire de soeur Julie de la Trinité retentit dans la chapelle, au moment du sermon de l'abbé Migneault.

Le troisième dimanche, l'abbé Migneault ne termina pas son sermon. Il quitta la chaire précipitamment. Moqué au centre de son être, réduit à sa plus stricte vérité de prêcheur ridicule et d'homme très ordinaire, aumônier d'un couvent très ordinaire, l'abbé Migneault se vit tel qu'il était. Il ne put supporter cette vue et n'osa plus préparer aucun sermon.²⁷¹

Si le rire s'avère être la meilleure stratégie dans la défaite de

271 Les Enfants du sabbat.

l'abbé Migneault, c'est qu'il a toujours une fonction d'anti-parole, ici doublement efficace, étant donné le rôle d'orateur ou de destinataire qu'occupe l'abbé Migneault. Il est important de remarquer que les deux premiers voeux que Soeur Julie fait au Diable c'est le désespoir de Soeur Gemma et la reconnaissance de la nullité de l'orateur. Nous aurons l'occasion de revenir à la signification du premier voeu, mais pour l'instant nous remarquons que dans sa révolte, Soeur Julie vise d'abord celui à qui le couvent accorde le rôle d'émetteur de parole. On remarquera que le récit lui-même attribue un rôle central à la parole dans le passage suivant.

L'oraison mène à tout, à condition de pouvoir en sortir indemne. Aller et venir librement, du couvent à la montagne de B..., et de la montagne de B... au couvent. Faire la navette dans le temps, des années trente aux années quarante. Soeur Julie accomplit ce voyage, de plus en plus facilement, sans que personne s'en doute, durant l'heure de méditation quotidienne, agenouillée à la chapelle, parmi ses compagnes.²⁷²

Nous aurons l'occasion de voir que les visions de soeur Julie sont déclenchées par les oraisons qu'elle entend dans le couvent. Ce passage, en plus de valoriser le rôle de l'oraison dans les démarches psychiques de soeur Julie, suggère pourtant que l'oraison ou la parole peut représenter un danger pour le sujet. On peut ne pas en sortir "indemne". Revenons pourtant à la fonction du rire dans ce roman. On remarque que les personnages les plus étroitement liés au rire sont d'abord Julie et Philomène, et ensuite, Adélarl.

Tous deux rient si fort que la terre autour de la cabane semble vouloir se fendre et se soulever en

tourbillons de poussière.273

Pourtant, le rire se manifeste dans Les Enfants du sabbat, non seulement au niveau de l'énoncé, mais également au niveau de l'énonciation, et ceci surtout par le biais de l'argot employé dans un discours direct ou indirect, attribué à diverses religieuses, comme Mère Marie-Clotilde,

Mère Marie-Clotilde prétend que l'âme de soeur Gemma est devenue aussi sale que ses claques, à l'époque de la slush, au printemps.274

et Soeur Gemma.

- Tout ça m'écoeure! Si je savais qu'il n'y a pas l'autre bord, moi, je fermerais boutique, tout de suite!275

L'énonciation dédouble donc le rire dont se sert Soeur Julie pour subvertir le pouvoir de l'orateur. Soeur Julie détruit non seulement le pouvoir que celui-ci exerce dans le couvent en tant qu'orateur, mais opère une inversion de fonctions entre les deux, le remplaçant en tant que destinataire des actes confessionnels.

Quant à l'abbé, il eut des insomnies, des sueurs nocturnes et des cauchemars. Rongé par des insectes, broyé par des machines de fer et d'acier, déchiqueté, émietté, traité de raté par son père et de minable par sa mère (tous deux avaient des mâchoires et des écailles de crocodile), il finit par se rendre à l'évidence: sa parfaite nullité en ce monde. Il désira si fort s'en confesser à soeur Julie pour se faire absoudre d'être si peu de chose (elle seule avait ce

273 Les Enfants du sabbat, p. 34.

274 Les Enfants du sabbat, p. 46.

275 Les Enfants du sabbat, p. 48.

pouvoir), qu'il la fit venir à son bureau. Il se jeta à ses pieds, lui serra les genoux dans ses mains, enfouit sa tête dans les larges plis de la jupe noire et pleura comme un enfant, dépossédé de sa propre vie. [...]

- Vous n'êtes qu'un petit niaiseux. Vous n'avez toujours été qu'un tout petit niaiseux.²⁷⁶

Lorsqu'on juxtapose les "évidences" auxquelles l'aumônier et le médecin se rendent lors de leur contact avec soeur Julie, on remarque que si Jean Painchaud se rend à l'évidence que "tout ce rayonnement de la chair éclatante de soeur Julie dépasse les forces de la nature."²⁷⁷ ce que l'abbé Migneaut se voit obligé de reconnaître est l'impuissance de son discours. Dans notre analyse de Kamouraska, nous avons déjà mentionné que le rire est précisément la force qui nie le pouvoir de la parole et surtout son statut de sacré. Or, ce pouvoir de Soeur Julie, qui est à la fois une vitalité que Painchaud considère comme évidence de son anormalité ou bien qui provient d'un rire moqueur auquel l'abbé Migneault attribue des origines énigmatiques, s'avère être un pouvoir simple et hyper-naturel. Ce qui entre en jeu ici, c'est également une affirmation du corps du sujet contre la parole de l'autre. Du même coup, Hébert se moque des discours religieux et médicaux dans la mesure où elle fait voir que celui-ci considère "malade" tout ce qui est lié à la vie et à la vitalité, et que celui-là n'est que pomposité stupide facilement détruite par le rire d'un sujet irrespectueux. Une fois qu'on lui enlève croyance dans sa fonction, l'abbé Migneault se pendra. Or, le pouvoir du rire de Soeur Julie provient du fait qu'il s'agit d'un geste qui démystifie le formalisme sobre de la parole liturgique et affirme

²⁷⁶ Les Enfants du sabbat, pp. 53-54.

²⁷⁷ Les Enfants du sabbat, p. 134.

une position insoumise à l'égard de l'anti-parole de ce discours.

Si, historiquement, la religion avait conféré un certain pouvoir à la sorcière, aussi redoutable et illégitime ne soit-il, le discours médical lui a enlevé ce pouvoir en affirmant que sa parole ne peut en aucun cas renvoyer à une réalité autre que des hallucinations subjectives. Ce discours scientifique est le biais par lequel la sorcière devient une figure apprivoisée et ridicule. Les Enfants du sabbat à son tour renvoie cette démystification et au prêtre et au médecin.

On reconnaît aujourd'hui que si la psychanalyse, en tant que discours, avait de l'intérêt à démystifier la sorcière, c'est que le statut de la médecine, dont elle fait partie, avait historiquement été menacé par la sorcière. Or, c'est précisément parce qu'elle possédait une connaissance intime de la nature et des médicaments, connaissance que la médecine voulait s'approprier que la sorcière menaçait un discours médical au moment où celui-ci cherchait à imposer sa légitimité. Parmi les pouvoirs les plus importants, et donc redoutables, qu'exerçait la sorcière se trouve celui rattaché à sa fonction de sage-femme, accoucheuse et avorteuse.

Les empereurs, les rois, les papes, les plus riches barons, avaient quelques docteurs de Salerne, des Maures, des Juifs, mais la masse de tout état, et l'on peut dire le monde, ne consultait que la **Saga** ou **Sage-femme**. Si elle ne guérissait, on l'injurait, on l'appelait sorcière. Mais généralement, par un respect mêlé de crainte, on la nommait **Bonne dame** ou **Belle dame** (bella donna), du nom même qu'un donnait aux **Fées**.²⁷⁸

Or, dans Les Enfants du sabbat, la sorcière Philomène sera d'abord

²⁷⁸ Jules Michelet, op. cit., pp. 34-35.

recherchée, et puis abandonnée et condamnée par le village, précisément à cause de sa fonction d'avorteuse.

Une femme rit, tout son corps flasque secoué de convulsions, comme si elle sanglotait. On entend à peine ce qu'elle dit. Il est question de famille nombreuse, d'enfants trop gros qu'il faut mettre au monde dans des douleurs épouvantables.

- C'est comme si on chait des briques, mesdames et messieurs.

Subitement calmée par cette confiance, la femme murmure dans une grande douceur:

- Philomène m'a promis de me les faire sortir du ventre, les petits maudits, quand il sont encore pas plus gros qu'on oignon et doux comme un bouton de rose.279

Pourtant, lorsque cette femme meurt, le village se dressera contre Philomène.

Le mari de Malvina Beaumont se répète, avec colère, que son dix-septième enfant a été jeté dans les limbes et sa femme précipitée en enfer et que ça ne se passera pas comme ça!
[...]

C'est elle. C'est la Goglue qui est responsable de tout. C'est elle qui a fait mourir la femme de Jean-Baptiste Beaumont en état de péché mortel et les deux frères Lefebvre, guère plus en état de grâce non plus. Une empoisonneuse. Une faiseuse d'anges. La Goglue est une sorcière. Elle fait des prodiges et des atrocités. Elle nous a séduits et nous pousse en enfer. Il faut nous débarrasser d'elle et nous réconcilier avec Dieu, avant qu'il ne soit trop tard.280

Que chez Hébert la chasse aux sorcières soit liée à la soumission de la femme à l'homme devient clair, lorsque le passage cité ci-dessus se fait suivre par celui-ci.

279 Les Enfants du sabbat, p. 42.

280 Les Enfants du sabbat, p. 118.

L'interdiction est formelle. Aucun débit de boisson ne doit être installé dans aucun village. La société de tempérance, dirigée par le curé, nous a fait jurer de ne jamais boire. De même la femme a juré obéissance et soumission à son mari. [...]

Nous sommes liés par les promesses et les interdictions. Nous sommes soumis à la dureté du climat et à la pauvreté de la terre. Nous sommes tenus par la crainte du péché et la peur de l'enfer.

Le monde est en ordre, les patates et le foin viennent bien, un an sur deux, les enfants poussent dru. Dix, quinze enfants à faire baptiser, dans une vie de femme, qu'y a-t-il de plus ordinaire? L'hiver, le lard salé, c'est pour les hommes. Les patates et la mélasse, ça suffit pour les femmes et les enfants. [...]

Notre erreur c'est d'avoir voulu échapper à notre sort. 281

Mais si l'histoire de la sorcière, telle que reprise par Michelet parmi d'autres, représente le mouvement vers une soumission de la femme à la loi masculine, elle est néanmoins liée également à une repression de toute une classe sociale, et est force intégrale d'un projet par lequel la Culture imposera ses hiérarchies socio-économiques. Déjà dans un des extraits que nous avons cité de l'oeuvre de Michelet, celui-ci faisait remarquer que là où les rois et les riches avaient recours à des médecins, les pauvres n'avaient effectivement que la sorcière sur qui compter pour guérir leurs maux.

La sorcellerie est une immense révolte contre le pouvoir politique et religieux. Révolte des pauvres. Les milieux ruraux de l'époque sont dans une incroyable misère. La sorcière est leur seul recours. Elle est prophétesse, astrologue, médecin. Malgré les exhortations répétées des prêtres, c'est à elle que le pauvre donne sa confiance. 282

Dans la mesure où c'était par la sorcière que le paysan avait accès

281 Les Enfants du sabbat, pp. 119.

282 Paule Lebrun, op. cit., p. 40.

direct aux ressources naturelles sans se voir obligé d'avoir recours à des traitements et des médicaments de prix inaccessible, on reconnaît aujourd'hui que le statut illégitime au niveau spirituel que l'Eglise lui a accordé faisait partie d'un projet politique par lequel le savoir nécessitait une légitimation qui pourrait être contrôlée et exploitée afin d'assurer un profit économique.

Or, la sorcière hébertienne dans le personnage de Philomène est justement une figure liée au don. C'est-à-dire qu'elle exerce une fonction de distributrice de soulagements à un peuple rural et pauvre et ainsi cette figure renoue des liens avec ceux qui ne détiennent aucun pouvoir.

Cette nuit-là, grâce à l'onguent de Philomène et à l'argent rapporté par elle de chez Georgianna, les chômeurs amis connurent le banquet et la fête de leur vie.283

De sa part vient non seulement la nourriture et la fête qui leur sont niées ailleurs, mais également de la douceur physique.

Le lent défilé des corps nus s'avance vers l'autel et les mains saintes et sans pudeur de Philomène. Adélard offre l'onguent dans un plat creux.

Philomène frotte, masse et graisse toute peau, jeune ou vieille, qui se présente à elle. Elle impose ses mains par tout le corps avec une douceur insinuante qui, plus que l'onguent, pénètre en nous et délivre l'esprit captif, le rend léger et capables de voyages hors du monde.284

C'est donc à Philomène que le récit accorde la fonction de manifester l'esprit chrétien du don de soi, fonction qui par contre est

283 Les Enfants du sabbat, p. 44.

284 Les Enfants du sabbat, p. 38.

tout à fait absente chez les autorités religieuses du couvent. Dans l'imaginaire de Julie, Philomène représente un certain idéal de l'amour maternel.

[Philomène] tend les bras vers la petite fille qui accourt, hirsute, pouilleuse et barbouillée de mûres.

- Ma petite cochonne, ma petite salope, ma crottinette, mon enfant de nanane à moi.

Les merveilleuses paroles de la mère. La merveilleuse odeur de la mère. La petite fille se blottit dans le giron maternel. La merveilleuse robe rose, déjà fanée, salie, ses petites fleurs mauves à moitié effacées. Les grosses cuisses là-dessous, moelleuses, confortables. Béatitude.285

Pourtant, tout comme Elisabeth Tassy, Philomène n'est point simplifiée à une identité uni-dimensionnelle de tendresse maternelle dans la mesure où le récit lui accorde également de la malice et une complicité avec la violence d'Adélard.

Il y a entre l'homme et la femme une telle égalité de malice et de plaisir, qu'on ne peut s'empêcher de croire que la justice et l'amour seront rendus à chacun, selon ses oeuvres de façon éclatante et absolue.286

A Philomène est relégué un comportement de geste et de parole qui exprime une large gamme d'émotions. De nouveau, ce que l'auteure cherche à affirmer chez Philomène c'est la co-existence de certains élans que la société juge irréconciliables. Philomène, comme Elisabeth, a une capacité intense d'aimer mais aussi la force et la capacité de détruire. En tant que sorcière et paysanne, Philomène représente une synthèse des connaissances de la terre et de l'esprit.

285 Les Enfants du sabbat, p. 58.

286 Les Enfants du sabbat, p. 29.

Lorsque le récit s'interroge sur la vraie identité de la cabane, par le lien symbolique que celle-ci entretient avec la figure de la mère, c'est l'identité de Philomène elle-même qui est remise en question. Le texte laissera au lecteur de décider si Philomène était une sorcière ou tout simplement une "squatter".

Peut-être s'agit-il d'une autre cabane? Philomène et Adélard sont des squatters. Ils viennent d'on ne sait où, voyagent à travers bois et portent leurs enfants sur leur dos, comme font les squaws. [...] Effrayés, rusés et cruels, aux aguets du moindre bruit, ils surveillent la forêt, les bêtes et les hommes cachés, craignant surtout les hommes, les maudissant parfois, poursuivis, haineux, doués de vie, plus que personne au monde, dépositaires de secrets, guettant une cabane pour y monter leurs fêtes, leur culte, leurs cérémonies et leur alambic, à proximité d'un village privé d'alcool, régenté par un curé, étant faits pour vivre du désir des hommes et des femmes, capables d'éveiller toutes faims et soifs enchaînées au coeur des villages endormis. Ils savent rire et vivre trop fort et s'accouplent l'un à l'autre dans un vacarme de chats, choisissant leurs cabanes, à distance, délimitant leur territoire, y déposant leur progéniture et leurs bagages.²⁸⁷

Le texte démystifie Philomène et Adélard ici, suggérant déjà que c'est leur statut social qui les rend redoutables et victimes du village. Le couple est ici comparé aux chats et leur vie est représentée comme étant celle de simples gitanes, à la recherche d'un moyen de survivre. Or, à l'égard de ce lien entre le pauvre et la sorcière qu'Hébert incorpore dans sa représentation de la "sorcière", Lebrun nous rappelle quelques données sur les origines du mot "paysan" qui s'avèrent révélatrices.

Le christianisme du Moyen Age se présente comme une religion de possédants qui tend à s'imposer aux

²⁸⁷ Les Enfants du sabbat, pp. 84-85.

dépossédés des milieux ruraux encore attachés à de vieux cultes de la nature et à des divinités féminines.

L'évangélisation des classes paysannes ne s'est pas faite en un jour, comme on nous l'a appris. Au XIII^e siècle, la conversion des paysans (paysans vient de *paganus*: *païen*) est encore superficielle et entachée de vieux rituels magiques. Les divinités locales côtoient les divinités officielles. [...] A cause de sa grande popularité, elle constitue une menace pour le prêtre et le seigneur qui cherchent à avoir le contrôle sur le serf. Femme et pauvre, son pouvoir constitue une sorte d'inversion dans la hiérarchie (masculine et riche) qui s'installe. 288

Or, cette alliance entre les éléments politiques et religieux de la société, tous les deux détenteurs du pouvoir de la légitimation, se reflète dans l'oeuvre hébertienne par l'emploi du mot "S/seigneur". Nous avons vu que là où le "seigneur" en tant que phénomène social d'une identité privilégiée domine les deux premiers romans dans la forme du mari, Julie Labrosse est celle qui aurait suivi la piste d'une alliance au "Seigneur" en tant qu'entité divine. Les Enfants du sabbat nous démontre qu'il existe un lien étroit entre l'ordre spirituel, telle que défini par le discours liturgique, et l'ordre économique, le tout se basant sur une hiérarchie bien établie, dont la Mère Supérieure fait remarquer le sexisme, tout en niant par la suite l'existence d'un système de privilège. 289 Le récit décrira pourtant l'acharnement avec lequel les soeurs se lancent dans le commerce et le profit matériel.

Chaque religieuse, dans le dénuement de sa vie quotidienne, s'efforce de pratiquer le vœu de pauvreté. Mais, une fois réunies en conseil, face au notaire et à l'avocat, la mère supérieure, la mère assistante et la mère économe se livrent, corps et âme, au jeu de l'argent. Apport. Capital. Dividende.

288 Paule Lebrun, op. cit., p. 41.

289 Les Enfants du sabbat, p. 55

Achat et vente. Des terres à la campagne. Des maisons à la haute ville et à la basse ville. Les soeurs en conseil sont redoutables et regardent leurs adversaires sans ciller. 290

Ce n'est d'ailleurs lorsque la soeur économe se met à ruiner le couvent que la mère supérieure décide qu'il faut faire exorciser soeur Julie.

Suivant à la lettre les indications de soeur Julie, la soeur économe a très rapidement appris à fumer. Dès cet instant, sa vie a été changée. [...] Elle se répète avec délices qu'elle sent maintenant le tabac comme un homme. [...] Sans consulter ni la mère supérieure ni la mère assistante, elle empoigne le téléphone, une cigarette au coin de la bouche, les yeux tout plissés par la fumée. D'une voix de basse russe, elle fait des affaires. Le vieux notaire et l'agent de change attirés de la communauté, subjugués, abasouris, ne peuvent que suivre à la lettre les ordres étranges et péremptifs de la soeur économe. Ils vendent, à perte, actions, obligations et propriétés, achètent très cher des savanes, dans des régions perdues, et des immeubles grevés d'hypothèques. Ils accumulent bêtise sur bêtise, organisent la ruine du couvent. Tandis que la soeur économe brûle tous les coupons au porteur des actions demeurés en sa possession. 291

Une fois destituée de ses fonctions, la soeur économe justifie pourtant ses actions en rappelant le discours biblique.

- Une seule chose est nécessaire, mes soeurs. Filles de peu de mémoire, l'auriez-vous donc oublié? Moi, Rose de Lima, économe, je vous rapporte la divine pauvreté, tombée en quinouilles dans ce couvent. Il faut mourir le derrière sur la paille, mes soeurs. Comme le petit Jésus dans la crèche. Le royaume du ciel est pour le chat qui réussit à passer dans le trou de l'aiguille. 292

290 Les Enfants du sabbat, p. 55.

291 Les Enfants du sabbat, p. 139.

292 Les Enfants du sabbat, p. 140.

La fonction de Soeur Julie, en ce qui concerne son influence sur les actions de la soeur économe, c'est d'obliger le couvent à respecter le discours biblique qui condamne la richesse. On remarque également que le premier acte transgressif de la soeur économe c'est de s'approprier le rite masculin de fumer.

Nous avons pu remarquer plus haut que la parole attribuée à la mère supérieure est souvent démentie par la suite, le récit s'acharnant à dévoiler l'hypocrisie du discours que ce personnage entretient, d'abord en ce qui concerne la hiérarchie du pouvoir, mais aussi en ce qui concerne justement la sincérité.

Mes filles méritent d'être punies. Et elles le seront. Pour soeur Gemma, il faudra aviser. Quant à soeur Julie, son châtement est déjà en cours. Je ne ferai rien pour l'empêcher de croire que son frère... Quoique j'aie entre les mains la preuve formelle que ce frère se porte à merveille.

[...]

Célébrons donc ce banquet, non plus avec le vieux pain fermenté, la corruption et la méchanceté, mais avec le nouveau pain sans levain, la pureté et la sincérité.293

L'histoire de la sorcière dévoile dès le départ le rapport inextricable entre la réglementation des énergies corporelles et la légitimation d'un discours, soit le rapport entre le corps et la parole. La soumission du corps à la parole liturgique accompagne une soumission d'ordre matériel à un système de privilège économique. Tous les deux régissent l'économie du corps et de l'être en tant que producteur social et désirant.

Ainsi, ceux à qui est accordé le droit à la possession des biens matériels sont également ceux à qui sont accordés la parole et le savoir

légitime, les insoumis à la parole du "Seigneur" ou les "pafens" ayant historiquement été ceux à qui a été enlevé le droit à la possession matérielle - c'est-à-dire les paysans.

La sorcellerie, pratique et croyance essentiellement rurales, est donc une survivance du passé païen. La sorcière, en ce sens, s'oppose au pouvoir montant de l'Eglise. C'est une révoltée contre la loi de Dieu, qui refuse de se soumettre à l'idéologie chrétienne. Femme de Nature, son savoir s'oppose directement aux Ecritures pour qui toute connaissance doit venir d'en haut.294

Nous arrivons ici à ce qui nous semble être un élément essentiel de l'attrait que la figure de la sorcière aurait eu pour Anne Hébert. Il s'agit des origines de la connaissance. Nous rappelons que chez Hébert sont mises en scène deux sortes de connaissances: la connaissance provenant de la parole et celle provenant du corps, la vision hébertienne valorisant celle-ci de toute évidence. Or, ce que la religion reprochait le plus à la sorcière était précisément son accès illégitime au savoir - illégitime parce qu'il provenait de la connaissance et expérience immédiate face à la nature, plutôt que d'être médiatisé par la parole liturgique des Ecritures. Lorsqu'une certaine confusion a éclaté à l'égard d'une définition concrète de la sorcière, rappelons que les autorités auraient décidé que l'évidence du pacte diabolique n'était autre que l'existence de ce savoir illégitime. Or l'accès à l'étude des Ecritures étant interdite aux femmes, nous voyons que la sorcière, en dernier lieu, était définie en tant que telle, d'une part par l'absence de son rapport avec la parole officielle, et d'autre part par la présence d'un vaste savoir issu de son contact avec le monde

physique. Comme le démontre Michelet, le jeu ici se joue dès le départ entre le corps et la parole, et l'illégitimité de l'un p. rapport à la légitimité de l'autre.

On divisa habilement le royaume de Satan. Contre sa fille, son épouse, la Sorcière, on arma son fils, le Médecin.

L'Eglise, qui, profondément, de tout son coeur, haïssait celui-ci, ne lui fonda pas moins son monopole, pour l'extinction de la Sorcière. Elle déclare, au quatorzième siècle, que si la femme ose guérir, sans avoir étudié, elle est sorcière et meurt.

Mais comment, étudierait-elle publiquement! Imaginez la scène risible, horrible, qui eût lieu si la pauvre sauvage eût risqué d'entrer aux Ecoles.295

La sorcière est donc une inversion de base du processus que la société jugeait légitime pour l'acquisition du savoir. Elle représente un discours ou une parole provenant directement du corps et de la présence physique de celui-ci devant le monde, processus par lequel Les Enfants du sabbat explique l'aspect "surnaturel" que la société lui attribue.

La neige, la pluie, le vent, l'herbe ou le sable. Toutes les nuances du froid, du chaud du sec ou du mouillé, du doux ou du rugueux demeurent perceptibles aux maîtres des lieux, comme la température de leur corps ou la texture de leur peau. Il est facile, à partir d'une habitation aussi profonde des saisons, de dire le temps qu'il fera rien qu'en clignant les yeux et en regardant le nord avec attention, et de brasser l'eau pour faire de la grêle à volonté.296

Voilà donc pourquoi à la base du sujet féminin hébertien, à l'égard duquel l'auteure elle-même déclare que "Chez mes femmes le corps est la

295 Jules Michelet, op. cit., p. 40.

296 Les Enfants du sabbat, p. 95.

parole."297, on trouvera un élément "sorcier" de base, c'est-à-dire une révolte du corps contre toute parole susceptible à entraver la santé de celui-ci.

Lorsque Michelet dit que "contre la Sorcière, on arma son fils, le Médecin" il articule ce drame de façon à rendre plus révélateur le rejet de Joseph vis-à-vis de Philomène. C'est-à-dire que les rapports incestueux qui ont lieu entre le couple de la cabane et leurs enfants ne sont qu'une représentation dramatique du processus historique selon lequel le fils de la Sorcière la rejette afin de mettre fin à ses pouvoirs, alors que la fille, c'est-à-dire les femmes des générations subséquentes, ont été d'abord soumises par force mais, comme Julie, ont accepté cette domination allant jusqu'à une certaine perversité de croire l'aimer.

Nous avons pu voir que ce phénomène comportait des enjeux idéologiques d'ordre économique. Si nous insistons néanmoins sur l'aspect féminin de cette question, c'est non seulement parce que l'histoire elle-même le centralise, mais également parce que le texte hébertien insiste là-dessus, et ceci surtout dans le passage suivant.

- Veux-tu voir mes dessous de famille, le père?
[...]

- Julie de la Trinité engendrée par Philomène Labrosse, dite la Goglué, d'une part... [...]

- Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), [...] engendrée, d'une part, par Barbe Hallé, née vers 1645, à La Coudray, en Beauce, France (son mari n'a jamais pu

"ménager" avec elle parce qu'elle était une sorcière), d'une part et d'autre part...298

Ce texte, calqué sur le discours biblique, surtout dans les renseignements qu'il ajoute entre parenthèses, focalise sur le sexisme dont il se veut inversion. Or, une autre façon dont Les Enfants du sabbat focalise sur l'aspect féminin de cette question, c'est par un chevauchement de deux figures que l'on a la tendance à opposer: celle de la sorcière et celle de la Vierge.

On appela les sorcières sales, indécentes, impudiques, immorales. Cependant leurs premiers pas dans cette voie furent, on peut le dire, une heureuse révolution dans ce qui est le plus moral, la bonté, la charité. Par une perversion d'idées monstrueuses, le moyen âge envisageait la chair, en son représentant (maudit depuis Eve), la Femme, comme impure. La Vierge, exaltée comme vierge, et non comme Notre-Dame, loin de relever la femme réelle, l'avait abaissée en mettant l'homme sur la voie scolastique de pureté où l'on allait en chérissant dans le subtil et le faux.

La femme même avait fini par partager l'odieux préjugé et se croire immonde. Elle se cachait pour accoucher.299

Anne Hébert lance une représentation de Julie en tant que sujet qui cherche précisément à obliger non seulement les religieuses du couvent à se mettre en contact avec leur sang féminin au niveau de l'étrorçé, mais également à obliger le lecteur à subir la même expérience au niveau de l'énonciation. Il faut pourtant remarquer qu'ici la sorcière reçoit également la fonction accordée à certaines figures religieuses, non seulement par le fait que son objet de désir se nomme "Joseph" mais également par la pluralité d'identités que le "J" qui s'inscrit sur son

298 Les Enfants du sabbat, pp. 103-104.

299 Jule Michelet, op. cit., p. 113.

corps peut représenter, dont Jésus reste une possibilité évidente. C'est ainsi que le désir vient bouleverser l'ordre de la famille "sacrée" et freudienne, en insistant sur un éclat d'élan passionnels qui déborde dans toutes les directions possibles à l'intérieur de la famille.

On a délié soeur Julie. Sur ses poignets, la marque des sangles qui l'ont tenue attachée. Sur le dessus de ses mains, écarlates et très nets, deux J majuscules.

Mère Marie-Clotilde et l'aumônier tombent à genoux, murmurent le nom de Jésus. L'initiale sacrée n'est-elle pas là clairement inscrite sur chacune des mains de soeur Julie?

Soeur Julie continue de se plaindre d'une voix à peine audible, contemple ses deux mains avec insistance et répète inlassablement:

-Julie, Joseph, Joseph, Julie!

Le docteur a soudain un geste qui l'étonne à peine. Il écrit avec son index sur l'avant-bras de soeur Julie. Des lettres apparaissent distinctement. On peut lire Julie et Jeannot. [...]

Jeannot était le nom que la mère du docteur lui donnait lorsqu'il était enfant.³⁰⁰

Les diverses interprétations que chaque personnage accorde au J ne sont qu'un moyen par lequel le roman reflète le processus ambigu de sa propre énonciation. En faisant voir l'élément subjectif qui entre en question dans toute interprétation, le texte accorde à Soeur Julie le rôle de sujet multidimensionnel, et miroir chez qui seront projetées les figures dominantes de l'imaginaire de ceux et celles qui l'entourent.

Julie Labrosse, dans sa fonction de Soeur Julie de la Trinité, implique justement une inversion du code par lequel la fonction de Sauveur lui est accordée, tout en co-existant avec celle de destructrice. En tant que figure sociale par laquelle le mal et le bien peuvent se manifester, elle est avant tout représentation féminine de

"Dieu le Père", c'est-à-dire que le récit hébertien lui accordera avant tout le rôle de la "Grande Mère", figure omnipuissante, à la fois adorée et haïe par les personnages masculins, comme le sera Felicity Jones dans Les Fous de Bassan.

La figure de la mère en tant que phénomène central dans ce livre est d'ailleurs suggère par le fait que Soeur Julie ne déclare que sa mission est accomplie qu'une fois que l'accouchement a eu lieu. La victoire du discours chrétien sur cette figure implique la priorisation de toute une série de phénomènes d'ordre général au dépens de ce que l'Eglise envisageait comme leurs contraires.

Dans l'ordre-socio-symbolique, on peut interpréter le triomphe du christianisme en Occident comme l'écrasement du Féminin par le Masculin, de l'Instinct par la Raison, de la Nature par la Culture.³⁰¹

C'est justement en tant que dernier lieu où la Nature et l'Instinct l'emportaient sur la Culture et la Raison, que la sorcière hébertienne est le sujet clivé par excellence - sujet que Kristeva évoque comme la force motrice de la littérature - sujet en conflit entre les forces opposées mentionnées ci-dessus. C'est en tant que figure qui défie l'ordre culturel et la Raison, que la sorcière peut être conçue comme le sujet désirant par excellence. Il y a plus. La sorcière représente le seuil historique entre la Nature et la Culture par un réseau désirant que le discours dominant considère comme étant le plus grand scandale: celui de l'inceste. Dans la mesure où le roman d'Anne Hébert a choisi de retenir ce lien entre la sorcière et l'inceste, il nous semble à propos de poser quelques réflexions sur ce phénomène.

301 Paule Lebrun, op. cit., p. 41.

Nous avons déjà mentionné que l'anthropologue Lévi-Strauss accorde une importance précise au phénomène de l'inceste, envisageant l'interdit contre ce genre de rapport comme le point tournant de l'avènement de la Culture. Selon Lévi-Strauss,³⁰² cet interdit ne se justifie point par des raisons d'ordre biologique ni même sexuel mais provient plutôt de la volonté d'une collectivité sociale d'empêcher le repliement et la clôture en faveur d'une ouverture et échange à l'extérieur du clan familial. Il a remarqué que toute société, aussi primitive ne soit-elle, aurait insisté sur ce tabou. Un texte, dont la piste désirante est celle d'une passion incestueuse, vise donc une subversion culturelle de base. D'autre part, certaines remarques de Fred See à l'égard de ce phénomène nous semble également pertinents aux Enfants du sabbat.

This is the threat of incest, extremest and most original form of desire. Incest is the uncombining act of which all the other failures of culture's order are only symptoms. It is the epitome of scandal.³⁰³

En tant que rupture avec presque toute structure régulatrice d'une société, l'inceste est donc un phénomène désirant de base, phénomène souligné non seulement par les divers discours que nous venons de mentionner, mais également et surtout par la psychanalyse freudienne.

Or, parmi les divers discours que Les Enfants du sabbat, chevauche, manipule, et inverse, nous trouvons également une synthèse des figures de la psychanalyse freudienne et de la mythologie ancienne, les deux discours se chevauchant dans la présentation initiale de Joseph, objet de désir de Julie.

³⁰² Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 54.

³⁰³ Fred See, op. cit., p. 30.

Le soleil, comme une boule de feu, va basculer derrière la montagne, illuminant le ciel, teignant de rose les mains tannées de l'homme et de la femme. Un petit garçon ouvre sa culotte déchirée, pisse très haut, atteint le tronc d'un pin, dont la tête se perd dans le ciel, visant en réalité le soleil qui va mourir.

La petite soeur l'admire pour cela. 304

Si d'une part, c'est tout le discours freudien qui nous est renvoyé ici par le rôle de la petite fille en tant que sujet observateur envieux du phallus masculin, l'association entre la figure masculine et le soleil, s'offre comme contraire au lien que Justine Glass établit entre la sorcellerie et la lune par le biais de la figure Diane ou Artémis.

la principale divinité des sorcières est Diane, la Déesse de la Lune. Elle tomba amoureuse de son frère Lucifer, le soleil, 305 qui fut expulsé du Ciel pour péché d'orgueil. Diane, s'étant transformée en chat, s'introduisit dans le lit de Lucifer. 306

Cet extrait du texte de Glass nous permet de voir que Les Enfants du sabbat se tisse à partir non seulement du mythe de la sorcière, mais à travers les multi-dimensions de celui-ci, se lie à une large gamme d'autres discours bien connus.

La sorcière oblige la reconnaissance d'une contradiction de base chez ses persécuteurs. Si d'une part le grand public partage la vision du discours scientifique qui nie toute croyance à l'égard de cette figure, d'autre part ce même public qui héberge une croyance en Dieu, se voit obligé de croire à toute manifestation diabolique contre laquelle ses divinités positives se définissent.

304 Les Enfants du sabbat, p. 7.

305 Nous soulignons.

306 Justine Glass, La Sorcellerie, Paris: Payot, 1972. p. 111.

Les sorcières dont on nie au départ les pouvoirs, finissent par faire partie de la religion chrétienne comme le nécessaire envers de Dieu. Ne pas y croire devient en soi une hérésie.³⁰⁷

Quoiqu'il en soit, l'histoire de cette figure se développe de façon à fausser la réalité initiale d'où elle provenait, et la sorcière devient le dépositaire de toute sorte de fantasmes prônés par ceux qui la condamnent, de façon à ce que déjà au XVII^e siècle, il devient impossible de séparer le fait de la fiction.

Or, c'est précisément cette même caractéristique de l'impossibilité de discerner entre la réalité et la fantaisie qui domine l'énonciation des Enfants du sabbat, phénomène que nous avons déjà vu inscrit dans le récit au niveau de l'énoncé par les diverses interprétations accordés au J sur le corps de Julie. L'impasse qui bloque la certitude référentielle de la parole et au niveau historique du mythe de la sorcière, et au niveau de l'écriture des Enfants du sabbat, déplace automatiquement l'attention du lecteur vers une analyse de l'énonciation elle-même. C'est-à-dire que puisque le récit crée des apories ou des obstacles à une interprétation univoque, nous ne pouvons que chercher à déchiffrer le code signifiant lui-même. Or, le principe de base qui rédige le discours sur les sorcières est précisément celui qui domine l'énonciation des Enfants du sabbat: l'inversion. Un mécanisme central selon lequel le sabbat hébertien et celui décrit par Michelt opèrent l'inversion c'est par l'importance du rôle qu'y occupe la femme.

La **Messe** noire, dans son premier aspect, semblerait être cette rédemption d'Eve, maudite par le christianisme. La Femme au sabbat remplit tout. Elle est le sacerdoce, elle est l'autel, elle est l'hostie,

307 Paule Lebrun, op. cit., p. 78.

dont le peuple communit. Au fond, n'est-elle pas le Dieu même?308

Avant de passer à une analyse des mécanismes d'inversion de l'énonciation et du rapport entre le sujet désirant à la parole, il nous convient de revenir au texte de Glass qui nous fournit des explications à l'égard de deux phénomènes que le texte hébertien retient dans sa dramatisation du sabbat: la nudité et la sexualité.

Elles devaient être nues, en signe d'égalité et de liberté. [...] La liberté symbolisée par la nudité n'était pas seulement physique, elle était aussi mentale - certains cultes de l'Inde croient encore aujourd'hui que liberté mentale et nudité sont inséparables.309

Si c'était le principe de liberté qui était symbolisée par la nudité, l'acte sexuel faisait partie de ce rite surtout à cause du sacré qu'il représentait pour les participants.

L'attitude des sorcières en ce qui concerne la sexualité est décevante pour quiconque à lu ces descriptions des pratiques des sorcières que l'on trouve couramment dans la presse et dans la littérature du passé. Cette attitude n'est ni prude ni lascive; je crois qu'un bon adjectif pour la qualifier est peut-être: "naturelle". [...]

La sorcière considère la sexualité comme une fonction naturelle; ni sale ni honteuse; elle ne doit pas tomber dans la promiscuité. La sexualité est sacrée, peut-être parce que les sorcières reconnaissent le grand potentiel de l'énergie sexuelle.310

Que le principe de base qui régissait le statut d'interdit associé

308 Jules Michelet, op. cit., p. 126.

309 Justine Glass, op. cit., p. 112.

310 Justine Glass, op. cit., p. 114.

avec ce mythe ait été la méfiance à l'égard du plaisir physique nous semble clair dans l'attitude envers la danse qu'ont pris des secteurs de l'Eglise, phénomène que le discours anti-sorcier relègue aux sabbats.

Les danses constituent un autre élément important du sabbat. Dans leur délire anti-chair, les prêtres du XIVe et XVe siècle les condamnaient à cause de leur origine diabolique. Rappelons qu'aux environs de 1930, un évêque de Rimouski faisait à peu près la même chose sous prétexte qu'elles menaient à l'Enfer.³¹¹

Or, ce fait historique est déclaré dans Les Enfants du sabbat, lors du rite sabbatique.

Une femme chuchote la dernière nouvelle avec une sorte d'indignation mêlée de frayeur mystique:
- La danse est interdite par le cardinal dans tout le diocèse de Québec!³¹²

Le rite du sabbat, tel que repris dans Les Enfants du sabbat, est effectivement basé sur le discours traditionnel qui lui avait été attribué, bien qu'il soit évident que l'auteure vise une réévaluation du discours de l'Eglise à l'égard de ce phénomène.

Si nous nous sommes permis plusieurs digressions à travers quelques-unes des oeuvres bibliographiques qu'Anne Hébert mentionne à la fin de son roman, c'est qu'une connaissance des divers discours d'où provient Julie Labrosse nous semble absolument essentielle à une compréhension non seulement de ce roman, mais, par les divers thèmes hébertiens dont ce mythe est porteur, de toute l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Qu'Anne Hébert soit tout à fait consciente des dimensions politiques historiquement rattachées à la figure de la sorcière au moment où elle a

311 Paule Lebrun, op. cit., p. 80.

312 Les Enfants du sabbat, p. 35.

écrit Les Enfants du sabbat, est évident non seulement dans le roman et sa bibliographie, mais également dans une de ses répliques, prononcées lors d'une entrevue après la publication des Enfants du sabbat.

Les sorcières sont des révélateurs, des révélatrices de ce qui existe de latent en chacun de nous. [...]

La sorcière pour moi? C'est celle qui change l'eau en vin. Tout lui est possible. Mais les femmes qui avaient du pouvoir, qui pouvaient tenir tête au pouvoir masculin, se savaient coupables. Le pouvoir, plus la culpabilité d'être forte, c'est ça qui devenait le mal... 313

Il est à remarquer que l'auteure fait allusion automatiquement à un phénomène miraculeux que l'on associe à Jésus Christ. Pour Hébert, donc, Soeur Julie existe en tant que force féminine pendante à celle qui a engendré le christianisme.

Or, ce que notre parcours de l'histoire du mythe de la sorcière nous oblige à constater, c'est que bien avant que ne le reprenne Anne Hébert, il s'agit d'un mythe qui comporte en lui des inversions et des dédoublements de base. La sorcière hébertienne n'est donc à bien des égards qu'une reproduction fidèle de cette figure telle que documentée par Michelet et la critique féministe, comme le déclare Janet Paterson.

A première vue, toutefois, se conformant à un modèle stéréotypé, ce roman semble décrire surtout le fonctionnement essentiellement parodique de la sorcellerie et en particulier celui du rite du sabbat. Je dis un modèle stéréotypé car nous savons à partir de nombreux ouvrages, dont bien sûr La Sorcière de Jules Michelet, que le règne de Satan et les transgressions pratiquées par les sorcières pendant plusieurs siècles font partie d'un système fondamentalement double. 314

313 Entrevue avec Paule Lebrun, Châtelaine, Novembre 1976, p. 42.

314 Janet Paterson, "Parodie et sorcellerie", Etudes littéraires, Printemps-été 1986, p. 60.

C'est donc moins par le portrait de la sorcière et du sabbat que le roman d'Anne Hébert manifeste l'empreinte originale de l'auteure que par certaines données de l'énonciation de ce mythe, dont le plus central serait sans doute le fait de l'ancrer dans la conscience dédoublée d'une religieuse. Certes, la sorcière représente par définition l'inversion de celle-ci, mais c'est précisément l'exploration de ce dédoublement et son pouvoir sur toute une collectivité qui s'avère intéressant. Autrement dit, la sorcière ici n'existe que pour rendre clair le côté aberrant de la vie et de l'identité des membres de l'Eglise. Elle est donc le "scandale" naturel et individuel qui confronte et rend évident le scandale culturel d'une collectivité. Soeur Julie est mise en scène pour accomplir une mission, c'est elle-même qui le déclare, et cette mission n'est que celle d'obliger une collectivité à faire face à ses maux. Et pourtant l'énonciation de ce texte se donne également une "mission" que nous jugeons bien plus pertinente à une compréhension du rapport entre la parole et le désir chez le sujet hébertien. C'est avant tout par une ambivalence à plusieurs niveaux de son énonciation que Les Enfants du sabbat manifeste son caractère désirant. C'est dans la mesure où l'identité de Soeur Julie reste plurielle, incertaine et même contradictoire que ce texte déploie le thème de l'altérité inhérente au sujet désirant. D'autre part c'est par le recours aux mécanismes de la parodie que la parole ici se dédouble constamment pour produire une dynamique entre deux registres signifiants, chacun s'avérant à la fois le reflet et l'hétérogène de l'autre.

La première aporie que nous rencontrons lors d'une lecture de ce roman se situe au niveau de l'expression du désir central du sujet. Si d'une part, lors de son entretien avec le médecin, Julie implique que

son corps se révolte contre sa vocation religieuse, l'énonciation avance vers une affirmation de cette vocation, en ayant recours d'abord à l'usage de l'infinitif, dont l'effet est celui d'évoquer une série de formules à suivre.

Quitter l'hôpital le plus rapidement possible, cesser d'être tournée et retournée, dans tous les sens, comme un objet suspect, ne plus être soupçonnée d'aucune tare dans le sang ou les os, ne plus craindre aucune opération à coeur ouvert, regarder sa prison avec son secret intact, s'habiller sans le secours d'aucune glace, avec des gestes précis d'aveugle, et retrouver la robe noire des dames du Précieux-Sang, le scapulaire, la guimpe et la coiffe de toile blanche, le voile blanc des novices, le rosaire pendu à la ceinture de corde. Attendre de prononcer ses voeux perpétuels.³¹⁵

Sitôt déclarée, cette formule déclenche une allusion à la révolte du corps.

Ce n'est pas que ma coiffe me brûle déjà, mais je la sens très bien à nouveau le long de mes joues, comme si elle était dessinée sur ma peau avec un canif très fin, à peine appuyé.³¹⁶

Pourtant, trois pages plus loin, c'est le sujet parlant qui vient réclamer le dialogue lancé par l'infinitif.

Je n'aspire qu'à prononcer mes voeux le plus rapidement possible. Qu'il ne me soit plus permis de revenir en arrière, et je serai sauvée. Je ne demande à Dieu qu'une seule chose; devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en

315 Les Enfants du sabbat, p. 15.

316 Les Enfants du sabbat, p. 15.

porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes. Un visage lisse, nivelé, raboté, effacé.³¹⁷

Ce qui a lieu ici, c'est que le discours trompeur que Julie dirige contre les autorités du couvent est ici approprié par l'énonciation centrale. Or, puisque tout le récit avant et après ce passage dément la vérité de ce vœu, le fait que le mensonge se glisse tôt dans le texte avertit le lecteur dès le départ sur le caractère équivoque voire contradictoire de toute énonciation lancée par Julie. Non seulement le passage cité ci-dessus exemplifie le statut d'anti-parole du récit, mais il identifie également le rôle central que joue l'hétérogène au niveau de l'énoncé en s'attaquant à l'homogénéité du corps qui règne dans le couvent. Que l'hétérogène ou le désir de se manifester en tant qu'Autre soit la vraie aspiration de Julie est évident non seulement par le reste du roman, mais est déjà impliqué ici par le fait que Julie pousse le mensonge aux extrêmes absurdes de souhaiter la mutilation de son propre corps. Or, ces "extrêmes absurdes" d'une mutilation corporelle sont effectivement le principe de base que le récit accorde à la vie dans le couvent.

Du principe de l'interchangeabilité du corps de la religieuse, le récit passe deux paragraphes plus loin à l'interchangeabilité du destinataire de toute parole.

Un coup sec de claquoir met fin aux murmures des soeurs en récréation. Le règlement est formel. Toute parole qui franchit le mur du silence, en temps et lieux permis et réservés à cet usage, doit être prononcée à haute et intelligible voix, en vue de l'édification du plus grand nombre de nos soeurs. Les

317 Les Enfants du sabbat, p. 18.

conversations en aparté ou à voix basse sont rigoureusement interdites.318

Autrement dit, aucune appropriation personnelle et individuelle de la parole de l'Autre n'est possible. On parle à toutes ou à personne, ainsi effaçant toute empreinte d'identité subjective à la parole. Que la liberté du sujet en tant que tel soit le but visé par l'idéologie du couvent nous est rendu clair par le rôle et les implications du voeu de l'obéissance.

Ne vous attendrissez plus sur vous-même. Ne vous fiez pas à vous-même surtout. Il faut, vous m'entendez, vous abandonner à l'obéissance la plus stricte.319

La règle d'obéissance est d'ailleurs déclarée plus tôt dans le récit par Mère Marie-Clotilde par le biais d'une citation biblique dont se servira également Nicolas Jones pour décrire le rapport qu'il entretient avec ses nièces jumelles.

J'ai rang de supérieure et j'ai des filles sous mes ordres. Je dis à l'une: va, et elle va; à l'autre: viens, et elle vient; et à la nouvelle postulante qui entre ici: fais cela, et elle le fait.320

Or, cette soumission à l'obéissance, et la dépossession de volonté personnelle qu'elle entraîne sont liées à la folie dans le texte.

Les petites choses prennent une importance extravagante. Rien ne se jette. Rien ne s'égare. (Ne va-t-on pas jusqu'à recueillir le gras de l'eau de vaisselle pour en faire du savon?) Ici rien ne se perd, sauf la raison.

318 Les Enfants du sabbat, p. 18.

319 Les Enfants d'i sabbat, p. 20.

320 Les Enfants du sabbat, p. 19.

Vous rendrez compte à Dieu d'un bout de fil gaspillé, d'une chaussure usée, mise de côté, avant qu'elle ne soit inutilisable, d'une savonnette jetée, avant qu'elle ne devienne transparente, comme une goutte d'eau. D'ailleurs, vous n'avez rien à décider par vous-même. Votre volonté ne vous appartient plus. Le vœu d'obéissance vous dispense de toute décision, de toute initiative.

Si vous ne devenez semblables à de petits enfants, de tout petits enfants à la mamelle, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux. L'obéissance aveugle, les rires innocents, les douces niaiseries, les gros chagrins d'enfant grondé, les piqûres d'épingle quotidiennes, les coups de couteau, en plein cœur, le tout noyé dans un silence incomparable.³²¹

Les règlements stricts à l'égard de la parole et le respect du silence laissent déjà entendre le pouvoir que l'institution accorde à la parole, tout en cherchant à imposer par ses paroles officielles, l'idéal du silence ou de la non-parole.

S'exprimer par gestes. Tel est le règlement au réfectoire. Ne pas toucher au silence, le moins possible. Les sourds-muets ont un vocabulaire plus complexe que le nôtre. Espérer atteindre, un jour, la non-parole absolue, tendre à cette perfection.³²²

Pourtant ce que le silence tait se manifeste dans le rêve, et le drame individuel de soeur Julie est approprié par un "nous" collectif.

La nuit, des fantômes franchissent le mur du jardin, passent à travers les lourdes portes fermées à double tour. [...]

D'adorables Jésus reposent, en rêve, entre nos bras. Parfois le Saint-Esprit nous apparaît, masqué et costumé, souvent méconnaissable et inquiétant, ressemblant au garçon boulanger, à l'accordeur de piano, ou à Mgr l'évêque lui-même.

Les pères et mères viennent aussi nous visiter la nuit. Non plus avec leurs vrais petits visages de dix cents effacés, comme on peut les voir au parloir,

321 Les Enfants du sabbat, p. 50.

322 Les Enfants du sabbat, p. 50.

timides et impressionnés, mais transfigurés, flamboyants de colère, ou rayonnants d'amour, sommaires et souverains. Sous la forme d'un ours brun. Sous l'apparence d'une vache sacrée. Réduits en nuage ou en neige éblouissante.

Nous sommes hantées, mes soeurs. A travers les rideaux blancs des cellules, murmure de respirations endormies. La veilleuse jette une lueur pâle sur le passage de bois bien encaustiqué. Sous les paupières fermées les globes oculaires bougent. Passent des images.323

Nous avons pu constater que le songe libère l'expression du drame personnel que la censure religieuse voue au silence. Or, si la parole liturgique est le moyen de contrôler et de soumettre le sujet à la loi, le texte suggère que la parole lancée par le sujet peut également servir d'outil à sa soumission. Les religieuses ont de l'intérêt à se taire, car ce qu'elles avouent aux autres peut être employé pour assurer leur malheur.

Soeur Gemma est nommée cuisinière.

- Moi, la cuisine, c'est ce que j'aime le moins au monde!

Quelle déclaration imprudente, ma soeur! Un jour, comme ça en récréation, dans un éclat de rire. Vous n'aviez qu'à tenir votre langue. Ceci n'est pas tombé dans l'oreille d'une sourde. Ici, rien ne s'échappe. Les murs de ce couvent ont une mémoire d'éléphant. Tout peut se retourner contre vous, en temps voulu pour l'épreuve.324

Non seulement la parole est-elle le moyen par lequel les autorités régissent le geste des religieuses, mais elle les oblige à contrarier leurs désirs de base, phénomène qui justifie la réaction de méfiance de soeur Julie au début du texte. Pourtant chez Julie nous trouvons un sujet parlant qui est le lieu d'un conflit non seulement avec la parole

323 Les Enfants du sabbat, p. 51.

324 Les Enfants du sabbat . p. 46.

de l'Autre mais également avec ses propres énonciations. Ce qui rend soeur Julie problématique en tant que sujet parlant du récit c'est que ses propres paroles lui sont hétérogènes. Si à la page 18 elle "n'aspire qu'à prononcer [ses] vœux le plus possible" et à ressembler à toutes les autres religieuses soumises à la parole liturgique, cinq pages plus tard dans la lexie suivante elle avoue un tout autre désir.

Je marche pour mon frère Joseph qui est à la guerre. [...] Le plus beau parmi les enfants des hommes. Il a maigri. Je suis sûre qu'il a maigri. Il est plus maigre que le Christ sur la Croix. Plus beau infiniment aussi. C'est lui que j'adore en secret. Je sais que c'est un sacrilège. [...] Je porterai le cilice et le bracelet à pointes. Je serai obéissante jusqu'à la mort. Pourvu qu'il vive, lui! [...] Etre prisonnière à sa place. Déjà depuis trois ans, ma liberté pourrit sur pied dans ce couvent. Pour lui! Lui, lui seul! Mon frère bien-aimé!

Elle court légèrement vers son confesseur, l'âme apaisée. Sans aucune trace de cette extase amoureuse, au cours de laquelle elle a, une fois de plus, substitué son frère Joseph à Dieu.³²⁵

Les circonstances de Julie en tant que religieuse ne vont pas sans rappeler le drame du rapport historique entre Héloïse et Abélard. D'autre part, la substitution de Dieu par un homme nommé Joseph envers lequel le désir est interdit évoque bien sûr le drame de la naissance de Christ. Ce qui a lieu ici est donc une réinversion opérée sur le récit biblique par laquelle l'homme physique supplante Dieu le père de la même façon que Joseph, l'homme charnel, avait été remplacé par Dieu dans le récit biblique. Il s'agit donc d'un désir de revaloriser le corps par rapport à l'être divin.

Or, si de la troisième à la quatrième lexie, Soeur Julie abandonne le discours de la religieuse fidèle à ses vœux, en faveur d'un discours

325 Les Enfants du sabbat, pp. 23-24.

qui revendique son statut et sa détermination en tant que sujet désirant capable de se sacrifier pour l'objet de son désir, la lexie suivante la représentera comme étant moins certaine quant à la valeur de son sacrifice et comme ayant besoin d'un recours à un "ailleurs" pour la consoler.

Une trop longue absence. Plus le Christ demeure le Seul et l'Abandonné, invisible derrière un rideau de pourpre, plus la mélancolie profonde de soeur Julie augmente et le sentiment de l'inutilité de son sacrifice. Et plus soeur Julie est triste et déprimée, plus elle devient susceptible d'accueillir la consolation magique qui lui vient de la cabane et de toute la montagne de B...326

Si de lexie en lexie sont documentés les divers aspects toujours contradictoires qui caractérisent soeur Julie aussi bien que les discours divergeants et opposés qu'elle entretient, la structure par laquelle les deux mondes de la montagne de B... et du couvent sont intercalés fait preuve d'une logique interne rigoureusement respectée.

Nous remarquons que la dernière fois que le récit a fait allusion à Philomène, celle-ci menaçait de partir chez la prostituée Georgianna.

Tandis que la menace du départ de la mère plane dans la cuisine et que le père s'enferme dans son silence, on peut s'échapper par la porte du fond.327

Or, lorsque le récit retourne à la cabane par le biais de la conscience de soeur Julie, la mère vient d'effectuer ce trajet en ville.

Une femme habillée en rose, portant sur la tête un chapeau de paille bleue, garni d'une fleur et d'un oiseau, grimpe allégrement le raidillon de sable et de

326 Les Enfants du sabbat, p. 26.

327 Les Enfants du sabbat, p. 9.

cailloux qui mène à la cabane. Elle tient, à bout de bras, deux énormes valises de carton jaune. Elle respire vite et sourit de toutes ses dents.

Cette respiration, ce sourire comblent d'aise soeur Julie qui pourrait, en avançant la main, toucher la bouche et les dents de la femme, goûter le souffle salé de sa vie.

Soeur Julie sait que la femme revient de la ville, après un séjour chez Georgianna. Elle sait aussi que l'homme là-haut attend la femme, sur le seuil de la cabane.328

Si pendant l'espace où l'optique de soeur Julie revient à une analyse et à une explication de sa vie au couvent, Philomène s'absente de la cabane pour aller se prostituer afin de gagner l'argent nécessaire pour nourrir sa famille, c'est que le récit cherche à établir un parallélisme entre le drame de la montagne de B... et celui du couvent, plus précisément entre les actions de Philomène et celles de Julie. Rappelons d'abord que pendant que Philomène allait en ville se prostituer, Julie nous apprend qu'elle se trouve au couvent pour assurer la vie de Joseph. La présence de Julie dans le couvent est dédoublement et inversion de celle de sa mère dans le bordel. Dédoublement dans la mesure où Julie se livre aux gestes de la religieuse par un intérêt personnel qui va à l'encontre des valeurs et principes de base de l'institution, la matérialité et superficialité de ce geste se manifestant dans la citation suivante.

Une comptabilité stricte s'est installée dans ma tête.
Bien compter les Pater et les Ave.329

D'autre part il s'agit d'une inversion du geste de la mère dans la mesure où ce qu'on exige d'elle, c'est précisément l'absence de tout

328 Les Enfants du sabbat, p. 28.

329 Les Enfants du sabbat, p. 26.

désir sensuel, alors que ce n'est que ce désir qui explique sa présence dans le couvent.

Or ce parallélisme entre les deux drames est la structure de base de ce roman et ce n'est donc ni dans le drame du couvent ni dans celui de la cabane que l'on trouve le noeud significatif central de ce texte, mais précisément dans le non-dit qui est l'espace et l'ordre par lequel les deux drames se chevauchent et s'intercallent. Nous remarquons, par exemple, que la description de la cérémonie de l'eau documentée dans la sixième lexie, est évoquée dans la lexie suivante par les phrases suivantes:

Asperges me Domine...
 Vous m'aspergerez avec de l'hysope et je serai
 plus blanc que la neige.³³⁰

Ainsi, aussi bizarre et problématique semble la cérémonie de l'eau pratiquée entre Adélaré et Philomène, elle n'est que mise en scène ou représentation par l'image d'un discours liturgique de purification. Mais de nouveau, nous trouvons ici à la fois ressemblance et inversion. Il y a ressemblance en ce qui concerne l'idée de base de purification par l'eau. Il y a pourtant divergence dans le ton de chaque cérémonie, la sobriété caractérisant tout rite orthodoxe, alors que les extrêmes d'une part du plaisir, évoqué par le rire, et d'autre part de la violence font partie des rites de la montagne de B...

Or, c'est justement au moment où ce parallélisme devient évident que soeur Julie calque les deux drames l'un sur l'autre en avouant qu'il s'agit d'une superposition de deux discours et en réunissant les acteurs

³³⁰ Les Enfants du sabbat, p. 31.

de chaque drame dans un seul endroit.

Je suis distraite comme quelqu'un qui suit deux conversations à la fois. J'entends les paroles de la messe. Je chante les paroles de la messe. J'accomplis tous les mouvements prescrits, en parfaite synchronisation avec mes soeurs. Et pourtant, je sens très bien rôder autour de moi l'homme et la femme de la montagne. [...] Je sais qu'ils sont là. Ils se promènent dans les allées, se poussant l'un l'autre, se couchant de tout leur long sur les bancs restés vides.

Les voici maintenant installés sur l'autel, tout près du tabernacle. [...] Un homme hilare tient un dais d'église, d'une seule main levée, au-dessus de la tête de la femme. Je les entends rire tous les deux.331

Les gestes et les attitudes attribués à Philomène et à Adélarde laissent déjà prévoir le rapport parodique que le sabbat entretient avec le rite de la religion orthodoxe, mais ils mettent également en relief ici, non seulement la joie et le plaisir que ce rite oppose au ton sobre de l'Eglise mais également le rôle que la femme y jouera. Pourtant, ce n'est que lorsque Soeur Julie s'étonne devant la réaction des autres soeurs devant cette visite de Philomène et sa famille, que le texte devient révélateur.

Je continue pourtant de regarder et d'entendre. Je ne puis m'en empêcher. Ce qui m'étonne le plus, c'est l'indifférence de nos soeurs et du célébrant. Ils ne semblent pas se rendre compte de tout ce qui se passe? Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence. [...] La petite fille se penche vers moi. Son oeil jaune en vrille me gêne comme un miroir. Sa voix aigrette.

- Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne soeur! [...]

*Mea culpa, mea maxima culpa.*332

331 Les Enfants du sabbat, pp. 31-32.

332 Les Enfants du sabbat, pp. 32-33.

Si ce passage commence en évoquant le caractère subjectif du drame de la montagne de B... qui n'est perceptible qu'à Soeur Julie, il termine par un parallélisme entre le discours liturgique qui évoque la culpabilité et le fait que la petite fille cherche à culpabiliser soeur Julie à cause de l'hypocrisie de la vie monastique de celle-ci. Ce passage est révélateur dans la mesure où d'une part il remet en question le statut de la montagne de B... en tant que phénomène objectif qui existe à l'extérieur de la conscience de Julie, en ramenant les acteurs de ce drame à un espace d'où ils seraient perçus par les autres soeurs. D'autre part les paroles de la petite fille mènent le lecteur vers une interprétation où il serait question d'un passé véritablement vécu. Il s'agit ici d'une tension de base entre deux possibilités à laquelle le roman ne nous offrira point de réponse définitive. Ce qui importe pourtant de faire remarquer ici c'est le rapport entre la parole collective du rite liturgique, que le texte accentue en italiques par l'emploi du latin original et les données représentationnelles du drame de la famille de la montagne de B..., puisque ce rapport devient particulièrement important à une compréhension de la description du sabbat que l'on trouve dans la lexie suivante. Si dans la septième lexie Philomène et sa famille viennent à la messe, dans la lexie suivante ce sera Julie qui ira au sabbat. Or, par le fait que la huitième lexie, où est documentée la cérémonie du sabbat, est parsemée de retours à la messe par le discours latin et qu'elle termine par *Ite missa est*, le récit nous avertit qu'il ne s'agit point de deux visites subséquentes mais plutôt d'une "visite" simultanée et invertie ou plus précisément, d'une bifurcation de niveaux représentationnels. Autrement dit, au fur et à mesure que Soeur Julie entend les paroles de la messe, elle opère

une figuration imaginaire par laquelle ces mots et leur référent matériel manifestent cette matérialité dans une mise en scène qui valorise et célèbre ses dimensions physiques. Ainsi les phrases du discours liturgique qui font partie de ce que soeur Julie entend lors de la messe au couvent seront attribuées à Philomène qui elle se charge de les ancrer à un référent concret. Lorsqu'elle déclare "Ceci est ma chair, ceci est mon sang!"³³³, Philomène qui avait déjà "croqué les hosties", remplace celles-ci par son fils et sa fille. D'autre part, Philomène s'approprie la phrase "Bienheureux ceux qui ont faim et soif, car ils seront rassasiés."³³⁴ pour décrire le don du banquet qu'elle offre à ses invités.

Or, c'est lors de ce sabbat que soeur Julie se sent le plus en pleine possession de sa propre vie.

Philomène se lave les mains dans la cuvette pleine d'eau que lui tendent le petit garçon et la petite fille.

Soeur Julie n'a jamais éprouvé moins de distance entre elle et la petite fille. [...]

Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum, Domine.

Les religieuses peuvent bien écouter le célébrant en silence. C'est moi, soeur Julie de la Trinité, qui tiens la cuvette avec Joseph, mon frère.³³⁵

De nouveau, nous remarquons le lien entre le discours latin et ce que soeur Julie est en train de se figurer en tant que drame projeté sur la montagne de B... Il est aussi à remarquer que ce que Julie croit la

333 Les Enfants du sabbat, p. 36.

334 Les Enfants du sabbat, p. 36.

335 Les Enfants du sabbat, p. 38.

distinguer des autres soeurs est un rôle actif dans la cérémonie. Elle se définit contre le silence des soeurs, en projetant un drame créé par sa propre conscience qui lui attribuera un rôle privilégié. Il s'agit donc ici d'un désir de s'affirmer en tant que sujet distinct, phénomène interdit par le couvent.

Nous avons déjà mentionné que la plupart des éléments du récit du sabbat tel que repris par Anne Hébert lui sont parvenus d'autres textes. Si Adélard suit le discours traditionnel sur le sabbat en s'attachant deux cornes de vache sur le front, Hébert ajoute des éléments moins sobres ou redoutables à son déguisement qui évoquent la légèreté et galeté du jeu du rite et renvoient au thème de la célébration de la nature.

Adélard s'est attaché deux cornes de vache sur le front et une couronne de feuilles vertes. Il tient un parasol de papier multicolore au-dessus du corps de sa femme allongée sur le ventre.

Le parasol fermé dans un bruit sec, tout le monde se fige, dans l'attente d'un monde nouveau plus excitant et salé que ce monde de misères et de mort dans lequel nous vivons.³³⁶

On peut constater que ce roman ancre non seulement les origines de l'énonciation du drame de la montagne de B... dans le désespoir de Julie, mais que même à l'intérieur de l'énoncé de ce drame c'est le désespoir qui semble caractériser le drame individuel des invités au sabbat. Le récit se limite à faire le tour de trois de ces drames: celui de l'étudiant, de Pierrette, la jeune femme qui vient de perdre son emploi à la manufacture, et de la femme, mère de dix-sept enfants. Pour tous les trois, le sabbat a un effet thérapeutique qui leur apporte du

³³⁶ Les Enfants du sabbat, p. 39.

soulagement ou des découvertes physiques. L'étudiant découvre la beauté de la musique et son lien avec tout ce qui l'entoure, ainsi déjà répondant au genre de "savoir" auquel Eric du Premier Jardin accordera la plus haute priorité.

Lorsque la musique, tout à fait mûre et parfaitement achevée, commence de dérouler son long fil sonore, le garçon, accablé de génie, ruisselle de larmes. Son ventre creux résonne comme un tambour, mille trompettes et saxos poignent et tordent son corps souffreteux, lui font une verge dure et des mains d'archange tout le temps que dure le blues.³³⁷

Pour le jeune étudiant, le sabbat lui offre le plaisir innocent d'entendre et d'apprécier la musique de façon à se sentir en harmonie avec le monde qui l'entoure. D'autre part il y a la jeune Pierrette à qui le sabbat offre à la fois un soulagement pour la peine et l'humiliation d'avoir perdu son emploi, et également un éveil des sens.

Le regard de Pierrette se fixe sur l'écorce d'un arbre. Elle ne détourne plus les yeux tant la contemplation de l'écorce est satisfaisante et inépuisable. Le rapport qui existe entre la musique et l'écorce lui est révélé et la comble de bonheur.³³⁸

Ce que ces "enfants du sabbat" atteignent grâce à cet événement est une sensibilité extrêmement suraiguë par rapport à la nature et à la musique et un sens de l'harmonie entre les divers éléments du monde physique. Il s'agit ici d'une repossesion du monde qui les entoure. Si le texte fait allusion à des onguents et des drogues administrées par Philomène à ses invités, le but de ses drogues est d'éveiller le corps, phénomène encore une fois dédoublé mais inversé par l'administration des

337 Les Enfants du sabbat, p. 40.

338 Les Enfants du sabbat, p. 40.

drogues dans le couvent pour engourdir les sens et les sentiments des religieuses dans l'infirmierie dont l'existence ne se fait ressentir que lorsque la mère supérieure supprime les calmants habituels.

Cela commença par l'infirmierie [...]

Vous avez eu tort, ma révérende mère supérieure. Il ne fallait pas retirer les calmants aux pauvres malades, lâcher les plaintes et les grincements de dents, les jurons et les blasphèmes, la douleur toute crue et l'horreur toute nue. In pace. Le secret du désespoir était bien gardé. Aucune mort, si étrange fût-elle, ne s'appelait jamais suicide. Aucun amour entre religieuses, si déchirant fût-il, ne s'appelait jamais amour. Aucune caresse bruyante, fugitive et tendre, ne s'appelait jamais caresse.³³⁹

Si les drogues administrées par Philomène ramènent les adolescents à une connaissance suraiguë et joie spirituelle et physique, les drogues dans le couvent ne sont que le mécanisme par lequel est cachée toute empreinte de cette connaissance intime et personnelle et par lequel la parole collective dément la réalité du vécu de chaque soeur en tant que sujet désirant individuel. Ainsi là où la vérité absolue est révélée aux enfants du sabbat par les onguents de Philomène qui leur permettent accès à un autre monde, ce n'est que lorsque les calmants sont supprimés à l'infirmierie que chaque sujet affirme sa vérité déchirante.³⁴⁰

C'est précisément dans l'association que le récit établit entre la souffrance et le couvent et le plaisir et le sabbat que ce roman nous oblige à réévaluer les deux figures de la sorcière et de la religieuse, telles qu'il nous les représente. Là où le couvent supprime toute possibilité non seulement de vivre un rapport amoureux mais même de le

³³⁹ Les Enfants du sabbat, p. 76.

³⁴⁰ Les Enfants du sabbat, pp. 76-78.

nommer en tant que tel, le sabbat est le lieu où est célébré le contact entre les êtres humains et où la souffrance cherche à se soulager par le plaisir. Mais ce lieu comporte également des attaques directes contre la religion.

Pierrette rit sans fin. Une volée de cloches déferle dans sa gorge. L'étudiant maigre hurle que le rêve et la religion, c'est l'opium du peuple! Laissant là, sur une pierre, son phono qui continue d'égrener sa voix grêle, le jeune homme roule doucement sur le sable en direction du rire de Pierrette. Le jeune homme se penche sur la jeune fille toute barbouillée d'onguent magique. Il caresse les seins de Pierrette. Et voilà que Pierrette exulte maintenant de la tête aux pieds. Le jeune homme se couche sur le corps de Pierrette.³⁴¹

Jusqu'ici le sabbat n'a comporté aucun geste vraiment scandaleux ou surprenant. La nourriture, la boisson, la musique et la sexualité ont été célébrées à tour de rôle d'une façon assez innocente. Comme nous avons déjà suggéré, ce serait peut-être les scènes à partir de celle décrite dans le passage cité ci-dessus où il est question de sang et du viol de la fille par le père qui ont sans doute le plus choqué le public. C'est donc à une analyse de ces passages que nous passons en suite.

Avant le viol de la fille, il y a ce que le texte appelle "la scène capitale"³⁴² où il est question de la cérémonie du sacrifice du cochon de lait sur le dos de Philomène. Or, la mort du cochon ne représentant en elle-même rien de spectaculaire, ce qui risque de choquer le lecteur c'est la juxtaposition de cette mort sur le corps de Philomène, lien qui nous semble essentiel à une compréhension globale du texte.

³⁴¹ Les Enfants du sabbat, p. 41.

³⁴² Les Enfants du sabbat, p. 41.

En ce moment même, la scène capitale se joue sur l'autel environnée de fumée. Philomène, à quatre pattes sur les pierres empilées, forme un second autel posé sur le premier. C'est sur les reins de Philomène qu'Adélarde attache solidement avec des courroies le cochon de lait acheté ce matin au village. Le petit cochon crie tout de suite comme si son supplice était déjà commencé. Les enfants du sabbat se tiennent au bas de l'autel avec de grandes bassines pour recueillir le sang.

Adélarde lève très haut son couteau. La lame brille un instant au-dessus de la tête cornue et feuillue du père. Tout nu et velu, immense, il n'a jamais semblé plus terrible ni plus majestueux. Le couteau se plante dans la gorge de l'animal avec un bruit sourd. Philomène frémit sous le choc, comme si elle allait s'écrouler. On pourrait croire qu'Adélarde veut sacrifier Philomène avec le petit cochon.

Philomène tient bon. Les cris de la bête lentement égorgée lui crévent le tympan. La mère est inondée de sang chaud qui gicle sur son dos, sur sa face.³⁴³

Nous tenons à faire signaler deux détails de ce passage. D'abord nous remarquons que lorsque le sang inonde la scène, "Philomène" devient "la mère". Ce déplacement nous semble important dans la mesure où il renvoie le lecteur à une juxtaposition des thèmes de la mort et de la naissance ou de l'accouchement. Que l'auteure cherche à obliger le public à affronter et à célébrer l'importance du sang dans le processus de l'accouchement nous semble encore plus clair lorsque le texte insère le passage suivant à l'intérieur de la description de la scène capitale de Philomène sur l'autel.

La femme, assise par terre, écarte les jambes. Penche la tête entre ses cuisses molles, semble surveiller la venue au monde de toute une tendre floraison promise aux mains expertes de Philomène.

Sur l'autel, Philomène gémit, halète, crie, en parfaite symbiose avec le petit cochon égorgé, attaché sur son dos. La source du sang diminue, se tarit peu à peu. Les cris s'affaiblissent. Un dernier spasme. Le

silence tombe avec la mort, emplît tout le ravin et
s'engouffre dans nos os.

[...]

Un bon moment, Philomène gît à plat ventre sur
l'autel, gluante de sang. Morte. [...]

**Hic est enim calix sanguinis mei,
novi et aeterni testamenti
mysterium fidei,³⁴⁴**

De nouveau le texte en latin lie les paroles de la messe à la scène que soeur Julie vient d'envisager. Or, cette scène n'est effectivement qu'une valorisation du corps de la mère et du processus de l'accouchement. Comme la femme qui penche la tête entre ses cuisses, le récit nous oblige à faire face à la réalité physique du lien entre la mère et la vie par le biais du motif du sang. Si le sang lié à la mort est image courante dans le discours littéraire, le sang féminin lié à la menstruation et à l'accouchement est une image plutôt rare, phénomène que plusieurs féministes de nos jours ont souvent constaté et qui est également évoqué par Michelet lorsque celui-ci fait remarquer que l'Eglise réussit à faire croire à la femme que ce qui se passe dans son corps est honteux - intériorisation qui se reflète dans le fait que désormais la femme se cachera pour accoucher.³⁴⁵ Les spasmes qui mènent à l'épuisement total de Philomène, "la mère", font partie d'une description fidèle au processus de l'accouchement. En plus de mettre en évidence le lien inextricable entre la vie et la mort par le biais du sang, la juxtaposition du sacrifice du cochon et le corps de Philomène impose un lien entre les phénomènes de la nature et la mère. Bien qu'il s'agisse d'une cérémonie qui vénère la mère, le sabbat néanmoins évoque

344 Les Enfants du sabbat, pp. 42-43.

345 Jules Michelet, op. cit., p. 113.

l'idée que la culture sacrifie la nature et le corps féminin du même coup.³⁴⁶ Certes le sacrifice de ces deux réalités co-existe chez la religieuse. Or, le récit juxtapose ici également les deux fonctions de Philomène, comme celle qui a le pouvoir d'accoucher et celui d'empêcher des accouchements, ainsi attribuant à la mère le contrôle absolu sur la vie et la mort. Le texte suggère également que ce n'est pas le sang qui devrait choquer et terrifier dans la mesure où le sang n'est qu'un élément de base de la vie, mais plutôt la joie que ressent l'individu face à la douleur physique.

Julie tremble. Plus que le sang qui tombe dans la bassine en lui éclaboussant les doigts, ce qui la terrifie le plus, c'est la joie sur le visage du père. Il rayonne de contentement et d'aisance. Sa main fermement maintient le couteau dans la blessure. L'ordre du monde est inversé. La beauté la plus absolue règne sur le geste atroce.³⁴⁷

Or, quel ordre est inversé? Et qu'est-ce que le récit désigne comme le geste atroce? Puisque ces deux phrases sont incorporées dans le paragraphe où il est question d'Adélarde et non de Philomène, nous suggérons que le texte implique que là où le sang de l'accouchement représente effectivement un geste de beauté, envers lequel on ressent néanmoins un certain dégoût, on a la tendance à glorifier ou à embellir le sang lié à la violence de la mort.

Le fait qu'il s'agit des soeurs du "Précieux-Sang" focalise déjà sur l'image du sang qui s'avère importante non seulement dans le rite de la montagne de B..., mais également dans le couvent. Or, le récit se sert

³⁴⁶ Pour une analyse de ce phénomène, voir le texte de Susan Griffin, Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature, New York: Harper & Row, 1981.

³⁴⁷ Les Enfants du sabbat, p. 42.

de soeur Gemma pour se moquer ouvertement des scrupules que la société manifeste à l'égard du sang en général et surtout le sang féminin. Que le texte invite le lecteur à partager le ton moqueur de Soeur Julie à l'égard des malheurs de Soeur Gemma nous est rendu clair par l'argot qui parsème les épisodes qui sont liés à celle-ci. Pourtant Soeur Gemma, qui reprend la même fonction des tantes d'Elisabeth par rapport au monde sensuel, a une autre fonction centrale au récit. C'est effectivement par le rire moqueur que le texte porte sur ce personnage que l'énonciation vise stratégiquement le lecteur qui résisterait au message qu'il avance à l'égard du monde des sorcières et du sabbat. C'est-à-dire que par ce personnage, l'écrivain se moque de ceux qui auraient trouvé choquant le rôle que le sang joue dans le sabbat. Il importe de remarquer qu'Adélarde ne fait qu'égorger un cochon pour le souper, geste que la société accepte en principe. Ce qui peut choquer dans la description du sabbat, c'est précisément l'élément rituel de ce geste qui tend à accentuer la présence du sang. Or, la lexie qui nous donne la description du sabbat se fait suivre précisément par celle où il est question du dégoût de Soeur Gemma envers la cuisine et surtout sa fonction de bouchère.³⁴⁸ Par contre, la lexie précédente où est documenté le rite du sabbat commence avec le plaisir que ressent Philomène à faire la cuisine.³⁴⁹

Si Philomène en tant que cuisinière est juxtaposée à soeur Gemma, le lecteur qui partagerait le dégoût de celle-ci à l'égard des gestes de boucher d'Adélarde lors du sabbat est également ridiculisé par ce texte dans la mesure où le dédoublement du geste d'Adélarde, lorsque déplacé de la montagne de B... à la cuisine du couvent, ne choque guère, une fois

348 Les Enfants du sabbat, pp. 47-48.

349 Les Enfants du sabbat, p. 34.

qu'il s'encadre dans un milieu familial. Si le voeu de Soeur Julie était que Soeur Gemma affronte "l'envers de son univers", qui n'est que la réalité corporelle du monde, celui de l'énonciation des Enfants du sabbat s'avère le même. Puisque c'est précisément le statut de rite ou le fait de fêter la mort et le sang du cochon qui désorientent, il nous conviendra d'examiner de plus près la question du rite, en général et celui du rite du sang en particulier.

Le rite n'étant qu'une organisation symbolique traditionnelle, dont est d'ailleurs parsemé Les Enfants du sabbat, ce qui choque c'est le fait de célébrer le sang en particulier. Si le récit oblige quelques-uns de ses personnages à se baigner concrètement dans le sang aussi bien qu'à le fêter sous diverses formes c'est pour obliger le lecteur à le regarder et à faire face à son importance dans la vie charnelle. Or, l'attitude scrupuleuse de Soeur Gemma envers le sang ne se limite pas à ses fonctions de cuisinière mais s'étend au sang menstruel, de nouveau un phénomène qui sera ritualisé ailleurs dans le texte.

Sous le regard impassible de ses compagnes, soeur Gemma déroule furtivement, dans l'eau savonneuse, ses bandes maculées par le sang menstruel. 350

La mission que Soeur Julie se donne par rapport à soeur Gemma, c'est précisément d'obliger celle-ci à faire face à la réalité matérielle de son corps, et ceci surtout par le thème du sang.

Par l'image du sang contre la neige, Kamouraska avait déjà focalisé sur ce thème, mais ce que Les Enfants du sabbat vient ajouter à cette thématique est la célébration joyeuse du sang comme base de la vie et ceci surtout à travers une célébration du corps féminin.

Je veux faire la roue devant le soleil, jambes
ouvertes pour que l'on voie ma blessure et que l'on
m'honore pour cela. Que l'atroce se change en bien.
Telle est la loi: l'envers du monde.³⁵¹

Ce que nous avons suggéré plus haut en ce qui concerne l'ordre que le récit cherche à invertir nous semble encore plus clair ici. On remarque que ces paroles se trouvent d'abord dans le paragraphe où Adélard égorge le cochon et puis ici dans le passage cité ci-dessus où il est question du sexe féminin.

Nous passons ensuite aux scènes où il est question des rapports sexuels entre les parents et leurs enfants. Les Enfants du sabbat en documente trois, deux entre Julie et le père et une autre où Philomène essaye de séduire son fils.

La première fois où il est question d'un viol de la fille par le père, se passe lors du sabbat. Nous remarquons pourtant que cette scène est accompagnée de divers indices qui renvoient au rêve et aux apparitions hallucinatoires. Précisons que même si le texte ne déclare jamais qu'il s'agit d'un rêve, il laisse pourtant entendre la possibilité d'une telle interprétation.

Adélard et Philomène, le corps barbouillé de sang séché et de fumée, allaient de l'un à l'autre avec des bonds sauvages et des cris aigus, réveillant les dormeurs, les excitant, pour s'accoupler avec eux, intervenant à point pour se glisser, pareils à des apparitions, au plus creux des songes déjà commencés.

[...]

Au plus profond de son premier sommeil,³⁵² la petite fille fut réveillée par quelqu'un qui la poussait du pied, assez rudement, dans le dos et sur les jambes. [...]

C'est à ce moment que soeur Julie de la Trinité

351 Les Enfants du sabbat, p. 65.

352 Nous soulignons.

(ayant assisté à tout le sabbat) releva son voile et se fit reconnaître du diable.

- Tu me reconnais, vieux maudit? C'est moi, Julie, ta fille.353

Jusqu'au point où soeur Julie de la Trinité décide de chevaucher l'identité de la petite fille, le lecteur n'aurait pas de raison à remettre en question le statut objectif de ce viol. Pourtant lorsque soeur Julie vient s'approprier le rôle de cette petite fil'e et demande au diable des services pertinents aux dimensions spatio-temporelles du drame du couvent et non point de celui de la montagne de B... on est plutôt mené à croire que ce rêve de viol n'était que fruit de l'imaginaire de Julie de la Trinité, interprétation d'ailleurs renforcée par le paragraphe qui termine cette lexie.

Les invités, épuisés, frissonnats, comme plongés dans la neige, minés par les apparitions qui, dans leurs veines, lâchaient leurs cohortes d'anges et de monstres, sombrèrent tout à fait, sur l'amas froissé de leurs vêtements. Ils dormirent ainsi durant plusieurs jours, transportés hors du monde. Quoiqu'on pût très bien apercevoir leurs corps abandonnés, en se penchant, au-dessus du ravin, dans la montagne de B...

Ite missa est.354

Le fait que les derniers mots de la lexie renvoient à une identification du rite du couvent, évoque justement la possibilité qu'à la place de cet acte de paroles, Soeur Julie vient tout simplement de s'en tisser un autre qu'elle trouve plus intéressant. L'"intérêt" de cette scène de viol, qu'elle provienne du rêve ou bien d'une expérience vécue dans le passé de Julie, reste pourtant un phénomène fort problématique en ce qui concerne la politique sexuelle. Et pourtant dans

353 Les Enfants du sabbat, pp. 44-45.

354 Les Enfants du sabbat, p. 45.

la mesure où Julie ne fait que dédoubler le geste de sa mère prostituée en exigeant une récompense pour le plaisir que son corps offre à l'être masculin, il s'agit ici non point d'atténuer le grotesque du viol mais plutôt de remettre en question l'acquiescement familial avec lequel on accueille parfois "le plus vieux métier du monde". Ici encore une fois le récit se sert d'un scandale fictif comme reflet à un scandale social et économique.

Le viol de la petite fille revient dans la dix-septième lexie qui est certainement une des lexies les plus ambiguës du roman dans la mesure où elle comprend plusieurs apories ou contradictions quant au statut fantastique et magique des parents de Julie.

D'abord le texte cherche à démystifier "le diable" de la première scène du viol.

L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable.355

Le récit attribue en premier lieu une réaction à Philomène contre le geste d'Adélard par le texte suivant:

Philomène n'a pas pris le temps d'enlever son chapeau bleu, avec un oiseau doré et une rose rouge. Elle panse sa fille et la gronde. Elle rit.

- Je t'avais pourtant dit de te méfier. Un homme est toujours un homme. Je peux même pas aller faire mon petit tour en ville, chez Georgianna que... Braille pas, ma petite catin.356

Il passe pourtant ensuite à des hallucinations déclenchées par la tisane que Philomène offre à boire à sa fille où la mère est complice à une

355 Les Enfants du sabbat, p. 64.

356 Les Enfants du sabbat, p. 64.

célébration de l'inceste entre le père et la fille. A ce point pourtant, le récit déclare ouvertement qu'il s'agit d'hallucinations.

Ma volonté entière est tendue pour voir, tandis qu'autour de moi les objets familiers se déforment de plus en plus et prennent des allures fantastiques, à mesure que le breuvage de Philomène agit en moi.357

C'est également dans cette lexie que le statut surnaturel et les gestes que la vision de Julie attribue à Adélarde sont également remis en question.

Adélarde a remis un linge noir collé sur sa face. Par moments, cet homme est mon père. Il me parle à visage découvert. Il dit des choses très ordinaires. Il assure "qu'il fait fret ou que l'air est douce, à matin".

Philomène tient toujours ma tête sur ses genoux. Elle emploie des mots que je ne connais pas. Il est question d'adolescente déjà formée et de l'initiation qui doit suivre son cours.

[...]

Je comprends à l'envers les paroles féroces de ma mère.358

En avouant qu'elle ne comprend les paroles de sa mère qu'à l'envers et que son père est parfois quelqu'un de bien ordinaire, le texte suggère justement que le rite qui sera ici décrit n'est que fruit de l'imagination de soeur Julie.

Ayant exploré les diverses façons dont le récit à la fois tisse et remet en question le statut sorcier de Philomène et d'Adélarde, il nous convient de passer à une analyse de la possession diabolique que le couvent attribue à Soeur Julie.

Or, ce que nous remarquons, c'est que le soupçon de possession

357 Les Enfants du sabbat, p. 65.

358 Les Enfants du sabbat, pp. 66-67.

démoniaque posé sur Julie par la Mère supérieure et le nouvel aumônier est déclenché par un acte de paroles de la part de Soeur Julie - plus précisément par une suite de jurons, prononcée lorsque celle-ci reçoit la lettre de son frère où celui-ci lui fait part de son mariage.³⁵⁹

Non seulement le verdict de possession prononcé sur soeur Julie provient-il d'une transgression verbale, mais une fois la révolte du corps passée à la parole, le couvent se charge d'assurer la soumission physique de Soeur Julie en empêchant son autonomie de liberté physique et mentale.

Ils m'ont endormie de force et m'ont attachée sur mon lit pour me faire une piqûre intraveineuse à la saignée du bras.

[...]

Je leur fais peur parce que j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cent ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le plus,³⁶⁰ de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes, à des lieues à la ronde.³⁶¹

La lettre que Julie reçoit de son frère et les réactions diverses que cette lettre provoque chez Julie et ensuite dans le couvent par rapport à elle, sont situées exactement au milieu du roman. Cette division du texte en deux parties séparées par la trahison de Joseph envers Julie accentue l'importance du thème du désir dans ce livre en

359 Les Enfants du sabbat, pp. 90-91.

360 Nous soulignons.

361 Les Enfants du sabbat, p. 92.

juxtaposant deux attitudes différentes chez le sujet lui-même et son rapport à la parole.

Lorsqu'elle se trouvait en état d'attente désirante, Julie s'acharnait à respecter deux lignes de tension divergeantes: il s'agissait d'une part de se soumettre extérieurement à la loi du couvent selon les vœux de son frère alors qu'intérieurement elle s'écartait de cette voie par des actes de révolte cachée. Nous avons pu voir que ses énonciations se contredisaient d'une lexie à l'autre dans une tentative de rester fidèle et au vœu de Joseph et à son désir de celui-ci. En outre le rôle qu'occupait le viol de la fille par le père dans l'imaginaire de Julie pourrait être conçu comme une projection du masochisme de son statut de religieuse tel qu'assumé par le désir d'obéir au vœu de Joseph. Pourtant à partir de l'annonce du mariage de celui-ci, c'est-à-dire une fois que ce désir aboutit en voie fermée, le discours de Julie devient plus direct et moins ambigu, et son attaque du couvent plus acerbe.

L'au-delà est habité par des fantômes et des apparitions. L'immortalité de l'âme n'a pas d'autre origine. A tale told by an idiot. Mes révérends, mes révérendes, il y a de quoi perdre foi, ne pensez-vous pas?362

Ici en plus d'avouer son propre manque de croyance dans l'au-delà, Julie réduit l'élan de la vie spirituelle à une histoire racontée par un idiot où ne sont projetés que des fantômes individuels. Or, ce passage se fait suivre par des allusions au trajet circulaire des paroles de Julie, circularité qui implique que ce qu'on se raconte s'insère dans l'imaginaire pour ensuite faire son cheminement vers la conscience de

l'Autre par la parole. Nous aurons l'occasion de voir que la deuxième partie du roman démontrera effectivement que se déclarer sorcière, c'est le devenir dans la conscience de plusieurs. L'acte de nommer crée la réalité.

L'écho est terrible ici. Ma voix m'est aussitôt renvoyée, caverneuse et glacée. Des ondes se répercutent à l'infini. Jo-o-o-seph! Tout cela comme un ricanement étiré s'effaçant lentement.

Je hurle des injures qui me reviennent aussitôt, dans une cacophonie indescriptible. Toute parole de reproche ou de colère, adressée par moi à mon frère, ne l'atteint plus et me retombe dessus pour me tuer. Je considère mon frère comme un homme mort, attelé à une petite cochonne d'Anglaise.363

Fidèle aux structures du rêve et de l'imaginaire, une fois que la mort de Joseph et de Piggy sont contemplées par Julie, elles seront vite représentées par le récit central, le pouvoir de la volonté du sujet s'affirmant dans la mort de sa belle-soeur.

Julie et toutes ses apparitions et ses désirs n'existent qu'afin d'obliger le lecteur à reconnaître les mêmes tendances dans l'institution qui se définit contre elle. Elle reçoit donc la fonction du "mal" qui démasquere le "mal" du couvent.

L'aumônier est inondé de sueur. Il ouvre largement la fenêtre sur la nuit d'hiver. Il prend de la neige, à pleines mains, sur le rebord de la fenêtre. Il en couvre l'enfant. Comme s'il voulait éteindre le feu de l'enfer.

Je leur ai donné le démon à communier. Le mal est en eux maintenant. Un nouveau-né étouffé dans la neige. Je n'ai plus rien à faire dans cette maison. Mission accomplie.364

363 Les Enfants du sabbat, p. 93.

364 Les Enfants du sabbat, p. 187.

Cette mission n'était autre que de servir de reflet à la réalité des contradictions inhérentes au discours du couvent. Ainsi la litanie à la vierge est intercalée dans des bribes de dialogues provenant des diverses soeurs où celles-ci expriment leur fascination, attrait et jalousie envers la maternité de soeur Julie.

- Son enfant grossit de jour en jour.
- Elle le porte très en avant.
- Elle doit le sentir jusque sous ses côtes. Il la gêne pour respirer. Il la gêne pour avaler.
- Il prend toute la place en elle.

Sainte Marie.

Sainte Marie des vierges.

Miroir de la sainteté divine.

- Ce sera un garçon. [...]
 - Mon Dieu, quel miracle est-ce là! Quel rêve!
- Pourquoi soeur Julie? Pourquoi pas moi?365

Si les soeurs se communiquent des croyances à l'égard des origines divines ou démoniaques de l'enfant et si la mère supérieure et l'aumônier se demandent "Comment cela est-il possible? Cette fille, gardée, surveillée, claquemurée dans un couvent fermé à double tour, a trouvé moyen de faire un enfant? Par magie, dit-elle." le roman résoud ce mystère dans l'avant-dernier paragraphe.

Le système de poulie, de cordes et de petits paniers installé dans le vasistas par mère Marie-Clotilde lui est d'un grand secours, une fois de plus366. Il s'agit de bien fixer le tout à la fenêtre. Heureusement que cette fenêtre donne sur la rue.367

D'autre part même si Mère Marie-Clotilde pense que le bébé a l'air

365 Les Enfants du sabbat, pp. 182-183.

366 Nous soulignons.

367 Les Enfants du sabbat, p. 187.

d'un crapaud, la description que le récit nous en offre ne comporte rien d'atypique à l'aspect disproportionné d'un nouveau-né lorsqu'il s'agit de comparer celui-ci à l'otre adulte.

Rouge et frippé, grimaçant, oreilles volumineuses, tête énorme, déformée et sans cou, mains violettes, abdomen saillant, membres grêles, sexe géant, il ramène ses petits bras vers sa poitrine et ses petites cuisses vers son ventre.³⁶⁸

Or, si le fait que Julie ne fait aucun geste pour sauver son fils peut choquer le lecteur, il n'existe qu'en tant que dédoublement de la trahison de Christ dont la phrase "Pourquoi m'avez-vous abandonné?" parsème le récit.

Soeur Julie n'a pas un geste pour prendre l'enfant. Ne faut-il pas que la volonté de son maître soit faite?³⁶⁹

Ainsi si le texte n'offre aucun indice quant à l'identité de ce "maître" c'est précisément pour attribuer un point d'interrogation à l'identité de l'autre maître dont celui-ci se veut inversion. Autrement dit, toute cette histoire n'existe que pour obliger le lecteur à se défamiliariser avec certains récits bibliques dont les structures centrales ne subissent ici que quelques déplacements secondaires. C'est ainsi que l'auteure fait voir le scandaleux de certains récits bibliques que le public trouve normaux. Ainsi la phrase "Le scandale appelle le scandale." attribuée à la pensée de Mère Marie-Clotilde a le double sens de renvoyer non seulement au geste de meurtre que les autorités se voient obligées de poser comme réponse au scandale de la naissance de

368 Les Enfants du sabbat, p. 186.

369 Les Enfants du sabbat, p. 185.

l'enfant de Julie mais également au scandale de l'énonciation des Enfants du sabbat comme réponse à certains éléments du discours liturgique chrétien que le texte hébertien envisage comme scandaleux.

Partout dans ce roman il s'agit de viser certaines théories chrétiennes de base. Il y a par exemple la fonction sacrificielle attribuée à Soeur Gemma, dont la souffrance est flairée par l'administration du couvent comme réponse au mal collectif, allant jusqu'à la réduire en gain matériel.

Notre petite soeur Gemma est en train de mourir. Gardons-nous bien de la contrarier dans son désir de mort. Ce désir est saint et ne peut venir que de Dieu. [...]

Les soeurs du Précieux-Sang, après trois cents ans de vie contemplative, dans l'ombre d'un couvent de pierre, dans la ville de Québec, accoucheront, au grand jour, d'une sainte dont la gloire rejaillera sur la communauté tout entière et la sauvera de la banqueroute où l'a précipitée la soeur économe.³⁷⁰

L'auto-représentation de ce texte se manifeste par des réseaux significatifs internes qui dévoilent l'ironie des vœux de chaque personnage. Ainsi si l'administration avertit soeur Gemma que "Qui veut faire l'ange fait la bête."³⁷¹ c'est précisément cette administration que dans son désir "d'accoucher" d'une sainte (un ange) accouche plutôt d'un bébé illégitime (une bête dans le sens de corps physique).

Que Julie en tant que sujet ne soit que le lieu de reflet où sont projetés les obsessions, fantômes et désirs divers des personnages secondaires est évident lorsque le récit explore Léo-Z-Flagéole et le grand exorciste. Le portrait qu'Hébert nous offre de l'aumônier

370 Les Enfants du sabbat, p. 144.

371 Les Enfants du sabbat, p. 147.

Flagéole, dont le rêve est de devenir un grand exorciste, correspond à celui que la psychanalyse contemporaine attribue aux auteurs du Malleus Maleficarum, le livre écrit par deux moines, Sprenger et Institor, qui non seulement figure dans la bibliothèque limitée de Léo-Flagéole mais qui était effectivement l'oeuvre historique qui se donnait le but de définir, décrire et prescrire tout contact avec la sorcellerie. Aujourd'hui on reconnaît la démence et la misogynie de ces deux moines, mais ce texte a pourtant pendant longtemps été accepté comme le discours officiel sur la sorcellerie. Or, Léo-Flagéole nous est tout de suite présenté comme un être déséquilibré qui "mangeant à peine et dormant fort peu, [...] se plaît dans un état d'épuisement physique et nerveux propice aux prodiges de la sainteté ou de l'enfer."³⁷² Non seulement le récit remet en question sa santé mentale, mais ancre cette folie dans le jugement que les autres personnages portent sur lui.

L'abbé Flageole craint d'ébruiter trop tôt ce qui se passe chez les Dames du Précieux-Sang. Ne pas risquer, une fois de plus, d'être traité d'obsédé et de névrosé par les médecins et les supérieurs. Ne vaut-il pas mieux laisser filer soeur Julie jusqu'au bout de sa possession, avant d'en avvertir les plus hautes autorités religieuses? [...]

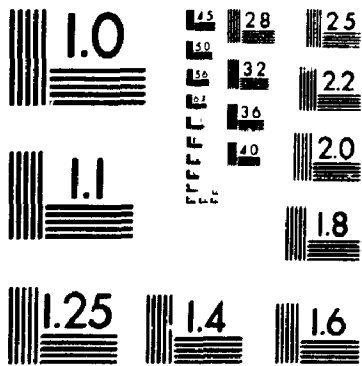
Que soeur Julie de la Trinité soit prise en flagrant délit d'ébriété diabolique, aux yeux de tous, et je serai enfin justifié d'exister. Je pourrai enfin exercer, au grand jour, mon véritable ministère, celui dont je rêve depuis mon entrée au séminaire; pratiquer un exorcisme, en grande pompe, selon le rituel de la province de Québec. Peut-être aussi pourrai-je tenter l'épreuve des aiguilles sur le corps de soeur Julie? Chercher patiemment, consciencieusement, sur toute sa chair nue, le stigma diaboli?³⁷³

Pour l'aumônier Flagéole, soeur Julie représente le moyen.

372 Les Enfants du sabbat, p. 101.

373 Les Enfants du sabbat, p. 131.

4



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No 2)

d'atteindre son grand rêve d'acquérir le pouvoir de la reconnaissance publique en tant qu'exorciste. Or, si pour le prêtre la sorcière n'est que le moyen d'assurer son pouvoir spirituel, la lexie qui suit celle-ci et que nous avons déjà analysé explore les fantômes du médecin Painchaud et le rôle que joue soeur Julie à l'égard de l'impuissance sexuelle de celui-ci. Dans le cas de Flageole dont le rôle est celui de "maître spirituel" le texte revient sans cesse à sa folie.

Léo-Z. Flageole, soigneusement préparé par son grand âge, ses méditations, cède avec épouvante et délices à la fois au dérèglement de tous ses sens et de la raison.

Il observe soeur Julie, prend des notes, consulte fébrilement ses démonologues préférés, se retient encore de poser un jugement définitif sur le cas de soeur Julie. Il attend patiemment que s'accumulent les signes et les preuves, et prépare un dossier détaillé. Il rêve tout éveillé, de nuit et de jour.³⁷⁴

Or, cet Autre que Flageole identifie comme le démon chez Julie n'est effectivement que la santé et la vitalité de celle-ci que, selon lui, représente "une race trop forte, trop énergique"³⁷⁵. Que Flageole ne soit qu'une caricature d'un type historique nous est déjà suggéré par le nom qu'il porte dans le roman. Or, si les passages cités ci-dessus rendent évident que c'est l'orgueil qui pousse Léo-Z. Flageole à souhaiter la possession démonique de soeur Julie comme justification de son existence et moyen de rétablir sa réputation de grand exorciste aux yeux de ses supérieurs, le récit lui accorde le rôle de prononcer son propre diagnostic dans un acte de paroles où il projette sa propre obsession sur la mère supérieure.

374 Les Enfants du sabbat, p. 123.

375 Les Enfants du sabbat, p. 123.

Léo-Z. Flageole met la supérieure en garde contre ses rêveries dangereuses.

- Orgueil que tout cela, ma mère. Méfiez-vous. L'imposture nous guette tous, comme un oiseau de proie.³⁷⁶

Les personnages secondaires semblent donc être le lieu d'une parole prescriptive qu'ils ne sont point capables d'appliquer à eux-mêmes soit par hypocrisie ou ignorance de leurs propres désirs. Le texte parcourt la distance entre la parole entretenue et les désirs cachés de chaque sujet. Or, ce que l'exploration de ces désirs dévoile est justement un élan vers le pouvoir.

Soeur Julie fait un saut de côté, comme si elle voyait un serpent tomber à ses pieds. L'abbé ne se tient pas de joie devant cette femme qui a peur de lui, de son pouvoir supérieur. Un partenaire est donné à soeur Julie dans son délire. Elle se retourne contre lui, l'accepte comme ennemi, désire le détruire sur-le-champ. Les mains fortes de soeur Julie serrent la gorge de Léo-Z. Flageole.

Mère Marie-Clotilde appelle au secours, arrachée au théâtre de soeur Julie qu'elle suivait jusque-là passionnément, debout dans l'embrasement de la porte.³⁷⁷

Nous remarquons que ce passage comporte des allusions au théâtre. Ce qui a donc lieu ici est la mise en scène ou le jeu théâtral d'une lutte physique de pouvoir entre deux sujets. Que les désirs les plus intimes de Léo-Z. Flageole soient liés au spectacle et au théâtre est déjà impliqué par le fait que le rêve central de ce personnage comporte des spectateurs et la reconnaissance du rite public de ses pouvoirs d'exorciste. Pourtant si Léo-Z. dans son désir d'accéder à une fonction supérieure se laisse leurrer par un imaginaire qui tient encore à la

376 Les Enfants du sabbat, p. 147.

377 Les Enfants du sabbat, p. 161.

croissance de la possession démoniaque, celui qui occupe déjà cette fonction, c'est-à-dire le grand exorciste venu pour exorciser soeur Julie, se passe de ces croyances en faveur d'une appréciation simple des accessoires physiques qui accompagnent la théâtralisation de l'exorcisme. Le texte lui accorde également la fonction de prononcer le verdict de la folie générale du couvent et celle de l'abbé Flageole en particulier.

Rien que des péchés véniels, des vécilles de bonnes soeurs, pense le grand exorciste! Il n'y a pas de quoi crier au diable, mais, puisque l'évêque l'ordonne, nous l'exorciserons, cette belle personne, et tout le couvent avec elle, l'abbé Flageole en tête, afin que s'apaise le vent de folie qui souffle dans la maison.

Le grand exorciste feuillette de la main droite le dossier écrit par l'aumônier, de sa petite écriture saccadée. Les sortilèges de soeur Julie y sont racontés en long et en large. Envoûtements, nouage de l'aiguillette, mauvais oeil, prunelles de louve, plaies et stigmates, sorts jetés dans tout le couvent. Le grand exorciste s'ennuie. De sa main gauche, il pince l'étoffe de sa soutane avec chagrin. Le plus grand malheur de cette guerre n'est-il pas de priver le haut clergé des merveilleux tissus italiens et de la coupe élégante des tailleurs romains?³⁷⁸

Si le désir de l'abbé Flageole se trouve incarné dans le personnage du grand exorciste, le récit établit une opposition de base entre ces deux figures dans la mesure où alors que l'abbé Flageole entretient un rapport tenu avec la réalité physique en faveur d'un monde imaginaire de fantasmes obsédants, le grand exorciste lui-même est un être foncièrement lié à la sensation et au sens du toucher en particulier, ses préoccupations s'avérant peu spirituelles. Malgré le fait que le texte fait exprès de ne clarifier ni l'identité du père de l'enfant

378 Les Enfants du sabbat, p. 170.

de Julie, ni celle du "Maître" qui l'attend à l'extérieur du couvent, le récit néanmoins dissémine des indices qui pourraient identifier le grand exorciste comme ce "Maître" ou père mystérieux. Non seulement est-il le seul personnage religieux capable de reconnaître la beauté physique de soeur Julie aussi bien que la folie générale du couvent qui provient de sa méfiance face à la vitalité de ce sujet féminin, mais le récit laisse entendre une alliance au niveau de la sensualité entre lui et Julie lors de l'exorcisme et pendant la nuit qui suit cette cérémonie. C'est d'ailleurs au grand exorciste que Julie annonce d'abord sa grossesse et c'est également à lui qu'elle demande de la sauver du couvent.

L'avent est déjà commencé pour moi, mon révérend. Je suis enceinte et ne sais au juste quand je devrai accoucher. Faites-moi bien vite sortir de ce couvent, car le scandale est proche.³⁷⁹

Or, le récit, tout en accentuant l'appréciation du grand exorciste pour les beaux tissus, lui attribue pourtant un certain dégoût et crainte à l'égard du contact physique avec le corps humain. Pourtant après la cérémonie, le récit souligne une complicité et une rencontre entre les deux.

Pour ce qui est du grand exorciste, il ne souffla mot aux autorités religieuses de la redoutable confiance de soeur Julie.

Son silence lui paraissait inexplicable.

Je suis complice, je suis sûr que je suis complice. [...] Et, en même temps, le grand exorciste paraissait attendre je ne sais quelle faveur que soeur Julie lui aurait promise en secret au cours de la cérémonie.

La nuit même, lorsque soeur Julie fit son apparition dans la chambre du grand exorciste, il n'en

fut pas surpris outre mesure.380

Peu importe s'il s'agit d'un rêve ou d'une visite concrète de la part de soeur Julie et il n'est pas important non plus de savoir si le texte cherche à accorder des dimensions sexuelles au rapport entre le grand exorciste et la religieuse. Ce qui importe c'est plutôt le plaisir face à la réalité physique à partir duquel une complicité entre les deux personnages est tissée. Il est pourtant à remarquer que c'est tout de suite après cette visite chez le grand exorciste que soeur Julie commence à parler de sa grossesse et de son enfant.

Si la "possession" de Julie n'est expliquée dans le texte que comme le désespoir et la déprime qu'elle ressent lorsqu'elle apprend le mariage de son frère, sa "guérison" n'a lieu que lorsque son imaginaire réussit à articuler l'incendie de la cabane et la mort de la mère, phénomène qui ne va pas sans rappeler l'incendie de l'Hospice Saint-Louis documenté dans Le Premier Jardin. Il est important de remarquer en passant que c'est la ruine du couvent suscitée par la soeur économe avec l'aide de soeur Julie qui mène la mère supérieure à ignorer la santé de Julie, à croire que le couvent est possédé par celle-ci et à l'endormir de force avec des médicaments qui feront Julie regresser à son désespoir. Pourtant à ce point du récit, soeur Julie semble avoir réussi à faire ce que l'incipit définissait comme son but: se débarrasser de l'image obsédante de la cabane et se délivrer du couple sacré.

Or, comme nous avons déjà mentionné plus haut ce n'est que dans la dynamique entre les deux mondes du couvent et de la montagne de B... que l'on trouve les noeuds significatifs des Enfants du sabbat. Certes le

380 Les Enfants du sabbat, p. 173.

texte nous offre un excellent examen des structures inhérentes de chacun de ces deux mondes, lançant une critique des contradictions et des perversions du couvent et célébrant dans la montagne de B... tout aspect humain banni du couvent. Pourtant c'est dans la façon dont ces deux mondes sont intercalés dans la structure du roman, que celui-ci dévoile ces réseaux significatifs centraux. De nouveau comme dans les deux romans précédents, le drame représenté par l'imaginaire du sujet désirant est déclenché par un phénomène verbal. Dans Les Enfants du sabbat ce sont les lettres du frère, toujours absent, qui rédigent les paramètres dramatiques du drame qui suit la lecture de ces lettres. Tout de suite après que Julie reçoit la première lettre de Joseph qui la précipite dans une dépression, le texte attire l'attention à la fois au fait que ce n'est que la vision de soeur Julie qui donne vie au récit et que son statut de religieuse n'est qu'un script théâtral superficiel ou une image.

Une religieuse, dans le désordre de ses vêtements, repose, attachée sur un lit d'infirmière. Son sommeil est profond, son absence parfaite. Une très vieille morte qu'on n'oserait toucher de peur de la voir tomber en cendres. Une apparence. Rien qu'une défroque couchée, ficelée sous nos yeux. Une image de religieuse.381

Une fois que l'espoir lui est enlevé et que le désir qui motivait sa réalité en tant que religieuse est estompé, le sujet est réduit à une absence ou à une apparence. Rappelons que lorsque Stevens Brown abandonne Maureen, celle-ci sera figée dans sa chaise, tout mouvement représentant le risque d'un éclatement irréversible. Or ce que nous tenons à faire souligner c'est que l'absence suscitée par cette lettre

381 Les Enfants du sabbat, p. 94.

de Joseph est l'élément qui motive l'inversion du drame de la montagne de B... qui est représenté à la fois par le désir de Philomène de vouloir affirmer son pouvoir en séduisant son fils, l'échec de cette tentative, l'abandon que Philomène subit non seulement de la part de son fils mais de la part d'Adélard, et le désir de Julie d'enlever les pouvoirs à la mère sorcière. Il s'agit d'un jeu de rapports complexes entre la mère et la fille tissé à partir d'une double tension d'alliance et de mésalliance entre la mère et la fille. Dans un premier mouvement Philomène est le lieu où est projeté le désir de séduire le frère.

- Débarque du litte, à cet'heure, mon vieux maudit. T'as déniaisé la fille, il faut que je fasse la cérémonie au garçon. C'est le temps.

[...]

Le vieux maudit hausse les épaules, crache par terre avec mépris, faussement désinvolte. Il dit qu'il va faire un tour au village, et met son chapeau noir taché de sueur, en auréole, tout le long du ruban. Il sort en claquant la porte.³⁸²

Deux choses sont à remarquer dans ce passage. D'abord au niveau de l'énoncé Julie tient à attribuer à Philomène le même désir d'affirmer sa force et son droit au geste tabou qu'elle avait attribué plus tôt à Adélard. Par le fait que Philomène ne se décide à séduire son fils qu'au moment où Joseph se marie, le texte rend clair que Philomène est la figure sur laquelle sont projetés les désirs et les obsessions de Julie. D'autre part il y a ici un phénomène au niveau de l'énonciation qui mérite d'être souligné. Il s'agit de l'appropriation ou de l'assimilation de l'énonciation à la troisième personne des mots exacts prononcés par Philomène. A la page 97 Philomène appelle Adélard "mon vieux maudit" et à la page 98 c'est la voix narratrice à la troisième

382 Les Enfants du sabbat, pp. 95-96.

personne qui calque sa façon de désigner Adélarde sur les paroles de Philomène en le désignant comme "le vieux maudit". Ceci nous semble important dans la mesure où non seulement le texte central avoue sa dépendance sur des actes de paroles, mais également parce que ce fait remet en question l'objectivité de toute énonciation prononcée à la troisième personne. Ici le processus est facilement discerné par le fait que ces deux instances discursives se suivent de près. Pourtant ce processus se trouve ailleurs dans le roman. Une juxtaposition des lexies qui commencent aux pages 155 et 175 nous aide à mieux comprendre l'importance de ce phénomène dans la mesure où ici il s'agit du discours collectif des religieuses qui d'abord commence par des actes de paroles prononcés par des sujets individuels anonymes, relativisés par la ponctuation qui leur accorde le statut de dialogue, mais qui vingt pages plus tard devient un discours lancé au nom de la voix omnisciente.

- C'est soeur Julie qui l'a fait apparaître sur le mur, avec la lueur rose.
- Puis elle l'a fait disparaître d'un seul signe de la main.
- Elle l'a caressé.
- Elle l'a embrassé.
- Elle a même continué après sa disparition à faire comme s'il était encore là, invisible et présent.
- Je crois qu'elle lui parlait.
- On n'entendait pas ce qu'elle disait, mais on voyait ses lèvres remuer.
- Ses mains, ses bras, ses pieds bougeaient aussi.
- On avait l'impression qu'elle vivait ailleurs toute une vie extraordinaire.
- Le geste de porter un morceau de pain à sa bouche.
- De boire.
- Le geste de s'habiller, de se déshabiller.
- De monter et de descendre un escalier.
- De pleurer et de rire.
- Sans aucun son ni vraies larmes dans les yeux.
- Des espèces de grimaces.
- Les yeux toujours fixes comme une somnambule.

- La Soeur Ignaco de Loyola a tout vu, comme moi.
 - Oui, ma mère j'étais là avec soeur Jean Chrysostome pour garder soeur Julie. J'ai tout vu avec elle, comme elle.383

A partir de ce moment la collectivité de religieuses, autrement silencieuses, réuniront leur voix dans un chœur où un déplacement subtil mais constant des pronoms change le statut de l'énoncé d'une subjectivité avouée ["Je crois"; "On avait l'impression"] à un discours objectif prôné par toutes. C'est par le biais de phrases nominales par lesquelles les énonciations de chacune des soeurs se chevauchent, que le récit démontre l'objectivité de la voix omnisciente de la troisième personne et par conséquent l'objectivité de tout discours comme provenant d'une impression subjective qui lorsque partagée, dédoublée et répétée atteint le statut de vérité. C'est ainsi que lorsque ce chœur de la parole collective des soeurs réapparaît dans le roman vingt pages plus tard, toute ponctuation qui l'identifierait comme acte de parole individuel a disparu en faveur d'une énonciation à la troisième personne qui porte en elle le statut d'objectivité dominante du récit.

Elle n'a plus de règles du tout. Elle rend à mesure tout ce qu'elle mange. Elle réclame du blé d'Inde, des gadelles, du pimbina et de la gelée d'atoca; toutes sorte de nourriture qu'on ne trouve pas au couvent. Elle bave comme un enfant qui fait ses dents. Elle est constipée. Elle fait pipi toutes les heures, ce qui ennue fort la petite soeur chargée de ramener les paniers par le vasistas, au-dessus de la porte de soeur Julie.384

De nouveau ici c'est la structure répétitive des phrases qui est porteuse de sens. Le pronom à la troisième personne qui implique

383 Les Enfants du sabbat, pp. 1555-156.

384 Les Enfants du sabbat, p. 175.

toujours la désignation d'un tiers absent, rend clair ici le fait que soeur Julie en tant qu'objet de spéculation a été appropriée par un discours collectif qui la tisse à mesure qu'il s'énonce. S'il y a un mouvement vers l'élimination de toute ponctuation qui indiquerait qu'il s'agit d'un dialogue attribuable à des sujets particuliers et divers, donc relativisé par la perspective arbitraire de chaque destinataire, c'est que le roman cherche à nous montrer comment la "vérité" de n'importe quel phénomène, se tisse à partir d'un acte verbal, d'abord subjectif mais par la suite approprié par une perspective qui se veut objective et globale. Autrement dit, la répétition de n'importe quelle énonciation a le pouvoir de s'affirmer en tant que réalité objective. Passée à la parole, toute vision subjective peut s'incarner comme la réalité crue par le destinataire. Le récit lui-même implique à plusieurs reprises que le pouvoir de Soeur Julie sur la collectivité provient de réussir à faire "voir" aux soeurs ce que celles-ci ne "voient" pas.

Elle danse et se contorsionne. Elle clame qu'elle est une renarde rousse et que le renard, "par l'odeur alléché, désire danser avec elle. Elle est si vraie et convaincante que le renard est présent là, dans la pièce, avec elle, bien qu'invisible. Elle exécute des pas de danse que l'autre, en face d'elle, mime aussi.[...]

- C'est le fox-trot, mes soeurs, interdit sous peine de péché mortel, dans tout le diocèse de Québec, par le cardinal lui-même!

Elle pousse un cri strident.

- Attention! Ils vont se marier sous vos yeux! Les deux fox-trotteurs! Joseph et sa Piggy-Wiggy d'Anglaise!385

Il s'agit ici d'un passage-clé dont il nous convient d'analyser les divers éléments . D'abord, non seulement le texte souligne le fait que

le pouvoir de sœur Julie provient d'être si convaincante dans le geste et la parole qui accompagnent sa propre vision que le contenu de cette vision, bien qu'invisible physiquement à "l'autre" devient saisissable à celui-ci au point où cet "autre" peut le mimer à son tour. Or ce mot "l'autre" est mis en relief dans le texte par des italiques. Si d'une part cet autre est supposé être le renard invisible convoqué par Sœur Julie, le texte laisse glisser la possibilité que cet autre est également tout le couvent qui a assisté au spectacle de la possession de sœur Julie par le fait que l'autre mime le geste et les données de la vision de celle-ci. Autrement dit, si l'Eglise est le discours par lequel certaines visions non-ancrées dans le monde objectif physique deviennent des réalités fantasmagoriques des destinataires, sœur Julie n'est justement qu'un sujet qui réussit à extérioriser son propre imaginaire jusqu'à ce que celui-ci soit acceptée comme réalité chez les sœurs du couvent. Que l'imagination de Julie soit la force centrale qui entre en jeu ici est d'ailleurs exprimé dans le récit lui-même.

Se peut-il que Julie voie réellement, à travers la nuit noire? Un instant, l'obscurité se déchire. Ou peut-être imagine-t-elle cela?386

Passage-clé par excellence, ici le récit brise toute sécurité d'une illusion référentielle et lorsque ce passage est juxtaposé à celui que nous avons cité plus haut où il est question des contorsions ou des danses de Julie nous apprenons que cette imagination est en grande partie régie par la langue. Remarquons que l'image visuelle dont il est question ici correspond au nom d'une danse, le fox-trot. C'est-à-dire que ce qui déclenche l'image visuelle que les corps du sujet et de

l'autre (objet de l'imagination de soeur Julie ou spectateur de celle-ci) miment est un élément verbal. Ainsi réduite à la gratuité des éléments d'un discours, la vision de soeur Julie est démystifiée de toute allure fantastique mais est en même temps instaurée comme la victoire de la capacité du sujet de créer et de faire prévaloir son propre réseau imaginaire. "L'autre" dont il s'agit ici est le mot "fox-trot". Voilà pourquoi quelques paragraphes plus tard ce drame entre Julie et le couvent est exprimé en termes théâtraux. Il s'agit ici de valoriser le pouvoir de la représentation fictive du sujet qui réussit à imposer son propre système fictif de représentation dans la conscience de l'autre et ainsi à résister du cheminement inverse par lequel le discours imaginaire cherche à s'imposer dans sa conscience. Or, s'il ne s'agit que du pouvoir de la parole et sa capacité de tisser tout un réseau d'images dans l'imaginaire de l'Autre alors le combat se passe au niveau de l'imagination. Ce n'est donc pas étonnant que le texte revienne lui-même à plusieurs reprises sur le rôle que joue l'imagination dans le drame qui se découle dans le couvent. Ainsi lorsqu'on demande à la soeur infirmière de noter toutes les paroles et les gestes de Julie lors de la "possession" de celle-ci, celle-là "s'étonne de n'y trouver rien de surnaturel, ni d'édifiant, ni de maléfique."³⁸⁷ Mais quelques paragraphes plus tard le texte en précisant que cette soeur infirmière a été choisie "pour sa placidité et son manque d'imagination"³⁸⁸, implique que c'est précisément l'imagination des autres qui est à l'origine du "surnaturel" dans le couvent.

Pourtant, bien que la collectivité "flaire [et] hume le surnaturel

³⁸⁷ Les Enfants du sabbat, p. 125.

³⁸⁸ Les Enfants du sabbat, pp. 125-126.

qui flotte dans l'air"389 à chaque voeu des religieuses exaucé par soeur Julie, une explication tout à fait naturelle est introduite dans le texte.

- Laissez-moi mourir avec soeur Angèle de Merici, je vous en prie, ses pommettes rouges, ses mains brûlantes, sa beauté crucifiée, toute cette lumière mortelle qui rayonne d'elle et la consume. Me consumer avec elle, brûler d'amour avec elle et mourir.

[...] Pour soeur Marie du Bon-Secours, elle n'aura qu'à avaler les crachats pleins de sang de soeur Angèle de Merici. La tuberculose sera galopante. Et les deux petites soeurs expireront le même jour et à la même heure, comme une seule et unique chandelle, soufflée d'un coup.390

D'autre part les paroles de soeur Julie lors de sa "possession" ne font qu'exprimer les instincts et les désirs les plus naturels.

- Je veux des pois au lard! Des fèves au lard! Des patates au lard! De la mélasse et du ketchup! Du beurre de peanut aussi!.391

C'est justement dans sa façon de représenter l'urgence et l'appétit ou le désir de vivre pleinement une sensualité qui est niée aux soeurs, que celle-ci devient l'objet de curiosité et d'admiration des soeurs et source de leur plaisir.

- On ne pouvait plus bouger du tout ni même baisser les yeux.

- On mourait de peur, mais on était figées toutes les deux par la peur et par quelque chose de plus effrayant que la peur, ma mère... Par le plaisir, le plaisir effrayant devant la beauté infâme de l'apparition.

- Je le confesse, ma mère, je n'ai jamais été plus heureuse de ma vie depuis ma première communion.

389 Les Enfants du sabbat, p. 124.

390 Les Enfants du sabbat, pp. 124-125.

391 Les Enfants du sabbat, p. 125.

- Petites malheureuses! C'est le Diable qui vous a séduites par l'entremise de soeur Julie!³⁹²

Soeur Julie est donc un sujet recherché par les soeurs car elle représente l'Autre de ce qui est leur réalité d'êtres décharnés et son identité sera le produit de divers actes de paroles qui transgressent le silence qu'on impose à cette collectivité.

En dépit des consignes de silence, rigoureusement respectées par les soeurs surveillantes, tout le monde est au courant de ce qui se passe. Soeur Julie, quoique enfermée, émet des ondes qui se propagent dans toute la maison. Elle est le centre de la vie et existe si fortement, parmi les mortes-vivantes, que cela devient intolérable. Elle proclame qu'elle est enceinte et va vivre cela dans le bruit et la fureur, jusqu'à la fin.³⁹³

Or, puisque ce passage suit justement celui que nous avons cité plus haut où la parole collective des soeurs est appropriée par l'énonciation à la troisième personne ("Elle n'a plus de règles du tout. Elle rend à mesure tout ce qu'elle mange. Elle réclame...")³⁹⁴ le récit dévoile son aspect contradictoire en démontrant que le silence n'est point "rigoureusement respecté par les soeurs surveillantes". Si tout le monde est au courant de ce qui se passe chez Julie, il ne s'agit point d'une connaissance "surnaturelle" et inexplicable mais plutôt du discours des religieuses entre elles. Une fois approprié par le discours collectif, le drame de Julie et celle-ci en tant que sujet ne deviennent qu'une reconstitution de divers actes verbaux, d'ailleurs souvent contradictoires, phénomène qui est évident dans un passage que nous

³⁹² Les Enfants du sabbat, 156.

³⁹³ Les Enfants du sabbat, p. 175.

³⁹⁴ Les Enfants du sabbat, p. 175.

citons à nouveau pour l'examiner par un autre biais.

Prions nos soeurs.

**Kyrie eleison
Christe eleison.**

- Son enfant grossit de jour en jour.
- Elle le porte très en avant.
- Elle doit le sentir jusque sous ses côtes. Il la gêne pour respirer. Il la gêne pour avaler.
- Il prend toute la place en elle.

**Sainte Marie.
Sainte Marie des vierges.
Miroir de la sainteté divine.**

- Ce sera un garçon. Son coeur bat comme un tambour, résonne dans toute la pièce où elle est prisonnière. Je l'ai entendu à travers la porte fermée, en passant dans le corridor.

**Trône de la sagesse.
Cause de notre joie.**

- Mère Marie-Clotilde a mis de la peinture blanche sur la vitre au-dessus de la porte de soeur Julie. J'ai gratté un petit coin de la peinture avec un manche à balai. J'ai approché un escabeau...

**Rose mystérieuse.
Tour de David.
Tour d'ivoire.**

- Le docteur n'ose plus l'ausculter. Elle l'a défendu. 395

Ici, le chevauchement des litanies au dialogue entre les soeurs sur soeur Julie a comme résultat un processus d'inversion réciproque par lequel le récit accorde à chaque discours les caractéristiques de l'autre discours. D'une part lorsque la litanie de la "Sainte Vierge des vierges" est interrompue par des commentaires sur le statut de vierge de soeur Julie, c'est celui de la figure sacrée qui est en même temps remis en question et ridiculisé par le ton et la suite d'idées contradictoires

des soeurs.

- Et moi? Cet enfant, elle l'a fait toute seule, sans le secours d'aucun homme.
- Vous savez bien que ce n'est pas possible, ma soeur.
- La Vierge Marie l'a bien fait, elle!
- Une fois seulement, dans toute l'histoire de l'humanité, une vierge mère.
- Et si le Messie cherchait à revenir sur terre?
- Et si c'était l'antéchrist?396

Si d'une part le chevauchement des deux discours tend à banaliser et à remettre en question le drame sacré, d'autre part la litanie accordée au discours des religieuses un aspect répétitif, litanique lui aussi et ainsi propice à l'institutionnalisation, phénomène que le récit déclare ouvertement dans le passage suivant.

Les incantations dans son dos se multiplient à l'infini. Aucune voix ou bruit n'est à l'unisson. De sorte qu'il est très difficile de comprendre ce que disent les litanies. La répétition lancinante, de certains mots toutefois l'exalte et le reconforte.397

Il s'agit ici du pouvoir exaltant de l'incantation verbale répétitive à partir duquel sont érigés des discours qui tissent toute la réalité symbolique et imaginaire des destinataires. Mais si le pouvoir de la répétition verbale est ici reconnu, quelques paragraphes plus tard, le récit reconnaît également que la répétition mène au dépouillement du sens et à la suspension de la raison.

Le vacarme devient étourdissant. Les litanies perdent tout sens et tout rythme.398

396 Les Enfants du sabbat, p. 183.

397 Nous soulignons, Les Enfants du sabbat, p. 99.

398 Les Enfants du sabbat, p. 99.

Si c'est donc par le caractère litanique que le discours sur la possession de Julie atteint un statut de discours officiel et reçoit un pouvoir de lutter contre l'incrédulité, c'est également par son rapprochement à la litanie que le récit remet en question le raisonnement et le sens de ce discours collectif du couvent. C'est ainsi que ce récit par la juxtaposition d'un ancien discours mythique bien établi, à une légende en train de se fabriquer, dirige l'attention du lecteur aux origines verbales de toute leur mythologie.

Nous avons pu constater qu'il y a un rapport étroit entre les divers actes de paroles et la représentation au niveau de l'énoncé que le texte attribue au drame de Julie dans le couvent. Il nous convient de retourner maintenant au rapport entre les diverses lettres de Joseph et au drame que Julie projette dans la montagne de B... Or, nous remarquons que l'articulation de la scène de séduction entre Philomène et son fils comporte un double sens. Lorsque Joseph revient au corps maternel où "la vie a commencé, [et] doit finir." c'est également l'imaginaire de soeur Julie ou le discours intérieur de son désir qui revient à la base symbolique d'une scène qu'elle doit réarticuler en d'autres termes qui lui accorderont un certain pouvoir grâce auquel elle pourra lutter contre son désespoir. Elle puise ce pouvoir dans l'impuissance générale que le récit attribue à Joseph.

Il a fui la cabane. Depuis plusieurs jours, il n'est pas rentré. Impuissant. Mon fils est impuissant. Il n'a pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour.399

Mais elle cherche à se rendre puissante également à travers l'échec en tant que sorcière qui est attribuée à Philomène. A partir de cette articulation de la scène entre la mère et le fils, il y aura une bifurcation entre la mère et la fille dans la mesure où celle-ci établit un rapport d'adversaires entre les deux.

Il faut que je croisse et que ma mère diminue.[...]

Moi, Julie, fille de... Je réussirai là où ma mère a échoué. Changer un enfant en homme. [...] Vengeance contre Philomène et contre toi aussi, cher maître. [...]

Je suis plus grande qu'elle à présent, d'une bonne demi-tête. Je vois très bien la racine noire, mêlée de fils blancs, de ses cheveux jaunasses, en mousse folle, jusque sur ses épaules. Je lui prendrai tous ses secrets.400

Comme l'alliance entre ce "maître" qui est reprise à la sortie du couvent, celle entre Julie et Philomène sera également renouvelée à plusieurs reprises. Or, Philomène occupe la fonction d'une force puissante à la fois maudite et adorée non seulement par sa fille mais par toute la collectivité.

il suffit à Philomène de tendre l'oreille à travers des paquets de brume cotonneuse [...] pour percevoir, dans le secret des maison de bois et le grincement des sommiers, la respiration calme ou agitée des dormeurs hantés par elle, l'adorant et la maudissant tour à tour, dans la liberté de leurs rêves.401

La bifurcation ou recherche d'autonomie entre Julie et sa mère, n'est qu'effectivement une de deux tensions opposées, l'autre étant un processus par lequel Julie projette sur sa mère la rage d'avoir été

400 Les Enfants du sabbat, p. 106, 110-111.

401 Les Enfants du sabbat, p. 109.

rejetée par son frère. Ainsi c'est précisément au moment où Julie a été insultée par son frère que Philomène se révolte contre l'échec de la séductions du fils.

Lorsque Julie devient enceinte, la figure de Philomène est superposée à celle de Piggy pour encore servir d'entité contre laquelle Julie affirme sa supériorité et son pouvoir. De nouveau, la grossesse de Julie n'entre en jeu que lorsque celle de Piggy est annoncée.

Avant de passer à une analyse des mécanismes structurels d'identité et d'altérité qui dominent Julie en tant que sujet, il nous convient de faire remarquer quelques éléments de cette identité visée par Julie au niveau de l'énoncé. "La loi la plus profonde" de l'identité que Julie cherche à s'accorder peut se réduire à la co-existence des fonctions de mère et de maîtresse. Ici le deuxième terme rattaché à chacune de ces deux identités, c'est-à-dire "grande mère" et "sorcière" n'est que le culte des deux premiers phénomènes. Rappelons que la sorcellerie de la montagne de B... est en grande partie réductible à une connaissance intime et à une exploration consciente des éléments physiques de l'être humain. Dans son désir d'être mère et maîtresse, Julie cherche une identité qui transgresse la polarité de fonctions Marie/Eve, soit mère-vierge et séductrice que le discours liturgique millénaire accorde à la femme. En outre, en se désignant comme "dite de la Trinité", Julie s'insère dans cette lignée de sorcières qu'elle a présentées à l'abbé Flageole. Or, cette double identité au niveau de l'énoncé se réduit structurellement à un mécanisme qui cherche à incorporer une identité à la fois similaire et distincte de celle de Philomène et de Piggy. Nous remarquons que si Julie cherche à s'opposer à ces deux autres figures par le désir de réussir où elles ont échoué, son propre drame, tel que

projeté sur la montagne de B..., se calque sur le drame de la grossesse de Piggy. Si Piggy est la figure ou stimulus concret qui déclenche l'existence-même de Philomène, celle-ci est la figure de l'imaginaire de Julie où le drame de Piggy est réarticulé afin que Julie récupère son pouvoir en tant que sujet. Ceci se réduit à un schéma par lequel la distinction du sujet ne peut s'affirmer qu'à partir d'une assimilation initiale à l'Autre.

Il y a plus. Dans ce passage Julie affirme également le droit à l'inceste. Cette loi contre l'inceste est effectivement ce que divers anthropologues ont pu identifier comme la loi "la plus antique" sur laquelle se dresse toute autre législation socio-sexuelle. En instaurant sa transgression comme la loi la plus antique de la sorcellerie, Julie fait appel à une réorganisation socio-sexuelle de base qui valorisera "Le langage du corps, à corps, sa suffisance."⁴⁰²

Or, le désespoir de Julie après les nouvelles du mariage de Joseph comporte plusieurs étapes, tel que réarticulé dans le drame projeté dans la montagne de B.... Philomène sera abandonnée et trahie à plusieurs reprises par plusieurs individus une fois que l'échec de sa séduction du fils a lieu. Au moment où le couple Joseph/Julie est désarticulé par le mariage de celui-ci à Piggy, Julie projettera la rupture de l'union entre le couple "sacré" de la montagne - Philomène et Adélard. De nouveau à la fois Philomène [l'abandonnée] et "l'autre femme" [Piggy], complice à cette trahison, Julie réussit à regrouper cette scission de rôles par la nouvelle alliance entre la fille et le père. Ce que cette scission démontre c'est un thème prépondérant dans l'oeuvre romanesque hébertienne du sujet en tant que simultanément victime et bourreau qui

402 Les Enfants du sabbat, p. 110.

est ici réarticulé dans le passage suivant.

Partout la nuit noire. Le ciel et la terre se confondent. [...] Craquements de branches, voix aigües dans l'herbe, appel d'un hibou tout proche, fuite d'un moulot, celui qui dévore et celui qui est dévoré, les griffes, les dents, les yeux perçants, les mâles et les femelles, les amours et la chasse, chacun, à tour de rôle, chasseur et proie.⁴⁰³

Le récit de Marilda Sansfaçon, prostituée chez Georgianna dans le temps où Philomène y travaillait, vient remplir deux fonctions par rapport à l'ensemble du roman. D'abord il s'agit ici encore d'un autre dédoublement du drame de Julie dans la mesure où ce qui inspire le reportage de la prostituée est un esprit de vengeance suscitée par une jalousie envers la réussite de Philomène en tant que prostituée qui "dans le temps, chez Georgianna, [...] lui volait tous ses clients." Deuxièmement cette nouvelle vision de Philomène en tant que prostituée et d'Adélard en tant que son "boss" démystifie d'une part le "sacré" ou le "surnaturel" de ces deux personnages en les réintégrant dans une hiérarchie de pouvoir économique. Ainsi, le fait qu'Adélard se tourne vers sa fille au moment où Philomène perd ses pouvoirs de sorcière tend à établir une équivalence entre la séduction et la sorcellerie, équivalence déjà mise en valeur par la scène entre la mère et le fils. Que le texte suggère que Philomène est abandonnée par son "boss" parce qu'elle est devenue trop vieille pour attirer de la clientèle nous est d'ailleurs impliqué par l'allusion que fait le récit à l'âge et aux cheveux de Philomène.

Bientôt deux sorcières dans la maison, ce sera trop.
La plus vieille doit disparaître. [...] Je suis plus

grande qu'elle à présent, d'une bonne demi-tête. Je vois très bien la racine noire, mêlée de fils blancs, de ses cheveux jaunasses, en mousse folle, jusque sur ses épaules.⁴⁰⁴

Ainsi envisagé, l'abandon de Philomène permet au récit de s'attaquer aux exigences de jeunesse que la société prescrit à la femme, la déssexualisation que la société associe au vieillissement de la femme étant renforcée par l'obligation qu'elle impose à l'être féminin de choisir entre la fonction de jeune séductrice ou mère sage. Nous avons déjà pu constater la conscience du récit à cet égard par le biais des deux femmes que Painchaud rencontre dans le bordel.

La trahison de Philomène est représentée au niveau personnel de son rapport à Adélarde aussi bien qu'au niveau collectif du village, le parallélisme entre les deux trahisons étant souligné par la structure du roman qui juxtapose ces deux événements dans des lexies successives. Ce parallélisme est renforcé par le fait que si le récit de Marilda nous dit que c'était la prostitution de Philomène qui faisait vivre Adélarde, le fait que Jean-Baptiste Beaumont se sert d'une des cruches de Philomène pour mettre feu à la cabane signale l'ironie triste de cette trahison. Philomène est tuée par ceux qu'elle faisait vivre.

De nouveau dans ce roman, comme dans Kamouraska, et dans "Le Torrent", la survie du sujet et celle de la mère sont mises en opposition. Ce n'est donc que lorsque l'imaginaire de Julie effectue la mort de sa mère, qu'elle recouvre son appétit et sa santé et que sa mère lui lègue tous ses pouvoirs.

Parfois une voix sourde chuchote à l'oreille de
sœur Julie, endormie sur un lit étroit et très haut,

ressemblant à une planche à repasser, bordé de couvertures grises, dans une minuscule chambre fermée à double tour.

- Tu es ma fille et tu me continues. Toutes ces hosties pâmées de bonnes soeurs, il faut que tu les possèdes et que tu les maléficies.

La joie de soeur Julie, au réveil, n'a d'égale que son appétit.

- Je veux des pois au lard! Des fèves au lard! Des choux au lard! Des patates au lard! De la mélasse et du ketchup! Du beurre de peanut aussi!

La soeur infirmière, selon les ordres reçus, note toutes les paroles de soeur Julie dans un petit carnet noir, pour en faire rapport à mère Marie-Clotilde. Elle s'étonne de n'y trouver rien de surnaturel, ni d'édifiant, ni de maléfique.⁴⁰⁵

L'accent mis sur le lard sert à rappeler au lecteur deux autres passages où il était question du fait que seuls les hommes et Philomène avaient accès au lard pendant la dépression alors qu'on ne donnait que de la mélasse aux femmes et aux enfants. Ce que Julie hérite de sa mère est donc d'abord un appétit ou une volonté de vivre et la force de se battre pour cette vie contre une position de privation ou d'inégalité, c'est-à-dire "rien de surnaturel" comme le constate la soeur infirmière.

La guérison de soeur Julie après la représentation de la mort de Philomène, se fait accompagner par le cheminement inverse de la maladie croissante de soeur Gemma. Puisqu'il y a corrélation entre la ruine du couvent et la guérison de soeur Julie, la mère supérieure, convaincue que "tout le mal vient de soeur Julie"⁴⁰⁶, se décide à prévenir immédiatement l'archevêché "afin qu'il envoie le plus rapidement possible le grand exorciste pour désenvoûter le couvent."⁴⁰⁷ La "possession démoniaque" attribuée à soeur Julie est donc ici réduite à

⁴⁰⁵ Les Enfants du sabbat, p. 125.

⁴⁰⁶ Les Enfants du sabbat, pp. 141.

⁴⁰⁷ Les Enfants du sabbat, p. 141.

la dépossession financière du couvent. La propension de la mère supérieure à accorder la priorité au côté financier d'une question est d'ailleurs poussée jusqu'à ses extrêmes dans sa volonté de faire une sainte de soeur Gemma afin de trouver une solution à la banqueroute du couvent. Lorsque le récit documente l'intention des autorités du couvent de reléguer à soeur Gemma le rôle d'instrument par lequel le salut du couvent sera racheté, il s'agit d'un "rachat" non seulement spirituel, mais également et surtout monétaire.

Le couvent relègue donc les rôles du Diable à soeur Julie et celui du Christ sacrifié à soeur Gemma. Bien que le récit accorde une certaine joie malicieuse à soeur Julie en ce qui concerne la souffrance de soeur Gemma, il remet en question cette "économie du salut" selon laquelle l'administration du couvent non seulement reste indifférente à la souffrance de soeur Gemma, mais va jusqu'à l'exiger et à l'imposer directement. Le récit compare Gemma et à Job et à Jésus en s'interrogeant sur la logique morale du récit biblique où Dieu exige la souffrance de ces deux figures afin de s'assurer leur loyauté totale.

L'économie du salut. Le corps mystique du Christ.
Soeur Gemma souffre mille morts quotidiennes. Son dégoût est extrême, comme si on l'avait précipitée dans un tas de fumier pour y vivre et pour y mourir.

Que je devienne vite une sainte et que tout cela finisse! Je veux mourir dans une apothéose de roses blanches, sans épines, à l'odeur suave. Vite! Très vite, mon Dieu! Je n'en puis plus. Je suis à bout de larmes et d'effroi. Mon Dieu! Mon Dieu, pourquoi m'avez-Vous abandonnée?408

En juxtaposant le drame de la crucifixion de Christ à celui de la mortification de soeur Gemma et en démontrant le côté cruel et insensé

de ce sacrifice de la religieuse, c'est au sacrifice de Jésus Christ, base de l'idéologie chrétienne, que le roman s'attaque allant jusqu'à suggérer que ce sacrifice n'a été qu'un crime.

Mais soeur Gemma est le carrefour de plusieurs scripts contre lesquels Julie sera définie. Non seulement avons-nous pu remarquer que ces deux figures sont placées dans un positionnement inverse en ce qui concerne leur lien à la vie et au désir de vivre, mais justement au moment où il est question de la fierté de soeur Julie à l'égard de sa grossesse, soeur Gemma devient paranoïaque à l'égard de la possibilité de tomber enceinte, allant jusqu'à ne plus vouloir respecter les lois du couvent.

Elle refuse obstinément de voir le médecin. La seule pensée d'une présence masculine penchée sur son lit de malade lui est intolérable. Même l'aumônier lui semble porteur de germes redoutables. Plus que tout au monde elle craint que la main du prêtre, en lui donnant à communier, n'effleure sa bouche et ne l'engrosse. Des souvenirs de retraite lui reviennent du temps de son adolescence. "Des baisers lascifs" sur la bouche, n'est-ce pas ainsi qu'on fait les enfants, les fruits du péché?409 Refuser les secours de la religion. Tout plutôt que de subir toute promiscuité terrestre. Se tourner irrémédiablement vers le ciel. Mourir d'inanition. Ni nourriture, ni eucharistie. Ah! qu'il me délivrera de ce corps de mort! Ne plus toucher à rien. Mourir, vide et creuse, comme une jarre, en attente du feu de Dieu, la ravageant à loisir, l'anéantissant jusqu'à la dernière parcelle de son être.410

Il est à remarquer que c'est à travers le discours paranoïaque de soeur Gemma qu'un indice important à l'égard du sens du titre du roman nous est donné. Selon sa logique, qui n'est d'ailleurs que la logique du

409 Nous soulignons.

410 Les Enfants du sabbat, pp. 143-144.

discours liturgique poussée à son extrême, tous les enfants sont "les fruits du péché". Or, il s'agit ici d'une logique assez solide si par "péché" et "démoniaque" on entend la sexualité. Puisque la copulation est un péché et est diabolique, les enfants ne peuvent être que "fruits du péché" et "diaboliques" - ne peuvent donc être que des "enfants du sabbat". Le titre renvoie donc à tous les enfants et au processus par lequel ils viennent au monde.

Or, soeur Gemma est simultanément victime du couvent et de soeur Julie. Elle devient effectivement le lieu où ces deux forces joueront leur conflit. Si d'une part le couvent l'oblige à subir un contact avec des éléments qu'elle trouve répugnants afin de la purifier jusqu'au statut de sainte et martyre, soeur Julie de sa part se sert de soeur Gemma pour des fins tout à fait opposées.

Nous avons déjà mentionné le rôle central que le roman accorde au motif du sang. Or, une fois que Julie chasse de son imaginaire les drames de la montagne de B... et tue la sorcière Philomène, les divers éléments rattachés aux cérémonies de la montagne de B... réapparaissent dans le drame qui se découle chez soeur Gemma dans le couvent. Nous avons pu constater que les descriptions du sang dans le sabbat avaient comme but d'obliger le lecteur à affronter et à célébrer la réalité des éléments physiques du corps. Or, à travers la figure de soeur Gemma, le récit réarticule sa volonté d'attirer l'attention à l'aspect animal de l'être humain.

L'angoisse millénaire des bêtes nocturnes, efflanquées, en quête de proie et de sang. Leur ruse, leurs pas élastiques, leur feulement sourd. Deux religieuses se glissent à l'instant même dans la chambre froide.

La richesse des saloirs, les jambons fumés pendus aux poutres, les poulets gelés, jaunes et grenus, les

quartiers de boeuf, immenses, accrochés, les lapins éventrés, aux rognons pourpres, s'animent et rougeoient, comme des plaies fraîches, à chaque rayon projeté par une lampe de poche. La cave est pleine de lueurs sanguinolentes et jaunes qui vont et viennent, pareilles à des tisons.

[...]

Hachette, tranchoir, scie à os ne sont pas de trop pour tailler une brèche substantielle dans la pièce de boeuf énorme et frigorifiée.⁴¹¹

Si le texte se donne la peine d'énumérer les diverses sortes de viande et les outils dont on se sert pour la couper c'est pour d'abord obliger le lecteur à affronter son identité avec tout animal carnivore, identité que tout comme dans la figure spatiale de la chambre froide et enfermée du couvent passe souvent à l'inconscient. D'autre part, cette description du corps déchiqueté et congelé des divers animaux sert comme reflet à la mutilation corporelle de base que le couvent exige de ces religieuses en interdisant tout contact et plaisir sensuel. Dans la mesure où dès le début du roman, soeur Gemma était un être dont la caractéristique centrale était sa volonté de n'avoir du contact qu'avec la matière fabriquée et "sacrée", elle s'avère être la meilleure figure à "convertir" à une expérience intégrale de la matière vivante et à un contact brut avec la chair et ce qui la fait vivre - le sang. Le récit s'achemine donc vers cette image-clef où seront juxtaposés les divers sangs que l'être consomme et verse dans le cycle de la vie. Si d'une part Julie veut que Gemma dégèle le morceau de viande entre ses cuisses et puis le porte à la bouche, c'est non seulement pour obliger la reconnaissance du lien inextricable entre le sang féminin des menstruations et des accouchements et la vie maintenue par la consommation de la chair animale mais également pour afficher soeur

⁴¹¹ Les Enfants du sabbat, pp. 145-146.

Gemma non point comme la sainte-martyre que visent les autorités, mais comme une femme charnelle et un animal humain à la proie de nourriture pour assouvir sa faim et maintenir sa vie physique.

- Vous mettrez çà à dégeler entre vos cuisses, toute la nuit, ma soeur. Et demain matin vous vous régalez, avant que la soeur infirmière ne vienne vous réveiller, avec le thermomètre et le bassin.

Le rire de soeur Julie éclate et résonne, fauve et sonore, dans l'air glacé.

Le lendemain matin, la soeur infirmière découvre soeur Gemma, stupide et égarée, comme au sortir d'une profonde ivresse. Elle est assise au bord de son lit, jambes pendantes, cuisses ouvertes, dégoulinantes de sang. Elle mastique avec effort une bouchée de viande crue, la passant d'un côté à l'autre de sa bouche édentée.

Soeur Gemma supplie qu'on l'attache sur son lit de mort afin qu'elle ne commette plus de péché mortel en rêve et ne se réveille plus au matin, la bouche pleine de viande crue et de vie nouvelle.⁴¹²

On ne saurait trop insister sur l'importance centrale de cette image. Le premier élément que le public trouvera dégoûtant est effectivement le sang qui "dégoulinait" des cuisses de soeur Gemma. Or c'est en reconnaissance du tabou verbal et visuel que la société a toujours imposé au sang des cycles naturels de la femme que ce roman s'acharne à s'affirmer comme transgression de ce code d'interdits. Ainsi celle qui déroulait "furtivement, dans l'eau savonneuse, ses bandes maculées de sang menstruel" sera obligée à afficher ce même sang dans la nudité de son corps. Il s'agit ici d'une volonté de ramener l'irréalité décharnée de la soeur à ses dimensions réelles et naturelles. Que cette image valorise le pouvoir du sang féminin et celui d'enfanter nous semble clair non seulement par l'allusion à la "vie nouvelle" mais également lorsque nous la juxtaposons au passage suivant.

⁴¹² Les Enfants du sabbat, pp. 146-147.

-La dame du plus précieux sang, c'est moi! crie soeur Julie.

Elle est assise sur le bord de son lit. Jambes ouvertes, ruisselantes de sang. Elle tient un nouveau-né dans ses bras, le lèche et lui souffle dans la bouche. Elle triomphe.413

Les derniers mots du passage où il est question de soeur Gemma et le morceau de viande qu'elle mastique nous semblent particulièrement importants. Si le fait que soeur Gemma mange de la viande crue plutôt que cuite est effectivement ce que le couvent et le lecteur risquent de trouver choquant et perturbant, ce n'est que par ce fait que le récit réussit à communiquer le fait que la cuisson de la viande, élément jugé comme loi centrale de la consommation civilisée, n'est qu'une habitude arbitraire culturellement déterminée dont se sert une société pour se distinguer des êtres primaires des autres animaux et pour cacher ou oublier sa propre réalité de bête carnivore. Ironiquement c'est à la mère supérieure que le récit accorde les paroles qui résument la fonction de cet épisode dans la vie de Gemma. Ironie malicieuse puisque c'est l'administration du couvent et surtout Mère Marie-Clotilde elle-même qui s'acharne à réduire soeur Gemma au statut de "l'ange".

- Vos idées de grandeur vous perdront, ma soeur. Et tout le couvent avec vous. Qui veut faire l'ange fait la bête, et vous l'avez bien prouvé, vous qui dévorez de la viande crue en cachette la nuit, comme une bête féroce.

Nous la gaverons de gruau, de bouillon de légumes et de blanc-manger. Nous la remettrons sur ses pieds plats et nous l'enverrons à la lingerie, coudre des boutons et faire des reprises invisibles. Qu'elle se taise! Qu'elle disparaisse de notre vue! Que le temps d'épreuve s'appesantisse de nouveau sur elle! Nous allons mesurer sa résistance et calculer sa patience. Peut-être soeur Gemma sortira-t-elle grandie de cette nouvelle épreuve? Peut-être l'aurons-nous, un jour

enfin, notre douce sainte anémique, notre pluie de roses?

Léo-Z. Flageole met la supérieure en garde contre ses rêveries dangereuses.

- Orgueil que tout cela, ma mère.414

Nous tenons à faire remarquer un détail important de l'énonciation concernant la ponctuation du passage que nous venons de citer. Nous remarquons qu'entre le dialogue que la mère supérieure adresse à soeur Gemma et celui que l'abbé Flageole lui offre comme réplique, un long paragraphe prononcé à la première personne du pluriel a été inséré qui n'est point ponctué comme étant du dialogue. C'est la réplique de l'abbé qui rétrospectivement nous avise que ce paragraphe lancé au nom d'un "nous" collectif n'était que la pensée et la parole de la mère supérieure. Ceci nous semble important dans la mesure où le récit ici encore une fois met le lecteur en garde contre l'objectivité de son énonciation et crée ainsi une confusion et impossibilité de discernement entre "ce qu'on dit" et "ce qui est". Or, ceci a précisément comme résultat le fait de signaler que "ce qui est" n'est que "ce qu'on en dit". C'est ainsi que d'un seul coup le récit déclare simultanément le rôle central occupé par la parole dans la représentation du drame de Julie et affirme la subjectivité de celle-ci comme une évidence inévitable, ainsi érigeant le sujet comme seul phénomène analysable.

Or, c'est précisément à ce point que le texte revient à Julie afin que celle-ci prête sa voix à son récit du rapport originel qu'elle avait eu avec son frère. Malgré certaines allusions aux parents et à la cabane, ce récit est caractérisé par un haut degré de vraisemblance et reste, pour la plupart, ancré à un référent assez familier au lecteur,

414 Les Enfants du sabbat, p. 147.

s'acharnant à respecter une cohérence et logique interne d'événements. Le fait que le texte s'achemine vers les vraies origines du drame entre le frère et la soeur est déjà suggéré par la position corporelle foetale⁴¹⁵ que Julie s'attribue. Or c'est au même moment qu'elle s'impose cette position liée à la naissance que Joseph "naît" ou est décrit en détail pour la première fois, assumant une identité spécifique au-delà de sa fonction d'objet de désir absent de Julie.

Après avoir obligé soeur Gemma à oublier des rêves d'identité angélique et décharnée en faveur de la reconnaissance de son identité physique, le récit cherche à remplacer la figure de Christ en tant qu'objet de désir éphémère des religieuses par la figure d'un homme nu et concret. Le texte d'ailleurs précise que ce n'est que cette nudité concrète qui est l'élément le plus transgressif et pour les soeurs qui surveillent Julie et pour le public.

Ne vous effarouchez pas, mes soeurs. Avant de quitter la pièce au galop, mâchonnant des prières, vous pouvez regarder sans crainte la suite de l'histoire. Maintenant que je vous ai fait voir Joseph tout nu, debout dans un coin, le pire est fait. Ne partez pas encore. Tout le reste n'est que tendresse bizarre et fraternelle. Je vous ferai visiter la chambre saumon.⁴¹⁶

Ce que Julie fait visiter aux religieuses de plus "choquant" est précisément ce que Les Enfants du sabbat fait visiter à ses lecteurs: le corps. Et le discours de Julie et l'énonciation du roman visent une refamiliarisation et repossession du corps et une ouverture à l'autre. C'est d'ailleurs lorsque son récit se déplace des dimensions spatiales

⁴¹⁵ Les Enfants du sabbat, p. 149.

⁴¹⁶ Les Enfants du sabbat, p. 150.

et symboliques de la cabane pour s'ancrer dans la vraisemblance d'une chambre d'un chalet que Julie communique son passé pour la première fois aux religieuses.

Joseph aime que je le caresse et que je le berce entre mes bras. Il dit qu'il est un enfant merveilleux à bercer. Nous dormons collés, l'un sur l'autre, dans un lit immense, sur un matelas Simmons, entre des draps blancs, bordés de saumon. Toute la chambre de lattes étroites est peinte en saumon brillant. Il y a des rideaux de cretonne bleu et vert aux fenêtres. Une photographie en couleur de Loretta Young est épinglée au mur de droite. Vous avez remarqué son regard flou, son air niais, ses lèvres charnues, peintes en rouge vif? Et sur la commode, le petit âne de faïence vert et jaune? Il a deux paniers accrochés à son bât, en guise de cendriers. Une feuille d'érable lui cache l'oeil droit.

Non, non, ce n'est pas la cabane. Ce ne sera plus jamais la cabane. La cabane est morte. Il faut bien vivre ailleurs, selon d'autres lois, devenir des anges. (Oublier que les fougères grillent sous mes pas.)⁴¹⁷

La démystification spatiale qui a lieu ici se base en grande partie sur certains détails qui représentent des lieux communs culturels d'une époque et d'un endroit précis comme l'allusion à Loretta Young ou aux matelas Simmons. Ce que Julie fait voir aux soeurs qui inspire le plaisir que celles-ci avoueront par la suite à la mère supérieure est la description minutieuse et multicolore d'un lieu possible. Si le lecteur ressent à ce point du récit qu'il a affaire à une réalité concrètement vécue par soeur Julie, c'est qu'il se trouve réconforté par une illusion référentielle réussie. Pourtant la fonction centrale de ce passage se trouve dans les deux dernières phrases. Lorsque soeur Julie déclare ironiquement qu'il "faut bien vivre ailleurs [que la cabane], selon d'autres lois, devenir des anges", non seulement s'attaque-t-elle aux

⁴¹⁷ Les Enfants du sabbat, p. 150.

convictions religieuses de Joseph et du couvent, mais elle exprime également la nostalgie d'un monde naturel et amoral qui était célébrée dans ces rêves de la montagne de B..., c'est-à-dire la nostalgie d'une existence où le corps était attentif aux "fougères qui grillaient sous ses pas."

Le récit ici dédouble la même démystification d'identité du frère et de la soeur qu'il avait déjà opérée à l'égard de Philomène et d'Adélard. Nous apprenons que ce que les enfants avaient hérité de leurs parents étaient le style de vie des squatters. Ne possédant rien, ils s'insèrent vite dans le système d'identité sociale en tant que criminels par les vols qui les font vivre.

Ce garçon et cette fille sont des squatters. Ils n'ont pas osé ouvrir les volets. Ils n'ont pas osé ouvrir les fenêtres. On entend parfois un poisson sauter en l'air et retomber dans l'eau calme. L'hiver, on écoute les clous pêter de froid dans les planches du toit et des murs. L'hiver, c'est facile de trouver un chalet inhabité et de s'y réfugier, en toute sécurité. [...]

L'été, la fille et le garçon épient les propriétaires des chalets dissimulés dans la forêt. [...]

Tout l'été, le frère et la soeur traînent leur sac de couchage, dorment à la belle étoile, se confondent avec la terre de la forêt, se camouflent de terre et de branchages, se couvrent de feuilles, s'imbibent de pluie ou de soleil. Ils éprouvent la forêt comme leur propre corps. Quelle vie est-ce là! Pêcher, chasser, être chassés, poursuivis comme du gibier. Au village, on les appelle les enfants sauvages. 418

Lorsque Julie s'écrie "Quelle vie est-ce là!" elle répète l'exclamation d'Elisabeth d'Aulnières à l'égard d'exactly le même phénomène de la chasse. De nouveau ici, la vie des deux squatters reproduit la même association entre le contact avec la nature et la vie

des pauvres que l'on a pu déceler dans le personnage d'Aurélie dans Kamouraska. Il s'agit ici d'un récit qui célèbre avant tout la beauté de la nature et la valeur d'une connaissance et d'une expérience de celle-ci. L'amour de ces phénomènes ressenti par la soeur est bientôt juxtaposé et contrasté aux orientations religieuses de Joseph.

Joseph vante la beauté des cérémonies religieuses, la liturgie, les vases sacrés, les ornements sacerdotaux, l'eau bénite, le saint chrême du salut, les chapelets de bois noir ou de verre coloré, les signes de croix, les genuflexions, le latin, le chant grégorien, le calme du célébrant et des assistants. Rien, en somme, qui rappelle la frénésie des cérémonies de la montagne de B... Et pourtant c'est le même départ léger de soi-même, la même envolée vers les délices étrangères.⁴¹⁹

Dédoublant l'ouverture de corréances que Julie est en train de faire aux religieuses, le récit ici annonce clairement ce que la juxtaposition des cérémonies de la montagne de B... et celle du couvent avait déjà impliqué: le rite n'est qu'un départ de soi-même vers une mise en scène par laquelle le sujet devient autre ou objet spectaculaire non seulement aux autres mais également par rapport à lui-même.

Ensuite le récit de Julie passe à une explication plus détaillée de son entrée au couvent, en accentuant le pouvoir que la parole et le geste de Joseph a eu sur elle tout en s'attaquant à toute séduction ou soumission à ce pouvoir.

L'au-delà touché, dans la douceur et la bonté cette fois-ci. Joseph revient toujours à la bonté. Il a des larmes dans les yeux en parlant de la bonté. Il dit qu'il est né dans un monde mauvais. Seule autour de lui, sa soeur Julie, si elle avait bien voulu s'en donner la peine, aurait pu devenir tout à fait bonne et sainte, quoiqu'elle ait été initiée très jeune et

complètement pervertie par...

Il pleure et se mouche avec ses doigts.

La mortelle douceur des larmes. Voyez comme la fille se soumet, s'agenouille aux pieds de son frère, le supplie de l'aimer toujours et de la bénir, baisse la tête pour qu'il lui passe autour du cou la ficelle avec la médaille de l'Immaculée Conception.⁴²⁰

Ne se contentant plus de laisser au lecteur l'interprétation du sens de ce geste au lecteur, le récit ici préfère l'approche plus directe d'une auto-critique immédiate.

Le charme de Joseph est tel que, la corde au cou, Julie ne peut que se soumettre aux magies rivales prônées par son frère. (Ou feindre de s'y soumettre) Devenir un ange avec lui. Pour lui. (Ou faire semblant de devenir un ange.) Se convertir. Chasser d'entre ses côtes le joyeux démon qui lui sert de cœur.

La vie de ménage est étrange et feutrée. Le frère et la soeur évitent à présent de se frôler de trop près.[...]

Julie devient lointaine, sésaphique à souhait. Sa peau ne rayonne pas plus qu'une lampe éteinte. La nuit, pour dormir, elle s'affuble d'un vieux pyjama d'homme découvert dans un tiroir de la commode. Joseph s'endort, la tête sur l'épaule de Julie. Il mâchonne en rêve le coton bleu à rayures du pyjama.⁴²¹

Or il est à remarquer que c'est au moment où cette énonciation est en train de "convertir" les religieuses au plaisir et à la beauté que Julie parle du processus de sa propre conversion inverse. En évoquant à la fois ce vieux pyjama d'homme que Julie doit porter et le fait qu'il précise que la tendresse physique a été bannie de leur rapport tout en décrivant un positionnement des corps qui évoque le rapport mère et enfant, le récit de Julie focalise sur la déssexualisation qui est en train de s'opérer. Ce n'est qu'une fois que cette sexualité est

⁴²⁰ Les Enfants du sabbat, p. 152.

⁴²¹ Les Enfants du sabbat, pp. 152-153.

réaffirmée que le texte nous offre une autre possibilité à l'égard des origines du discours sur "la sorcière" qui avait dominé la première partie du récit.

Joseph quitte brusquement la chaleur du lit, se précipite dehors. Je l'entends gémir sur la galerie.

Il rentre, me traite de maudite et de sorcière, se couche par terre, près de la porte d'entrée, le corps en chien de fusil. Il jure que jamais il ne sera "initié", ni par Philomène, ni par moi, ni par aucune autre femme.

- Aucune bougresse de sorcière ne m'aura vivant!⁴²²

C'est à ce point que les structures dramatiques des Enfants du sabbat et de Kamouraska sont dévoilées. D'abord tout comme le présent d'Elisabeth Rolland n'était que le résultat d'un verdict prononcé sur elle par le tribunal, le présent de Julie ne devient le lieu où son imaginaire lui accorde le statut de la figure dont s'est servi Joseph afin de l'insulter. Pourtant, si le monologue intérieur d'Elisabeth dévoile l'aspect criminel et le sentiment de culpabilité que la fin du récit attribue à la récrimination personnelle de George, Julie à son tour projette dans son imaginaire des figures liées à la seule - mais capitale - récrimination que Joseph lui adresse dans le roman. Il l'appelle sorcière et dans son imaginaire, elle la devient. De nouveau, comme dans le cas de Kamouraska où Elisabeth ne dévoile la récrimination qui lui a été lancée par George Nelson avant sa fuite qu'à la fin du roman, Les Enfants du sabbat valorise la récrimination de Joseph en la réservant pour une des dernières lexies du roman. Certes Elisabeth et Julie font face à une société hostile à l'amour le plus fort qu'elles avaient éprouvé, mais la vraie tragédie de cet amour se situe à son

⁴²² Les Enfants du sabbat, p.153.

intérieur par un rejet verbal et physique de la part de l'objet de désir.

Après une absence de "trois jours" pendant laquelle Joseph est "ressuscité" en tant que sujet social légitime, celui-ci revient pour annoncer son départ pour la guerre, phénomène dont les raisons sont sarcastiquement interrogées par la parole de Julie.

Le sergent recruteur lui a promis qu'à l'armée on lui apprendra à lire et à écrire, et la religion catholique romaine par-dessus le marché. Mais le plus extraordinaire, c'est que, pour une piastre trente par jour, on a demandé à Joseph d'aller combattre le diable dans les vieux pays.

- De l'autre bord de la rivière que ça se trouve. Y s'appelle Hitler. Y paraît qu'y met tout à feu et à sang par là. C'est l'antéchrist qu'y disent.

Bien que je ne sois pas très sûre que le diable ne se trouve pas encore de ce bord-ci de la rivière (caché dans un coin obscur de la montagne de B...), j'ai accepté de le trahir et de le renier tout à fait, afin qu'il n'arrive aucun mal à Joseph dans les vieux pays.⁴²³

Que le texte se donne la peine d'accorder le statut d'illettrés et à Julie et à Joseph dans deux instances séparées renforce l'idée que "ces enfants du sabbat" représentent l'étape historique de toute une civilisation d'avant l'avènement de la culture. Si le drame de la montagne de B... renvoyait à une époque animiste de vieux cultes d'avant l'époque chrétienne, par la figure de Joseph sera représentée également une des grandes scènes du discours biblique sur l'initiation au rite liturgique.

Joignant le geste à la parole, Joseph me baptise dans l'eau de la rivière. J'incline la tête et regarde attentivement les cailloux au fond de l'eau, comme à travers une huile verte, très claire.

- Je te baptise au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.

Un bon moment, Joseph me tient la tête sous l'eau, jusqu'à ce que j'étouffe.

"Pour tes péchés, ma belle, pour les miens, et pour ceux du monde entier.

Une seule femme, lui tient lieu de famille à ce garçon maigre. Epouse, mère, fiancée, grand-mère et cousine. Je suis tout cela à la fois. Joseph jure qu'il n'y aura jamais personne d'autre dans son coeur, mais qu'il va me falloir payer en conséquence durant toute la guerre.

Je serai la femme intégrale, la victime totale, l'ange gardien, la soeur tutélaire. Tricoter. Prier. Me sacrifier pour dix, pour cent. A la place de toutes les femmes qu'il ne connaît pas (et devrait connaître), avec leur amour caché et leur éternel tricot de laine kaki entre les mains.424

Bien que par son geste, Julie se plie à la vénération devant la prière à la Trinité de l'Eglise catholique, dans son énonciation, elle se presse pour démontrer que la "trinité" ou carrefour de plusieurs fonctions n'est autre qu'elle-même. De plus c'est Julie ici que supplante le rôle du Christ sacrifié non seulement déjà par le biais du baptême lui-même, mais également en affirmant son propre sacrifice. Or, le fait qu'elle accorde ce statut de sacrifice non seulement à elle-même et à son propre drame d'amour envers Joseph, mais également à toute une collectivité de femmes, réaffirme le désir du texte de vouloir supplanter les figures déiques masculines de l'Eglise catholique par une collectivité féminine, plus précisément ce groupe de femmes que l'on a historiquement désignées de sorcières afin de justifier leur victimisation.

La justification de cette victimisation et des diverses tortures qui en faisaient partie n'est pourtant jamais bien expliquée dans le cas de Julie dans la mesure où malgré la visite et la cérémonie du grand

exorciste, l'abbé Flageole et la mère supérieure se décident néanmoins à effectuer "l'opération" de la recherche du stigma diaboli dans le corps de soeur Julie.

Cheveux tonus, sourcils, aisselles et pubis rasés, soeur Julie crache comme un chat en colère.

Minutieuse et persévérante, mère Marie-Clotilde pique des aiguilles dans tout le corps de soeur Julie; sous la direction de Léo-Z. Flageole, elle recherche la marque d'insensibilité compromettante. Le diable se dérobe. Les heures passent. La chair de soeur Julie réagit normalement, souffre et saigne lorsqu'on la pique.

Très tard, dans la nuit, lorsque les respirations de la victime et celle des bourreaux n'en font plus qu'une, déchirante et oppressée, la marque sortilège est découverte, au bas du dos de soeur Julie et à son épaule gauche. Aucune sensibilité, ni goutte de sang, là où de nettes cicatrices nacrées témoignent d'anciennes blessures.⁴²⁵

Le texte démontre le rapport circulaire entre le désir de l'abbé de pouvoir identifier Julie en tant que sorcière et le verdict auquel il arrive. En faisant allusion au fait que c'est dans des cicatrices d'anciennes blessures que l'on arrive à trouver de la chair insensible à la douleur, le récit démontre la capacité de tout processus, enquête, ou moyen de déclencher ou créer lui-même les fins qu'il croit "découvrir". N'importe quel corps assujetti à la torture pendant plusieurs heures finira par l'engourdissement. Or, ce rite ne s'avère être que le préambule ou l'introduction au passage-clé de tout le roman, passage dont l'effet dépend en grande partie de la reconnaissance du lecteur à l'égard du dérèglement mental de l'abbé Flageole. C'est à travers le rapport qu'il rédige après l'examen physique de soeur Julie qu'Albert réarticule le discours traditionnel historique et hystérique

⁴²⁵ Les Enfants du sabbat, p. 179.

sur la sorcière.

Miraculeusement guéri de son asthme, Léo-Z. Flageole calme et reposé, rédige son rapport pour l'archevêch jusque tard dans la matinée, ayant oublié de dl. ; sa messe.

Elle, toujours elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, elle-même mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique; sa chair et ses os, son sourire perfide, ses dents, ses ongles et ses os... Sa chevelure tondue repousse comme les cheveux des morts. (six pieds sous terre, l'herbe folle et vivace sur le crâne blanc) Elle qu'on emprisonne et qui file, à travers les murs, comme l'eau, comme l'air. Elle est partout à la fois. Dans la pharmacie où on la tient prisonnière, chez les dames du Précieux-Sang et sur la côte de la Canoterie, là où une vieille prostituée a été poignardée. La voici au chevet de sa belle-soeur qui est en train d'accoucher.426

Jusqu'à ce point le récit ne fait qu'articuler des soupçons et des déclarations exclamatives portant peu de détails spécifiques. Pourtant ce discours commence à se déconstruire et à opérer une critique de la logique de son destinataire lorsqu'il est question de préciser des faits concrets. C'est-à-dire que, dans le passage suivant, le récit se moque ouvertement non seulement du jugement de l'abbé Flageole, mais à travers ce personnage-ci s'attaque au discours collectif religieux sur la figure de la sorcière.

Elle, enceinte de je ne sais quel foetus sacrilège. Homme ou diable, c'est une abomination. Elle, dans le blasphème et l'ordure. Elle, jour et nuit, dans ce couvent, agissant comme un levain pourri dans l'âme de ses compagnes sans défense. Elle! Toujours elle! Sorcière! Et sa mère l'était aussi. (Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire.) Et son arrière-grand-mère. Et son arrière-arrière-grandmère. Et l'ancêtre, là, tout au bout de la lignée, traverse l'Océan, sur un bateau à voiles, en plein XVIIe siècle. Elle avec qui son mari n'a jamais pu "ménager"

parce qu'elle était sorcière, là-bas, dans les vieux pays, en France. Elle se glisse parmi les immigrants et met pied en Canada. Elle apprivoise les herbes sauvages, mêlées aux broussailles des forêts. Elle prépare les onguents et la drogue, décante la haine et l'amour, les rend fous, les lâche tout accouplés, noués vifs, sur les terres nouvelles.⁴²⁷

Ce passage est d'une importance capitale à une compréhension globale des réseaux centraux de l'énoncé et de l'énonciation des Enfants du sabbat. Au niveau de l'énoncé, ce roman recrée une vision fragmentaire et multi-dimensionnelle de la sorcière afin d'établir entre le texte et le lecteur les mêmes circonstances confuses à partir desquelles le public a pu, selon ses propres structures de crédibilité, se forger une vision sur le mythe de la sorcière. Il dénonce le jugement porté sur cette figure par la pensée chrétienne en faveur d'une revalorisation de ce mythe comme ancré dans un personnage voué à une connaissance intime de la nature. C'est par le biais d'un sarcasme communiqué en grande partie par des spécificités de ponctuation comme des remarques entre parenthèses et des guillemets qui attirent l'attention sur le mot "ménager", que le récit remet en question et ridiculise la vision chrétienne sur la sorcière.

Notre parcours à travers ce roman nous a permis de constater le rôle primordial de la parole comme agent déclencheur de l'imaginaire du sujet et par celui-ci, le pouvoir de cette parole subjective sur l'imaginaire et l'orientation désirante de toute une collectivité. Il réitère le message de base des textes précédents en ce qui concerne la lutte entre la connaissance et la possession du corps et le contact avec une parole sociale qui opère une dépossession du corps et de la parole du sujet et

⁴²⁷ Les Enfants du sabbat, p. 180.

de sa collectivité. Puisque ces mécanismes avaient déjà été mis en évidence par les romans précédents il nous convient de résumer notre analyse des Enfants du sabbat en focalisant sur ce que ce roman introduit de nouveau à la problématique du rapport du sujet désirant et la parole.

Les Enfants du sabbat introduit deux nouveaux apports principaux à l'exploration du statut du sujet désirant et la parole. D'abord là où les deux premiers romans s'étaient concentrés sur l'influence subie par le sujet face à la parole sociale, ce roman ajoute à ce processus la mise en scène du cheminement inverse par lequel le sujet désirant à son tour fait subir à l'autre les effets de sa propre parole. Or, cet Autre dans le cas des Enfants du sabbat est toute une collectivité.

Deuxièmement, Les Enfants du sabbat cherche à rendre évident le fait que la "possession démoniaque" n'est autre que la possession du corps et que par conséquent, la volonté historique qui cherchait à "déposséder" ou "exorciser" les sorcières n'était que le désir de soumettre le sujet à une dépossession de son corps à partir de laquelle toute possibilité de connaissance véritable individuelle était bloquée. Il s'agit ici donc d'une lutte de base contre le "sujet" en tant que tel et contre l'hétérogène en tant que mécanisme structurel.

Les Enfants du sabbat, comme les deux premiers romans de l'auteure, focalise sur le sujet féminin, mais vient pourtant ajouter à ce phénomène non seulement une focalisation plus accentuée sur la figure de la mère mais également une exploration socio-historique de toute une collectivité féminine. S'il met en jeu diverses stratégies selon lesquelles il peut se lier à un drame véritablement historique, ce roman néanmoins insiste encore plus que les œuvres précédentes sur le

phénomène de la subjectivité et celui de l'instabilité de son lien au référent par une énonciation où règnent tous les stratagèmes du désir. C'est précisément par le biais d'une énonciation dont le désir subvertit toute sécurité d'unité et de certitude que le texte reflète ici le statut instable du sujet désirant lui-même et fait éclater son identité par un jeu de dédoublements encore plus complexe et radical que celui qui caractérise les premières oeuvres romanesques de l'auteure. Au niveau du rapport du sujet avec la parole c'est Les Enfants du sabbat qui accorde à son sujet féminin non seulement la plus grande liberté et pluralité de transgression mais également et surtout le plus grand pouvoir. Grâce à une énonciation qui opère toujours à divers registres de représentation, le statut du sujet féminin vis-à-vis du désir et de la parole est non seulement rattaché à la figure de la mère mais articule effectivement son propre éclatement en tant qu'identité double par un retour au drame maternel. Ce n'est que dans les romans publiés après Les Enfants du sabbat que l'auteure revient à l'exploration du sujet masculin, déjà sondé dans "Le Torrent".

ANNE HEBERT: LE STATUT DU SUJET DESIRANT
ET DU SUJET PARLANT DANS L'OEUVRE ROMANESQUE

Volume II

by

Helena M. da Silva

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
March 1990

© Helena M. da Silva 1990

TABLE OF CONTENTS

Volume I

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABSTRACT	iii
ACKNOWLEDGEMENTS	iv
TABLE OF CONTENTS	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I "LE TORRENT"	21
CHAPITRE II <u>LES CHAMBRES DE BOIS</u>	58
CHAPITRE III <u>KAMOURASKA</u>	112
CHAPITRE IV <u>LES ENFANTS DU SABBAT</u>	193

Volume II

CHAPITRE V <u>HELOISE</u>	326
CHAPITRE VI <u>LES FOUS DE BASSAN</u>	409
CHAPITRE VII <u>LE PREMIER JARDIN</u>	531
CONCLUSION	655
BIBLIOGRAPY	687
VITA	704

CINQUIEME CHAPITRE: HELOISE

Il y a une orientation visuelle dans Héloïse qui se manifeste en grande partie dans la structure globale du texte par la longueur et l'unité spatio-temporelle des lexies. C'est précisément la dominance de cette cohérence linéaire des dimensions spatio-temporelles qui s'insère mal dans une étude diachronique de l'oeuvre romanesque hébertienne dans la mesure où à partir des Chambres de bois nous avons pu constater une orientation de plus en plus accentuée vers une fragmentation temporelle et une pluralité spatiale. C'est précisément parce que cette orientation est reprise dans Les Fous de Bassan et Le Premier Jardin qu'il nous faut absolument tenir compte du fait que l'auteure attribue la genèse de ce roman à l'ébauche d'un scénario pour un film qui n'a jamais été réalisé⁴²⁸ Malgré ces considérations extra-textuelles, Héloïse est une oeuvre romanesque que nous ne pouvons analyser qu'en tant que telle.

A partir d'une focalisation sur les élans intérieurs d'un sujet individuel et replié de plus en plus sur lui-même, ce roman vise effectivement une psychanalyse et une critique de la psychologie collective d'une ville telle que reflétée dans la réalité extérieure concrète de ses lieux communs physiques. Le texte s'interroge d'une part sur la dimension psychique de ces lieux physiques et d'autre part ancre certains lieux communs mythologiques ou discursifs dans une représentation matérielle concrète. Il établit un rapport réciproque entre le sujet et le lieu dans la mesure où il avance d'une part

⁴²⁸ Entretien avec André Vanasse, "L'écriture et l'ambivalence". Voix et Images, Vol. VII, No. 3, 1982, p. 447

l'argument qu'habiter un lieu mène souvent au phénomène d'être "habité" par lui et également que certaines images que l'on "dévore" peuvent nous "dévorer" par la suite. C'est ainsi qu'Héloïse tend à obscurcir la frontière nette entre le sujet et l'objet. En outre il nous suggère que la sémiologie d'une ville ne fait que refléter les structures de la psyché de ceux qui l'habitent. Rapport dynamique et circulaire dans la mesure où le lieu prescrit en même temps qu'il décrit les réseaux intérieurs de ceux qui les habitent. De nouveau ici, comme dans Les Enfants du sabbat, c'est en se servant d'un personnage mythique fantastique afin de ramener le lecteur vers un ailleurs où est brouillée la vraisemblance du référent que le récit se propose de défamiliariser le lecteur avec certains lieux communs afin d'opérer une reprise de contact avec certaines réalités banales dont la familiarité a mené à une désensibilisation qui nous empêche de voir l'étrangeté de nos habitudes physiques et psychiques. Or c'est par un chevauchement de la figure mythique du vampire et des lieux urbains comme le métro et le jardin zoologique que l'écrivaine explore non seulement l'instinct auto-destructeur d'un seul sujet mais également de la société qui l'entoure.

Comme Les Enfants du sabbat, mais quoique plus discrètement, Héloïse parsème le récit de plusieurs impasses contradictoires qui empêchent une interprétation inambigüe. Si d'une part le texte affiche sa complicité à la croyance de Bernard en ce qui concerne le statut d'Héloïse en tant que phénomène autonome de sa propre conscience, par des lexies où Héloïse se forge des mouvements et un lien avec le "surnaturel" indépendamment de la présence de Bernard, le récit comprend également des passages qui ramènent ce drame à des explications plus vraisemblables comme la drogue, la folie et le suicide. C'est ainsi que

ce roman atteint le statut d'oeuvre ouverte à une pluralité d'interprétations. Mais tout comme dans Les Enfants du sabbat où les diverses apories et contradictions obligent le lecteur à accorder une importance secondaire au statut réel ou irréel de certains phénomènes et certaines figures en faveur d'une exploration du contenu global de la perspective du sujet désirant, l'important dans Héloïse est moins le statut irréel ou réel d'Héloïse que les diverses caractéristiques de cette figure qui incitent le désir du sujet. Dans Les Chambres de bois, le sujet central avait dû subir la fascination du sujet masculin avec la mort. Dans Héloïse, l'écrivaine revient à cette fascination et entreprend de l'explorer de l'intérieur du sujet masculin lui-même plutôt que par l'effet extérieur qu'elle produit chez l'épouse de ce sujet masculin. Il est à remarquer qu'il s'agit ici du seul roman où le sujet féminin est relégué à un statut nettement secondaire en faveur d'une exploration du rapport du sujet masculin avec des figures féminines.

Ce ne sera que lors du chapitre suivant sur Les Fous de Bassan où l'auteure explore à l'intérieur d'une seule oeuvre la différence du rapport au désir du sujet masculin et féminin que certains aspects d'Héloïse se clarifieront surtout en ce qui concerne la progression globale de la thématique du désir et de la parole. Si, comme le déclare Lucille Roy, Christine n'est qu'une remise en scène de "sa soeur aînée Catherine, les deux s'affirmant en tant qu'orientation vers le monde"⁴²⁹, Bernard vient nous renseigner sur le statut "vampirique" de Michel ou son orientation envers la mort et l'inertie, le texte lui accordant

⁴²⁹ Lucille Roy, Entre la lumière et l'ombre: L'univers poétique d'Anne Hébert, Sherbrooke: Editions Naaman, 1984. p. 156.

la même réaction physique que Michel devant la lumière.

[Christine] parcourt le studio-cuisine-salle de bains en allumant toutes les lumières sur son passage. Bernard est submergé par ce flot de clarté réverbéré sur les murs blancs. Un instant il met la main sur ses yeux.

- Cet éclairage est trop violent! On dirait des projecteurs braqués sur nous. Comment peux-tu supporter ça, Christine?430

Or, on remarque que les premières paroles de Bernard ici devancent les premières paroles prononcées par Héroïse lorsqu'elle pénètre l'autre appartement.

- L'éclat de ce réverbère électrique est intolérable, ne trouvez-vous pas?431

Si dans un premier temps, Lia représentait l'être en contact avec la passion et le désir que Catherine aurait voulu être, Héroïse relègue les deux figures féminines à deux mondes irréconciliables dont le seul point de contact n'existe que dans le personnage masculin. En éliminant tout contact direct entre Christine et Héroïse, l'écrivaine démontre ici la volonté de se concentrer sur une exploration du choix que le sujet masculin opère entre les deux personnages féminins. Avant d'amorcer notre analyse du texte nous aimerions signaler une dernière similarité entre Héroïse et Les Enfants du sabbat. Si d'une part les deux romans s'inspirent en grande partie des deux mythes fantastiques de la sorcière et du vampire, d'autre part ils cherchent à s'ancrer dans certaines réalités historiques - celles d'Héroïse étant discernables surtout par le biais des noms propres. Le lien entre le nom du vampire Héroïse et

430 Anne Hébert, Héroïse. Paris: Seuil, 1980, p. 41.

431 Héroïse, p. 97.

celui d'Adélard des Enfants du sabbat, aussi bien que les allusions fréquentes au cimetière Père Lachaise où Héloïse et Abélard ont été enterrés, et à "Cluny", nom du lieu où celui-ci a vécu les dernières années de sa vie, évoquent indirectement le drame de ces deux figures historiques. A ceci nous avons déjà pu ajouter certaines similarités entre le désir et la vocation religieuse de Julie et de la figure historique d'Héloïse. D'autre part la juxtaposition des noms des deux personnages Julie et Héloïse évoque clairement l'oeuvre de Rousseau et la vision de la vertu féminine prônée par celui-ci. Puisque Héloïse évoque non seulement les personnages historiques d'Héloïse et Abélard, mais juxtapose à ce drame historique le mythe du vampire, c'est donc également en se déployant à partir d'un chevauchement d'un discours historique et mythique, que ce roman dédouble certaines caractéristiques des Enfants du sabbat.

Là où Les Chambres de bois cherchait à ne pas trop s'ancrer dans les spécificités géographiques et urbaines parisiennes en faveur d'un lien éphémère et irréel avec tout détail concret, Héloïse opère une surdétermination de noms propres de divers points de références géographiques français et plus spécifiquement parisiens. Ainsi dans une seule lexie nous apprenons que Christine était coryphée à l'Opéra [p.14] et qu'elle habitait rue Cardinal-Lemoine [p.15]. On accompagne les personnages jusqu'à la Gare Austerlitz [p.17], à la place de l'Odéon [p.23], où est décrit le monument Danton [p.24] et où Bernard traverse le boulevard Saint-Germain [p.24]. Dans l'espace d'une dizaine de pages le texte incorpore treize noms propres qui situent le lecteur solidement dans des lieux bien connus de Paris. Bien que le récit nomme diverses rues et places publiques traversées par Bernard, il effectue surtout une

surabondance de désignations des diverses stations du métro parisien y compris certaines parmi elles qui ne sont plus ouvertes. C'est précisément en liant solidement le lecteur à une référentialité spatiale qui lui est familière que le texte se propose de faire représenter un drame collectif par la seule figure de Bernard. Les dimensions visuelles des lieux sont le moyen dont le texte cherche à s'ouvrir vers une psycho-critique générale de la société contemporaine et sont tout de suite centralisées par l'incipit et la première lexie du roman qui se concentrent exclusivement sur la description d'un lieu d'où est exclue toute présence humaine.

L'immeuble de trois étages dressait ses moulures de pierre, ses ornements outrés, sa blancheur originelle et crayeuse étrangement conservée. Quelques maisons, comme endormies, des arbres, des jardins secrets. Une sorte d'enclave oubliée, au coeur de la ville, non loin du Bois.

On avait accès au numéro six de la villa par une large porte de bois sculpté. Au-dessus de la porte, parmi les volutes de pierre, une tête de femme à la chevelure défaits.

Le hall spacieux respirait l'ancien et le vide, un peu comme une gare désaffectée. Au bout d'un moment l'ascenseur retenait toute notre attention. Un délire de fer forgé et de verre dépoli. Rosaces et liserons, feuillages, guirlandes et torsades. Bientôt on avait les yeux brouillés et la tête qui tournait.

Dans un craquement de bateau en perdition, l'ascenseur se mettait en marche.⁴³²

Dans un texte autrement surdéterminé par le désir de préciser les noms spécifiques où circulent les personnages, la réticence initiale d'offrir des indices, susceptibles à situer cet appartement où viendront habiter Bernard et Christine suggère tout de suite le désir du texte d'accorder un statut symbolique et général à ce lieu d'habitation. En

outre le fait que le titre évoque un personnage alors que l'incipit et toute la première lexie évoquent un lieu suggère déjà qu'Héloïse est un "lieu" en quelque sorte. En outre, la présence de cette tête de femme au dessus de la porte suggère également que le drame de Bernard centralise la problématique de la femme dans son inconscient.

En faisant allusion à des "maisons endormies, et des jardins secrets" aussi bien qu'à une "enclave oubliée, au coeur de la ville", le roman transpose les dimensions spatiales à un niveau psychique. Le roman accordera à "cette enclave oubliée" plusieurs sens sans jamais privilégier une interprétation en faveur d'une autre. L'enclave oubliée, que le roman cherche à faire remarquer au lecteur, peut bien être l'espace psychique de l'inconscient de Bernard. Pourtant, au niveau de la géographie de la ville "cette enclave oubliée" peut évoquer certains lieux typiquement urbains que l'écrivaine nous oblige à regarder autrement, comme le métro ou le jardin zoologique. Au "coeur" de la terre, on trouvera le métro et au "coeur" d'Héloïse, c'est-à-dire précisément au milieu du roman on trouve une lexie qui décrit le comportement des animaux enfermés dans un jardin zoologique. Dans un roman qui comporte quarante lexies et dont la première décrit un appartement vide d'où est exclue toute présence humaine, la vingt-et-unième ou première de la deuxième partie du roman se décentralise également d'une focalisation sur la présence humaine en faveur de celle d'animaux sauvages barricadés.

Le chevauchement des dimensions spatiales et temporelles que le texte cherche à explorer est évoqué par le fait que non seulement le récit refait-il le trajet historique de l'exode de la campagne vers le milieu urbain en situant les deux personnages d'abord à l'extérieur de

Paris pour ensuite les déplacer à ce lieu vide qui les "attend", mais également par le fait que le drame des origines spatiales accompagne ici une allusion aux origines individuelles de Christine. C'est ainsi que le lecteur est tout de suite averti sur le rapport entre le thème de l'espace et celui de la psyché humaine. On remarquera que dans Les Chambres de bois le récit situe également Catherine d'abord à la campagne pour ensuite la déplacer en milieu urbain. Cette thématique de l'urbain n'était pourtant pas approfondi dans Les Chambres de bois car Catherine a été tout de suite séquestrée de la vie à l'extérieur de l'appartement par la volonté de Michel. Catherine avait subi cette clôture à cause de la volonté de l'autre alors que dans Héloïse il s'agit de chercher à comprendre cette volonté de clôture et de repliement que le sujet se propose. Cette quête des origines de la volonté de clôture chez le sujet ne fait pourtant que renvoyer à la mère du sujet. Cette volonté et cette voix que le sujet croit être les siennes ne s'avèrent que l'écho d'une volonté "antérieure à la sienne", ainsi renvoyant au "Torrent" par le thème de la dépossession. Le récit attribuera à Bernard une dépossession foncière qui lui donne le sentiment de vivre "ailleurs".

Ni ses gestes ni sa voix ne paraissent lui appartenir.
Je suis hors de moi, pense-t-il. Ma vraie vie est
ailleurs.433

Le parallélisme entre Bernard et François du "Torrent" est établi non seulement par cette même dépossession de base qui mène à un repliement du sujet et à une incapacité de vivre l'intimité mais surtout par certains traits de l'énonciation d'Héloïse qui accentuent le passage

suisant et sa thématique du rapport entre le fils et la mère, exploré dans "Le Torrent".

Un jour, Bernard avait renoncé à écrire des poèmes et à toutes sortes de rêveries pour étudier le droit, accomplissant ainsi le vœu le plus cher de sa mère qui s'en montra fort contente. Et maintenant il allait se marier, fonder une famille avec Christine, et rien ne clochait dans sa vie claire et limpide.⁴³⁴

Dans un texte raconté presque exclusivement au présent et qui respecte rigoureusement la linéarité chronologique des épisodes tout en s'orientant vers un registre fantastique et irréaliste, le passage cité ci-dessus est non seulement hétérogène à l'ensemble du récit mais est précisément mis en relief par cette même hétérogénéité.

Si d'une part le premier détail que le texte nous offre à l'égard de Bernard est l'opposition entre sa vocation de poète et la volonté de la mère que celui-ci abandonne la poésie en faveur du droit, d'autre part le texte abandonnera toute allusion directe à cette vocation après sa sixième page. C'est pourtant dans la mesure où il s'agit ici d'un désir refoulé par la volonté de la mère, désir que l'énonciation elle-même "refoule" au statut de non-dit, qu'il nous paraît important de le faire souligner. Pourtant si le récit ne reviendra point sur une exploration du déplacement de Bernard de la parole poétique à la parole législative, il fera allusion à l'opposition entre la loi ou la parole juridique et l'art du mouvement du corps par une juxtaposition de la lecture des deux amants.

Bernard ouvre un livre de droit. Christine relit ses

434 Héloïse, p. 13.

notes sur le boléro de Ravel.435

Le texte précise d'ailleurs tout de suite que le drame de Bernard et son entité en tant que sujet sont étroitement liés à certaines circonstances du rapport qu'il avait entretenu avec la mère en ce qui concerne la parole et le corps.

N'était-il pas jusqu'à son grand corps dégingandé qui retrouvait souplesse et liberté, empêché si longtemps par mille petits fils invisibles, cousus par sa mère, à même sa peau, quand il était enfant et dormait dans son petit lit, contre le grand lit maternel.

Le ronronnement de la machine à coudre avait accompagné toute son enfance. Les chiffons multicolores sur les meubles, les bouts de fils sur le tapis, les aiguilles renversées, fuyantes comme du mercure.⁴³⁶ La mère de Bernard avait dû tailler et coudre des centaines de robes, de manteaux et de costumes.

Cette femme a été abandonnée par son mari, voyez comme elle travaille pour élever son fils.

- Ne touche pas.

- Tiens-toi tranquille, maman travaille.

- Vas jouer dans ta chambre, c'est Mme Michaud qui vient essayer sa robe.⁴³⁷

C'est dans la mesure où ce n'est qu'à ce point du récit que le texte accorde un regard vers le passé et la mère du sujet que ce passage représente un élément hétérogène au reste du récit. Or, le discours de la mère, retenu par la mémoire de Bernard ressemble beaucoup à celui des tantes d'Elisabeth tout en renvoyant aux attitudes de Claudine Perrault dans la mesure où il défend le contact physique, cherche à faire taire la parole du sujet et à l'écartier de la mère et de nouveau oppose la

435 Héloïse, p. 18.

436 Nous soulignons.

437 Héloïse, pp. 13-14.

volonté de cette dernière à celle de son fils en ce qui concerne la vocation. En outre, ce portrait lapidaire de la mère de Bernard en plus de renvoyer à celui plus détaillé de Claudine Perrault, établit tout de suite un rapport entre la parole et le corps. Si le récit accorde à cette mère la profession de couturière, ce n'est qu'afin de mieux définir le sujet comme le résultat d'un "tissage verbal" de la mère. Non seulement le texte précise-t-il que Bernard est le résultat de "mille petits fils invisibles, cousus par sa mère, à même sa peau" mais le fait que le "fils" n'est qu'un "fil" verbal de la mère est évoqué par la comparaison entre les aiguilles et le mercure. Or, la mythologie établit un lien entre le mercure et la raison, la parole et la socialisation.⁴³⁸

L'importance centrale de cette mère "absente" dans le reste du récit est d'ailleurs accentuée par le fait que la première fois que Bernard s'approprie de la voix du récit c'est pour déclarer et la mort et la présence de l'âme de sa mère. De nouveau nous remarquons que comme dans Les Enfants du sabbat, la première voix du sujet ne s'affirme d'abord qu'indirectement par les pronoms possessifs et par la désignation du sujet en tant qu'objet du verbe.

La voilà au bout de la table qui toque avec son dé d'argent sur la nappe pour réclamer la parole.

Ma mère est morte depuis deux ans déjà, mais son âme besogneuse se mêle à la fête. Sa petite silhouette noire et frêle ne pouvait manquer d'apparaître au repas de fiançailles. Christine appuie sa tête sur mon épaule pour attirer mon attention. Elle me dit que j'ai trop bu. Sa main très douce sur mon bras. L'image

⁴³⁸ "[Le mercure] contribue à détourner de l'instinct, à réprimer la vie sensible, pour affirmer le monde de la raison. C'est sur ce terrain que s'édifie la socialisation de l'être humain, avec l'assimilation des usages et conventions soumis aux règles de la logique; commerce de l'esprit par les idées, revêtues de mots, et commerce de la matière par le système des échanges réglementés." Chevalier et Gheerbrant, op. cit. p. 624.

de ma mère, au bout de la table, disparaît instantanément. Christine est le contraire d'un songe. Elle est la vie.

Je suis sauvé, pensa Bernard, en serrant très fort la main de Christine dans la sienne.⁴³⁹

Ce passage est important parce qu'il esquisse également les rapports entre les personnages féminins secondaires. Si plus tard le récit définit Héloïse comme le contraire de Christine, celle-ci est ici désignée comme étant la vie et le contraire du songe. Héloïse sera donc à la fois non seulement la mort, mais également le songe, fait qui pourrait être révélateur en ce qui concerne le statut concret du rapport entre Bernard et ce personnage féminin. D'autre part, le fait que même avant sa rencontre avec Héloïse, Bernard a l'impression que Christine le "sauve" de quelque danger, et que cette constatation se manifeste par rapport à la présence de la mère, tend à lier la figure d'Héloïse à celle-ci. A la fin de cette lexie où il est question de la mère, on apprend que Christine, à la différence de la mère, est "la danse [et] l'amour".⁴⁴⁰

D'autre part, même si au contact physique de Christine, la mère disparaît, la vie que Bernard est en train de se tisser avec Christine incite la participation de la mère - participation que le texte désigne comme inévitable ou indispensable en précisant qu'elle "ne pouvait manquer d'apparaître au repas de fiançailles." sans pourtant expliquer cette déclaration. Pour l'instant nous tenons à faire remarquer que les instances où Bernard s'exprime à la première personne sont très rares et que la première de ces énonciations a comme énoncé la mort de la mère et

⁴³⁹ Héloïse, p. 14.

⁴⁴⁰ Héloïse, 16.

les souvenirs de l'éducation du sujet auprès de celle-ci. Le fait de s'énoncer en tant que sujet parlant correspond donc ici à la faculté de la mémoire et nous remarquons que déjà dans les oeuvres précédentes plus il y a recours à la mémoire du sujet, plus celui-ci s'énonce en tant que sujet de la narration. C'est ainsi que cette oeuvre nous suggère que le "je" n'est que l'ensemble d'une gamme de souvenirs.

En revenant aux premiers sentiments que le sujet rattache à ses souvenirs de Christine, on remarque que déjà l'élan désirant envers le mouvement et la lumière que représente Christine est taché d'angoisse et de crainte.

Le mouvement pur et dépouillé, capté à la source même de son élan. [...] Sous les yeux de Bernard elle s'absorba dans la possession parfaite de ses gestes et de son corps.

Bernard, quoique ébloui par la grâce de Christine, se sentait exclu de la délectation profonde dont rayonnait la jeune fille. Il ne put supporter sa solitude, devint terriblement jaloux et angoissé. Il finit par appeler Christine, à voix basse.

- Christine, Christine, je suis là!

- Christine cessa de bouger graduellement, comme à regret.

- Qu'est-ce que tu as? Qu'est-ce que tu veux?

Bernard s'entendit répondre d'une voix rauque:

- Toi, Christine, toi, je te veux, toi. Regarde-moi, je t'en prie.441

Déjà à ce point du texte la problématique centrale du sujet et le rapport de celle-ci avec la mère nous est clarifiée. Comme Michel des Chambres de bois, Bernard a besoin d'un témoin à son existence afin de s'assurer de la réalité de celle-ci. Puisque les deux seuls cas de discours direct qui se trouvent rattachés aux souvenirs du sujet dans cette lexie sont les paroles de la mère et celles échangées entre

Christine et Bernard, le rapport entre les deux dialogues est facilement discernable. Comme dans le cas de soeur Julie chez le médecin, la première fonction que le texte accorde à Bernard en ce qui concerne les actes de parole est celui de destinataire et les paroles que l'on lui adresse sont celles d'une interdiction de contact physique et de parole aussi bien qu'un rejet. La mère en tant que destinataire initial est donc une voix qui repousse le sujet vers la solitude. Ce drame est donc relancé entre le sujet et son amante par l'angoisse ressentie lorsque l'attention de l'Autre l'exclut. Voilà ce qui nous semble le sens de cette inévitabilité de la présence de la mère à la cérémonie des fiançailles. Or, c'est précisément le thème de l'Autre en tant que miroir ou moyen de refléter le sujet lui-même plutôt qu'en tant qu'entité hétérogène que la lexie suivante accentue en ce qui concerne le rapport entre Bernard et Christine. D'une part cette homogénéité se manifeste par le corps et le vêtement.

Vêtus comme des frères jumeaux. Jeans et pull-overs.
 Manches étroites chez la fille comme chez le
 garçon.⁴⁴²

D'autre part le texte s'acharne à pousser à un extrême absurde l'homogénéité du couple en lui attribuant le dialogue suivant.

Les jeunes gens se retrouvent pareils à des
 somnambules. Ils s'embrassent. Ils feignent de lire et
 d'étudier, appuyés l'un sur l'autre. Bientôt ils
 chuchotent, seuls au monde.

- Tu as connu beaucoup de garçons avant moi?

- Tu es le premier. Et toi tu as connu beaucoup de
 filles, avant moi?

- Tu es la première.

Bernard tente de retourner à sa lecture. Mais il
 ferme aussitôt son livre et murmure à l'oreille de

⁴⁴² Héloïse, p. 17.

Christine.

- Je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite.

- Moi aussi, je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite.

Ils s'embrassent sous l'oeil indifférent des voyageurs.

- Tu sens bon, Christine.

- Tu sens bon, Bernard.

Ils s'embrassent à nouveau.443

Malgré la réflexivité de ce dialogue, il est pourtant à remarquer que dans chaque cas c'est Bernard qui lance le dialogue et Christine qui le lui répète, ce qui n'est qu'un renvoi à la dynamique de la lexie précédente où la réflexivité avait été exigée par Bernard au niveau du regard. Il est également à remarquer que cette homogénéité verbale est entrecoupée à plusieurs reprises par le geste physique du couple qui s'embrasse. L'anéantissement de l'altérité et par conséquent celui de l'identité isolée du sujet, évoqué clairement ici par l'homogénéité du rapport du couple à la langue, est ce qui semble toujours caractériser le baiser entre deux amants chez Hébert, et que celle-ci évoque constamment par le fait que ces personnages s'embrassent toujours comme des "noyés". On aura remarqué que Bernard et Christine "se retrouvent pareils à des somnambules". Or, cette réalité du somnambule ou du noyé évoque une démarcation brouillée entre le sujet et l'objet aussi bien qu'une absence de toute conscience. Autrement dit, malgré toute tentative de vouloir éviter l'hétérogène ou la différence en reconstituant l'autre en tant que miroir de soi, l'homogénéité ne mène qu'au vide.

D'autre part, il est également à remarquer que les deux seuls souvenirs que Bernard évoque dans le récit sont ceux de son éducation

avec la mère et la première fois qu'il a pénétré la chambre de Christine.

Ces petits chaussons [de Christines] surtout attendrissaient Bernard. Il les prit dans sa main et les examina longuement. Les traces d'usure le touchaient comme des blessures. A partir de ce moment les choses allèrent très vite dans le coeur de Bernard.⁴⁴⁴

Ce qui inspire le désir de Bernard à l'égard de Christine est avant tout "l'usure" des chaussures de celles-ci. Autrement dit, dès le début, le sujet est attiré par les traces du passé, son attraction vers ce qui est déjà défini, habité ou "meublé" se reflétant dans sa réaction devant les deux appartements et soulignant déjà une angoisse devant le vide de l'avenir qui reste à être défini et crée, réaction que le texte oppose à celle de Christine.

[Christine] s'émerveille de l'espace clair et nu livré à son imagination.

- [...] Rien n'est habité ici.

- Justement c'est à nous de l'habiter ce studio, de lui donner vie.

- C'est au-dessus de mes forces. Viens sortons, je t'en supplie.

La colère de Bernard est déjà tombée, comme un mauvais feu qui ne prend plus. Il n'éprouve qu'une immense fatigue, une détresse sans nom.

[...]

- Inhumain! Sans patine! Sans passé!⁴⁴⁵

Ce qui pour Christine est l'espace libre sur lequel elle peut projeter son imagination, n'est que source d'angoisse devant le vide chez Bernard. Dès le début il y a donc contraste entre l'orientation temporelle de l'imaginaire des deux personnages. Christine est la

⁴⁴⁴ Héloïse, p. 15.

⁴⁴⁵ Héloïse, p. 43.

conscience qui oriente le songe vers l'avenir, alors que Bernard oriente sa conscience vers le passé.

En vain il guette au plafond un quelque moulure pour y accrocher son regard. Tout glisse ici. Il n'y a prise sur rien. Tout a été raboté, lissé, émaillé. La nudité originelle. Les limbes. Le néant. Je ne puis vivre ici dans cette boîte blanche. Ces murs polis en vain je les râcle avec mes ongles. Rien. Pas la moindre trace d'égratignure. Pas l'ombre d'un signe. Jamais je ne pourrai travailler ici. La plage blanche reprise par quatre murs et un plafond bas. Vertige. Le temps n'a pas encore commencé dans ces lieux. C'est d'avant les infusoires et le plancton. D'avant la création du monde. Fuir le plus rapidement possible.446

Il s'agit ici de la troisième fois que le récit accorde la parole au "je" de Bernard dans la première quarantaine de pages. Or, ce que nous apprenons ici n'est que la réitération du deuxième accès à la parole de Bernard.

Christine s'éloigne sur le quai. Bernard la regarde s'éloigner. Peu à peu la vie s'efface sur le visage de Bernard. Il devient songeur et abattu, l'air d'un enfant abandonné.

Lorsque tu me quittes, Christine, c'est comme si je mourais. Le trou d'air. Oui c'est la même impression de tomber dans le vide. Ma vieille horreur du métro me reprend. Je m'enfonce au plus creux de la terre. Son cœur de feu et de glace. Au niveau des morts.447

Non seulement le texte précise-t-il au niveau de son énoncé un parallélisme entre "l'enfant abandonné" par la mère besogneuse et Bernard, l'homme quitté par sa fiancée, mais au niveau de son énonciation, il chevauche la fonction de Christine et de la mère par le

446 Héloïse, p. 42.

447 Héloïse, 19.

fait que là où la première fois que Bernard avait eu accès à la narration à la première personne, c'était pour parler de la mort de la mère, alors que le deuxième accès au "je" de Bernard comporte sa réaction à l'absence de Christine et le troisième dédouble la même réaction, cette fois-ci devant la nudité d'un lieu. C'est ainsi que le récit oblige le lecteur à envisager le drame de Bernard comme une problématique générale du rapport entre sujet et objet et du "je" face à l'Autre. Se retrouver seul sans recours à quelque chose ou à quelqu'un sur lequel son regard puisse s'accrocher c'est ce qui semble angoisser le sujet le plus, angoisse que celui rattache à une ancienne crainte concrète des ténèbres du métro. Or, il est également à remarquer que bien avant l'avènement de tout épisode exceptionnel dans le métro, Bernard fait allusion à sa "vieille horreur du métro". La structure typique au rêve où la crainte ou le désir préambulent de peu leur réalisation se manifeste par la suite dans la panne du métro. Entre ces deux phénomènes est insérée pourtant la thématique de la femme que le texte articule par allusion à une voix féminine qui chante une chanson dont le thème n'est autre que l'interchangeabilité de la femme en tant qu'objet de désir.

Il ne faut pas se désoler
 Pour si peu, mon ami,
 Une de perdue,
 Une de retrouvée.⁴⁴⁸

La réaction de Bernard vis-à-vis de cette thématique s'avère intéressante non seulement parce qu'elle réitère le rapport des deux amants comme une arme dont se munit Bernard contre l'anéantissement,

⁴⁴⁸ Héloïse, p. 20.

mais également parce qu'elle dévoile la volonté du texte de s'interroger sur la figure assez courante du graffiti en tant que trace des amoureux.

En guise de défense il se croit obligé d'écrire, à la pointe feutre, sur un panneau publicitaire: "Bernard aime Christine. Christine aime Bernard." La voix ricane dans l'ombre.449

C'est dans la mesure où Héloïse explore des lieux communs physiques et psychiques dont la banalité passe souvent inaperçue par la collectivité urbaine que ce phénomène du graffiti amoureux s'avère intéressant. Le texte semble s'interroger sur ce qui pourrait vraisemblablement motiver des êtres à vouloir inscrire de telles affirmations sur les murs des lieux publics. Ici le fait que c'est sur une affiche publicitaire que Bernard écrit ces mots est révélateur dans la mesure où le récit nous dévoile que ce geste n'est effectivement qu'une espèce d'affirmation dont la certitude est précaire et basée sur la crainte que l'inverse ne soit vrai. Autrement dit, ici l'affirmation représente une négation ou crainte inconsciente. Le récit accorde donc ici à la parole la fonction de convaincre son propre destinataire d'une réalité qu'il remet en question lui-même. C'est-à-dire qu'elle est un outil de prescription et pas nécessairement de description. On se dit des choses afin de les croire soi-même. Face à l'incertitude et à la peur, le sujet s'accroche à la parole comme moyen de se reforger un espace familier dans l'espoir de remettre en marche un certain état d'esprit. Les mots sont ici moins un reflet de ce que le sujet ressent que le lieu où est exprimé le désir d'un état souhaité par le sujet.

Christine a recours à des phrases très ordinaires

pour tenter de ramener son inquiétude à des proportions normales.

- Tu es sûr que tu n'es pas malade, Bernard?⁴⁵⁰

Si d'une part Christine se sert des mots pour éviter d'examiner ses soucis et pour se sécuriser, Bernard se distancie également des mots afin de manipuler Christine.

- Quel désert! Je crois que j'aurais très peur de rentrer ici, toute seule, le soir.

Il faut rassurer Christine tout de suite, l'empêcher de nuire au bon déroulement des événements. Bernard s'entend dire avec une voix fausse de ventriloque:

- Tu ne seras plus jamais seule, ma chérie, surtout le soir.

Sur la joue de Bernard le baiser mouillé de Christine. Bottereau a une quinte de toux. Bernard furtivement s'essuie la joue avec son mouchoir.⁴⁵¹

De nouveau ici, comme dans les romans précédents, le sujet se heurte tôt devant une dépossession de ses paroles, celle-ci pourtant se laissant manifester par le geste corporel. L'acte de parole vise toujours une réaction particulière chez l'Autre. Il est également à remarquer que le texte dévoile ici sa tendance à projeter la réaction intérieure du sujet sur un phénomène qui lui est extérieur. Ainsi la crise asthmatique de Bottereau externalise la panique de Bernard devant le baiser de Christine.

Or, le pouvoir de la parole sur l'orientation du sujet et la nécessité de la possession verbale est précisément ce que Christine suggèrera à Bernard comme thérapie à son problème au moment où celui-ci se décide à fuir Héloïse. Si Christine envisage le cas de Bernard comme un problème intérieur, guérissable par une analyse verbale de ses rêves,

⁴⁵⁰ Héloïse, p. 44.

⁴⁵¹ Héloïse, p. 51.

celui-ci continue néanmoins à croire que ce qui le menace vient de l'extérieur et que seulement des mesures pour assurer une plus solide clôture physique peuvent le protéger contre Héloïse. Non seulement croit-il que le danger lui est extérieur mais également que son salut ne peut être assuré que par Christine.

Se barricader contre elle. Quitter l'appartement au plus vite. Mais dès aujourd'hui faire changer la serrure de la porte d'entrée. [...]

- Si tu veux, Bernard, nous allons tout reprendre depuis le commencement. Tu vas travailler, écrire les songes qui te tourmentent, sortir, tu ne t'enfermeras plus dans cet appartement affreux que nous quitterons dès que possible. Tu vas cesser de rêvasser toute la journée et tout va s'arranger. Aie confiance.

[...]

- Tu n'auras qu'à me raconter tes visions, Bernard, et tu seras délivré, exorcisé en quelque sorte. C'est fort, tu sais, le pouvoir de la parole.⁴⁵²

Puisque le "je" de Bernard se manifeste si rarement dans le roman, mais semble pourtant comporter des indices importants à une interprétation globale du texte, nous poursuivons notre analyse de ces instances narratives. Or, nous rappelons que de la mort de la mère à l'absence de Christine, le "je" de Bernard s'était par la suite manifesté pour s'opposer à Christine dans le choix de l'appartement. Une fois en route vers le nouvel appartement avec Bottereau, le "je" de Bernard s'affirme en tant que force opposée à Christine elle-même en tant que présence.

Quelle voix haut perchée! Le charme est rompu. Cette fille me gêne terriblement.⁴⁵³

⁴⁵² Héloïse, pp. 110-111.

⁴⁵³ Héloïse, p. 49.

Si Bernard communiquera verbalement cette gêne à Bottereau lors de la lexie suivante, cette confiance ne fait que déclencher un état de désarroi où Bernard se débat entre le désir de s'allier à Christine et celui de se distancier d'elle. Or, cette double tension est communiquée par le biais de l'infinitif dont l'usage semble correspondre à celui que nous avons analysé dans Kamouraska.

Ne pas saisir la perche tendue par ce vieux démon. Faire volte-face. Remettre l'entremetteur à sa place. Avant qu'il ne soit trop tard. Repousser la tentation. Défendre Christine contre l'étranger. Me défendre avec elle. Nous opposer tous les deux aux manigances de Bottereau. Affirmer bien haut l'ordre ancien qui me lie à Christine. Pour le meilleur et pour le pire. 454

L'emploi de l'infinitif a comme résultat ici la dépersonnalisation de l'action en question et ainsi accorde à l'énonciation le statut de souhait ou formule à suivre. On remarque la similarité entre cet énoncé et celui où soeur Julie essayait de se convaincre de prendre ses vœux perpétuels. Dans les deux cas le sujet se sert de l'infinitif pour décrire la voie que son moi social lui dicte, mais que son propre centre désirant résiste. Dans le cas de Julie l'infinitif du passage "Prononcer ses vœux" déclenche l'appropriation de l'énonciation par le "je" du passage "Je n'aspire qu'à prononcer mes vœux". La parole de l'énonciation du texte déclenchait celle du sujet. Dans le cas de Bernard, c'est par le biais de ce recours à l'infinitif que le récit établit le lien entre le Bernard qui ressent déjà une aliénation vis-à-vis de sa fiancée et celui qui passe au geste de l'épouser. On remarque pourtant que la phrase "Pour le meilleur et le pire" renvoie à l'acte de

parole rituel du mariage qui a lieu dans la lexie suivante. C'est-à-dire que la conscience sociale de Bernard s'exprime selon les formules verbales du discours de la cérémonie que le texte lui-même élide.

Or, le thème du mariage est traité par le récit comme celui de la mère dans la mesure où son importance ne peut être qu'indirectement saisie par certaines structures et des changements au niveau de la narration. Il est à remarquer qu'à partir de la treizième lexie où il est question de la cérémonie de noces, le "je" de Bernard ne se rappropriera plus de la narration. A partir de ce moment, la voix à la troisième personne se chargera de raconter la pensée de Bernard, parfois en déclarant qu'il s'agit de la conscience de celui-ci, parfois par l'emploi de l'infinitif, mais également en jugeant une scène selon la perspective de Bernard, même lors de l'absence de celui-ci. D'autre part, c'est par l'encadrement dramatique de la diégèse qu'une certaine importance est accordée au thème du mariage dans la mesure où malgré le fait que Bernard occupe le rôle de protagoniste et qu'Héloïse est accentuée par le titre, c'est plutôt deux événements liés à Christine qui ouvrent et ferment le récit. Autrement dit, ce que l'encadrement du récit nous semble communiquer par la simultanéité de certains épisodes, c'est que les fiançailles à Christine correspondent à la rencontre avec Héloïse et qu'inversement l'union avec celle-ci correspond à la mort de celle-là. Déjà dans d'autres romans hébertiens il a été question du rapport entre la mort et le mariage. Dans le cas d'Héloïse ce rapport semble moins clair parce que ce roman regroupe une grande gamme de thèmes mais ne nous en offre qu'un portrait lapidaire de chacun. S'il nous semble pourtant que le texte cherche à nous donner une optique du phénomène du mariage en général, c'est qu'à plusieurs reprises la voix

narratrice se déplace du drame individuel de Bernard vers un regard sur les manifestations du désir d'un groupe. Ainsi cette danse arbitraire du désir de Bernard qui se déplace de Christine à Héloïse dans l'espace de quelques heures et sans raison logique est réarticulée et reflétée par la description suivante.

On entend des bribes de phrases qui fusent de-ci de-là. Au gré des rencontres. Les voix sont jeunes. Parfois un accent étranger, une langue étrangère. Chevelures déployées, lisses ou crépelées. Jeans usés, baskets ou sabots. Filles et garçons défilent sans but apparent, en un flot lent. Promenade. Drague. On marche à petits pas. On s'agglutine aux carrefours.455

Non seulement le récit entreprend-il ici de démontrer visuellement la danse de la séduction et du désir au niveau du groupe mais il juxtaposera au moment de cette description la deuxième rencontre de Bernard avec Héloïse et la scène suivante entre Christine et quelques garçons.

Christine attend toujours au coin des boulevards Saint-Michel et Saint-Germain. Quelques garçons l'abordent. Elle fait "non" de la tête. Dégage son bras. Prend un visage fermé. On fait cercle autour d'elle. On rit.456

Or, précisément au moment où ceci est en train d'arriver à Christine, c'est Bernard lui-même qui est en train d'être rejeté en quelque sorte par Héloïse.

Une statue méprisante. Une grande pierre debout qui foudroie du regard. Une voix glaçante.
- Hé bien! Regardez-moi. Parlez-moi. Alors? Je suis là. Hé bien?

455 Héloïse, p. 36.

456 Héloïse, p. 35.

Comment vivre après cela. Cette rebuffade. Cette ironie mordante. Comment répondre surtout.⁴⁵⁷

Nous tenons à faire remarquer le jeu de reflexivités qui a lieu à l'intérieur de ce passage. D'une part nous avons déjà fait remarquer que cette lexie tend à réunir diverses scènes de tentatives de séduction ou de "drague". La réflexivité inhérente au rapport entre Bernard et Héloïse est d'ailleurs évidente ici dans la mesure où celle-ci se sert d'exactement les mêmes mots que Bernard avait adressés à Christine. C'est dans la mesure où le dialogue purement répétitif entre Christine et Bernard souligne la réflexivité que le lecteur est tôt averti sur la ressemblance entre les divers actes de parole du sujet Bernard et de son objet de désir, Héloïse.

Nous revenons pourtant une dernière fois à ce dialogue répétitif des amoureux, dont la similitude est rompue par la question suivante qui s'avère effectivement l'énonciation la plus révélatrice de cette conversation.

- J'ai tout le temps envie de te prendre Christine.
- Quand nous serons mariés tu crois que ce sera la même chose?
- Toujours, sans arrêt, le matin, le midi, le soir.
- [...] A tout à l'heure, au Grillon Vert, comme d'habitude.⁴⁵⁸

C'est précisément dans la mesure où le texte lui-même s'interroge sur le statut du désir avant et après le mariage et que cette interrogation est à la fois liée à la rupture de la réflexivité de

⁴⁵⁷ Héloïse, p. 38.

⁴⁵⁸ Héloïse, p. 18-19.

l'énonciation citée ci-dessus aussi bien qu'à la thématique de l'habitude, que le thème du mariage nous semble important ici. Certes, le roman d'une part traite ce phénomène de la même façon que celui de la mère dans la mesure où il le décentralise et le relègue à l'arrière-plan en suggérant que ce n'est point ni le mariage ni les fiançailles de Bernard qui ont suscité sa perte de désir envers Christine mais plutôt la rencontre arbitraire avec Héroïse. Or, de cette interprétation nous sommes d'accord pour accepter l'élément du hasard et de la fragilité du désir qui en découle. Pourtant, il nous semble que c'est précisément la juxtaposition de cette fragilité désirante avec "l'ordre ancien qui lie [Bernard] à Christine. Pour le meilleur et le pire" qui est exploré dans Héroïse.

Or, la description du mariage de Bernard ressemble beaucoup à celle du mariage entre Elisabeth et Antoine Tassy dans la mesure où il s'agit d'un portrait concis de la cérémonie qui ne se concentre que sur les apparences superficielles des deux personnages. En outre, le récit réduit la cérémonie au spectacle en mentionnant Giselle et Labiche et ainsi suggère que le geste que les deux personnages sont en train de poser n'est que jeu artificiel selon de vieux scripts qu'ils ne font que répéter. De plus, là où la description initiale des vêtements des deux amants soulignait l'identité et l'homogénéité, ici par le biais de deux scripts divergeants aussi bien que par une description de leurs vêtements, le récit évoque l'altérité. C'est donc au moment de leur union que non seulement cette altérité est accentuée mais que Bernard avoue ouvertement qu'il n'aime point sa femme.

L'orgue tonne. Les cloches carillonnent. La mariée, chaussée de ballerines, a l'air de vouloir danser Giselle. Robe mousseuse à mi-mollets. Sur ses

cheveux courts une couronne de roses blanches. Le marié semble échappé d'une comédie de Labiche. Longue redingote, chapeau haut de forme.

Les voici qui quittent la noce. Passent en courant le portail de l'impasse des Acacias. S'engouffrent dans l'ascenseur. Le bruit de leurs coeurs essoufflés par la course.

Je suis marié à une femme que je n'aime plus, pense Bernard. Tandis que la perspective de retrouver l'appartement le calme et l'enchante.

Le seuil de la porte est franchi, comme il se doit. Le marié por... la mariée dans ses bras.

Deux tours de clef. Tirons le verrou. Nous voilà chez nous. Bernard s'étire d'aise.

- Cet appartement me comble de paix et de douceur. C'est comme si je n'avais plus rien à désirer.

- C'est gentil pour moi. Bon, je vais faire le lit.459

De nouveau ici le texte cherche à fixer cet épisode au plan d'un registre général en incitant la participation immédiate du lecteur. La sollicitation de ce témoignage se fait par des phrases comme "Les voici" et "Nous voilà chez nous." aussi bien que par l'emploi du présent. En outre le souffle de la phrase se raccourcit lorsqu'il s'agit du thème central de la clôture du mariage, évoqué dans la série de phrases "Deux tours de clef. Tirons le verrou. Nous voilà chez nous. Bernard s'étire d'aise." Le rythme court de ces phrases accentue le fait qu'il s'agit ici d'un phénomène que l'on simplifie trop, la généralisation du phénomène se manifestant surtout par cette phrase "nous voilà chez nous". Or, même si Bernard exprime ouvertement sa croyance d'être arrivé au statut du sujet non-désirant, Christine refuse d'accorder de l'importance à cette déclaration, tout en reconnaissant légèrement l'implication personnelle de ces paroles. Il est également à remarquer que dans la mesure où la renaissance du désir d'Héloïse n'est évoquée

qu'à la fin de la lexie suivante alors que le contact de Bernard avec l'appartement semble lui suffire à ce moment du récit, l'aliénation entre le couple, décrite dans le passage suivant, n'est pas ici nécessairement associée à Héloïse.

- Moi j'aime te prendre dans le noir comme si tu étais une inconnue.

Rien ne manque aux caresses habituelles. Il s'agit d'observer le rituel, et la mariée ne se rendra compte de rien. Le coeur n'y est plus. Les gestes seulement.460

Le désir physique est réduit au même registre artificiel que la cérémonie de noces. En outre déjà ici, par le fait que Bernard exprime le souhait de faire l'amour avec une "inconnue", le récit d'une part évoque l'habitude et la familiarité comme antithétiques au désir et d'autre part suggère qu'Héloïse n'est que l'incarnation générale de l'objet de désir inaccessible et inconnu. Une fois que le désir de retrouver Héloïse renaît chez Bernard le texte développera davantage l'énoncé de ce passage.

La nuit. Dans l'obscurité profonde Christine croyait retrouver Bernard. Ses lèvres douces, ses joues piquantes, ses longues jambes contre les siennes, son ventre tendre. Comment pouvait-elle se douter que l'homme amoureux contre son flanc s'adressait à une autre femme en rêve et que les ténèbres étaient propices à l'illusion.461

Il est également à remarquer que le texte du passage précédent indique un changement de rapport aux actes de parole entre les époux où le destinataire commence à prendre certaines libertés à l'égard des

460 Héloïse, pp. 58-59.

461 Héloïse, p. 65.

intentions du destinataire. Ainsi Christine non seulement n'accorde-t-elle pas assez de valeur à l'aveu de perte de désir chez Bernard, mais elle commence à entendre des paroles de la part de Bernard qu'elle ne peut que "deviner".

- J'avais hâte de me retrouver dans notre appartement, seul avec toi...

Ces derniers mots passent mal sur les lèvres de Bernard. Christine les devine plutôt qu'elle ne les entend.462

Le récit démontre ici non seulement la fragilité des mots mais également l'incertitude qui entoure l'acte de parole. C'est dans la mesure où exactement le même phénomène se produit entre Bernard et Héloïse à la fin du roman que cet épisode nous semble important.

Les voici, tous les deux, sur le quai, mêlés aux autres voyageurs. La séduction d'Héloïse. Son charme pervers. Elle embrasse Bernard.

Les a-t-il vraiment chuchotés ces mots, contre l'épaule d'Héloïse?

- Je t'aime Héloïse, je t'aime.

Les a-t-elle vraiment prononcées ces paroles, comme on s'adresse à un enfant malade.

- Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri.463

Ces passages sont révélateurs dans la mesure où ils remettent en question le statut concret et autonome de ces actes de parole et ainsi suggèrent la possibilité que les voix que le sujet croit entendre peuvent très bien provenir uniquement de sa propre conscience. Autrement dit, à un autre niveau, le texte suggère ici que l'on "entend" ce que l'on veut entendre et ainsi libère la parole de tout recours à l'absolu,

462 Héloïse, p. 57.

463 Héloïse, p. 123.

l'insérant dans un contexte où le sujet seul détermine la réalité de l'objet. D'autre part le fait que le récit affirme que Bernard et Héloïse et leur dialogue sont "mêlés aux autres voyageurs" représente encore une fois le désir d'accorder une dimension collective ou sociale à ce drame individuel.

Non seulement le sujet entend-il ce qu'il veut entendre mais ailleurs le récit suggère également que le sujet voit ce qu'il veut voir, même s'il a la tendance à attribuer sa propre vision à l'objet sur lequel il projette son regard.

Depuis quelque temps...le temps le paysage et les gens eux-même changent. Les rues sont plus larges, les arbres plus nombreux et touffus, les gens plus stricts et moins colorés.⁴⁶⁴

Nous revenons pourtant une dernière fois à la treizième lexie où il s'agit du mariage de Christine et de Bernard afin de faire remarquer que malgré l'aliénation progressive entre le couple déjà documentée dans les lexies précédentes, le récit désigne la nuit de noces comme le moment où Christine partage ce sentiment d'étrangeté avec son mari en lui disant qu'elle ne "[le] reconnaît plus"⁴⁶⁵. Le texte met en relief cette affirmation en s'en servant comme dernier mot à l'épisode du mariage.

D'autre part, malgré le fait que Bernard croit s'être défait de tout désir, ce que le récit démontrera à partir de ce moment c'est précisément l'impossibilité du sujet de se maintenir dans un état non-désirant. Même si pendant quelque temps le charme de l'appartement

⁴⁶⁴ Héloïse, p. 50.

⁴⁶⁵ Héloïse, p. 60.

suffit à Bernard, ce charme s'affaîssera relativement vite. Si au début de la quatorzième lexie le texte affirme que "Pour Bernard le charme dure, malgré le temps qui s'écoule."⁴⁶⁶, quelques paragraphes plus tard le texte passe déjà à la fin de ce charme et à un nouveau sentiment d'absence.

Depuis quelque temps la magie de l'appartement n'opère plus aussi complètement. Une sorte de manque se glisse dans le salon rouge et or, dans la chambre à coucher aux lumières voilées, jusque dans la cuisine et le vestibule rayé de vert. Une absence se fait sentir.⁴⁶⁷

La fonction de cette lexie est de démontrer que tout sentiment de plénitude ne peut être que temporaire et que le désir ou le manque risque toujours de venir perturber tout équilibre ou toute satisfaction fixe. Du vide du lieu physique, le texte se chemine vers la renaissance du désir d'Héloïse chez le sujet, mais en ce faisant cette lexie comporte des passages importants à une compréhension du processus qui est en train de s'opérer chez Bernard.

Les jours. Les nuits. Cet homme est rongé, poli, pareil à un vieux galet roulé par la mer. L'air qui envahit ses poumons devient son sang, sa vie, ses os. Les meubles, les objets qui l'entourent prennent toute la place en lui, abolissent toute mémoire. Enfance, mère, femme, études, velléité de poète, rien n'a plus d'importance. Bernard ne sera plus jamais le même, livré à cette lente érosion de tout son être. Sa volonté s'effrite, tombe en poussière. Bientôt il ne sera plus que soumission et fascination.⁴⁶⁸

L'importance de ce passage provient du fait que dans un roman

⁴⁶⁶ Héloïse, p. 61.

⁴⁶⁷ Héloïse, p. 63.

⁴⁶⁸ Héloïse, p. 62.

autrement énigmatique et surréaliste en quelque sorte, le texte se permet ici une explication aussi laconique ne soit-elle des angoisses de Bernard. On aura déjà remarqué qu'à la fin du roman lorsque Héloïse définit le désir de Bernard comme la fascination de la mort, le récit compare Bernard à un "enfant malade". Or, dans le passage cité ci-dessus c'est précisément la mémoire et le désir de se débarrasser de celle-ci qui explique l'angoisse de Bernard devant le vide et le confort qu'il trouve devant ce qui est déjà défini et possède son propre passé. Le sujet cherche à se rattacher à un objet qui aurait sa propre orientation et son propre passé afin de pouvoir oublier le sien. Le récit énumère ici le contenu de cette mémoire dont le sujet cherche à se débarrasser et ce sont précisément les thèmes lancés par les souvenirs de Bernard dans la deuxième lexie qui sont ici évoqués. Or, à la tête de cette liste on retrouve l'enfance et la mère, le chevauchement entre la figure de la mère et celle de la femme, que nous avons déjà pu constater, se manifestant ici par la juxtaposition des deux dans la liste. En outre le texte revient ici à cette vocation refoulée de poète, de nouveau instaurant ce désir et la figure de la mère comme questions problématiques et irrésolues.

Ce désir de vouloir se débarrasser d'un passé et d'une mémoire n'est pourtant, ne peut être, que justement le désir de la mort d'une identité et donc l'anéantissement du sujet tel qu'il est habitué à se concevoir. Plus tôt dans le récit ce désir de l'anéantissement est surtout lié à la corporalité et à l'identité. Bernard préfigure déjà Stevens Brown dans le désir de "n'être plus lui-même".

Bernard voudrait se fondre dans la nuit. S'amalgamer aux ombres les plus obscures qui passent. N'être plus lui-même. Surtout ne plus sentir le poids charnel du

bras de Christine sous le sien. Etre tranché de ce bras qui lui pèse.469

De nouveau ici, le récit tend vers la généralisation et la dépersonnalisation de l'énoncé par l'emploi de l'infinitif. Dans la mesure où ce que le sujet exprime est précisément le désir de se désassocier de tout "je", l'accès à la désappropriation de l'acte de parole se manifeste par le recours à l'infinitif. Les passages qui décrivent la progression du processus intérieur de Bernard sont presque toujours à l'infinitif et lorsque ce mode se réintroduit dans le texte c'est précisément pour reprendre une description de ce que souhaite Bernard. Ici le texte transpose le processus de la perte de l'identité à la figure de la chute. Là où dans le passage précédent Bernard souhaitait disparaître en "s'amalgamant aux ombres" et en cessant de ressentir le contact physique de Christine, maintenant les phénomènes extérieurs disparaissent du discours comme point de repères contre lesquels se définit l'anéantissement de Bernard et celui-ci décrit son désir comme celui de s'abandonner à l'inertie et de se laisser couler. Le sujet souhaitait en premier lieu une identité plutôt qu'une autre, mais maintenant c'est l'anéantissement de tout mouvement, effort et énergie ou la chute vers l'inertie complète que le sujet recherche.

Se couler dans la fatigue. N'avoir plus pied. Le gouffre. L'absolue vérité qui se cache au fond là où aucun mensonge ni pitié ne peuvent subsister. Répudier Christine.470

Le désir de répudier Christine s'insère logiquement dans ce passage

469 Héloïse, p. 36.

470 Héloïse, p. 40.

dans la mesure où Christine est tôt alliée à la danse qui est le mouvement contrôlé par excellence où le sujet fait étaler sa force motrice et créatrice intérieure. D'autre part le récit revient ici au sentiment de pitié comme explication à l'illumination initiale que Bernard avait ressentie à l'égard de l'usure des chaussures de Christine, sentiment dont le lien avec l'amour, Bernard considère maintenant comme étant mensonge.

Il y a plus. Cette allusion à l'image de la chute permet à l'écrivaine de s'attaquer à toute sorte de philosophie déterministe. La passivité de Bernard sera d'ailleurs décrite à tour de rôle comme "l'état réceptif parfait."⁴⁷¹, et comme n'étant que l'attente d'un destin précis et déterminé a priori.

Bernard s'impatiente. Ne pas laisser Christine s'en mêler davantage. Surtout qu'elle ne fasse rien pour empêcher le déroulement des événements.

[...]

Bernard rayonne de paix. Comme si son destin se trouvait soudain fixé.⁴⁷²

Il nous convient pourtant de revenir à ce passage où il est question du rapport qui s'établit entre Bernard et l'appartement. De la série d'images liées à la chute, le récit avance à la notion de l'érosion de l'être qui a lieu après le mariage et pendant la clôture que Bernard s'impose. Or, ce qui caractérise cette érosion tout d'abord est un retour à une conscience océanique où est abolie toute démarcation et distinction entre "jour et nuit" mais également et surtout entre sujet et objet. Le texte déclare ici que cette tentative de vouloir "ne plus

⁴⁷¹ Héloïse, p. 96.

⁴⁷² Héloïse, pp. 47-48.

être qui on est" ou abandonner son statut de sujet désirant ne peut que mener à un anéantissement. Lorsque le sujet abandonne son statut d'agent actif en faveur d'une passivité, il ne peut qu'être envahi par tout ce qui l'entoure. Autrement dit, le sujet devient ici le reflet et la matière même de l'air qui l'entoure. Cette volonté de séquestration contre tout contact n'est qu'illusion dans la mesure où le corps même du sujet est toujours en train de se réifier à partir des éléments qui l'entourent. C'est dans la mesure où le sujet est toujours le résultat de tout contact entretenu avec l'Autre que vouloir se débarrasser de celui-ci ne peut que mener à l'auto-destruction.

Ce qui empêche le lecteur de réduire Héloïse à une interprétation univoque est le fait que la voix de narration s'approprie et se mésallie à tour de rôle de la perspective diverse des personnages, souvent même lorsque le personnage en question est absent de la scène décrite par l'énoncé.

L'appartement est profané. Il ne fallait pas permettre à ces rustauds de venir ici. [...] [La fumée] irrite certainement le génie des lieux, enfoui quelque part dans le secret des murs.⁴⁷³

Même si Bernard n'est pas encore revenu à l'appartement, c'est sa perspective à lui que l'énonciation affirme dans le passage cité ci-dessus. On remarque que les scissions ou forces contraires qui avaient caractérisaient la parole de Julie se manifestent ici dans l'énonciation de la voix "objective" de la troisième personne.

Nous avons déjà mentionné que les interventions de la voix de Bernard à la première personne sont plutôt rares, son état d'esprit

⁴⁷³ Héloïse, p. 89.

étant le plus souvent décrit par une voix extérieure à la troisième personne. Bien que le récit décrive également la pensée de Christine à la troisième personne il n'accordera la narration au "je" de celle-ci que deux fois. La première instance du "je" de Christine a lieu lorsque celle-ci s'interroge sur l'air absent de Bernard.

- C'est des idées que j'ai en tête qui me tourmentent.

- Quelles idées? Tu es en train d'imaginer des poèmes peut-être?

Et si c'était cela? Si Bernard inventait, jour après jour, mot après mot, un grand poème fabuleux? Comment ne pas excuser ses airs fantasques, ses manières distantes, son manque d'amour plutôt. Inutile de se leurrer. Non, non je ne le supporterai pas...474

Or, on remarque que la seule phrase qui comprend le "je" de Christine dans le passage que nous venons de citer est répétée lors de la seule occasion comparable où Christine prend la parole de la narration.

Ces bras sur mes épaules, ces haleines d'alcool et de tabac dans ma figure, toute cette bonne, grosse vie, attendrie, non, non je ne le supporterai pas. Je veux être seule. Crier tout mon soul. Le cri si longtemps réprimé entre mes côtes, comme un couteau qui me déchire.

Christine se dégage brusquement. Se lève. Se prépare à hurler qu'elle veut être seule.475

Dans les deux cas la phrase "non, non je ne le supporterai pas" est répétée, bien que cette phrase se rattache à deux phénomènes différents. Dans le premier cas, le "je" de Christine s'affirme pour exprimer l'incapacité de soutenir le manque d'amour chez Bernard alors que la

474 Héloïse, p. 64.

475 Héloïse, p.91.

deuxième fois que Christine parle en son nom c'est pour exprimer le caractère insoutenable de la vie attendrie autour d'elle. Ce n'est que lorsque Christine entreprend de faire le point des choses, retourne au passé récent de sa vie avec Bernard et se heurte à une crainte à l'égard de ces épisodes passés que son "je" s'affirme pour la première fois. De nouveau le souvenir et l'introspection aussi bien que la crainte correspondent ici à l'avènement de Christine en tant que sujet parlant. Ce n'est que lorsqu'elle ressent l'impression d'un manque que le texte lui accorde la parole et un "je". D'autre part elle n'est réinstaurée en tant que sujet parlant que lorsque ses soupçons à l'égard de Bernard se fortifient et lui font remarquer la distance entre son monde et celui de la "bonne grosse vie attendrie". De nouveau il s'agit ici d'un "je" qui se manifeste par rapport à un manque. En tant que sujet parlant, Christine est avant tout celle dont la volonté s'affirme contre des éléments qu'elle juge "insupportables" ou irréconciliables à son élan vers la vie. C'est dans la mesure où une lecture psychanalytique de ce roman tendrait à identifier Héloïse comme un fantôme intérieur de la pensée de Bernard et ainsi réduirait le drame central à la dynamique entre Bernard et Christine, qu'une compréhension de celle-ci nous paraît essentielle. De plus l'orientation progressive du récit vers la mort de ce personnage nous oblige doublement à bien définir ce qu'elle représente.

La diégèse prend comme point de départ le jour de la cérémonie des fiançailles de Christine et de Bernard et de la première rencontre de celui-ci avec Héloïse et termine le jour de la mort de Christine et de l'union entre Héloïse et Bernard. La lexie la plus longue du roman est la troisième où est décrit le rapport entre Christine et Bernard et la

rencontre initiale avec Héloïse. A part celle-ci il n'y a que trois autres lexies qui dépassent quatre pages. Il s'agit de la treizième où Christine et Bernard visitent l'appartement avec Bottereau, le jour où Héloïse vient visiter l'appartement et Bernard a failli mourir, et la dernière lexie où Bernard parcourt le métro à la recherche d'Héloïse. On remarque donc que le mouvement à l'intérieur de ces quatre lexies que le récit développe davantage est celui du métro à l'appartement et puis de l'appartement au métro. Autrement dit le drame d'Héloïse est déclenché dans un lieu public, développé par le sujet dans le domaine privé, mais revient au lieu public où il a pris origine.

Nous retournons à la troisième lexie où Héloïse est décrite pour la première fois. Qu'il s'agisse ici d'un fantôme de Bernard ou d'une femme concrètement aperçue importe peu. Il nous semble pourtant signifiant que la rencontre avec Héloïse a lieu précisément au moment où la crainte la plus ancienne de Bernard est réalisée.

Arrêt complet à la station Cluny.

Ce que Bernard craignait le plus au monde vient d'arriver. Une panne dans l'obscurité d'une station fermée. Ce lieu est interdit au public. Bernard a la gorge serrée. Un poids sur la poitrine. Les voyageurs sont inquiets.[...] La jeune personne qui se tient devant lui est incroyablement belle et pâle, pétrifiée dans son âge parfait. Les yeux sombres remontent vers les temps. [...] Sans se raccrocher à rien. Droite et souveraine, comme insensible aux vibrations du train en marche.

La jeune femme regarde droit devant elle, sans voir, semble-t-il, pareille à une aveugle, constate Bernard.⁴⁷⁶

Héloïse, comme Philomène et même Julie Labrosse, est un personnage dont le statut "surnaturel" est impossible à définir avec certitude dans

⁴⁷⁶ Héloïse, p. 21.

la mesure où le texte fait exprès de nous orienter vers plusieurs interprétations à son égard. Héloïse peut très bien être tout simplement le produit de l'imaginaire de Bernard mais alors comment expliquer les lexies où elle se trouve seule avec Bottereau dans le métro et au cimetière? Il est à remarquer que chaque fois que le récit rejoint Héloïse sans que celle-ci soit accompagnée de Bernard, elle est toujours en train de poser le même geste de boire du sang ou bien de s'en injecter. Héloïse n'entre en scène seule qu'une fois dans le récit et ceci a lieu dans une des lexies les plus courtes et plus importantes du roman.

Les premiers, les loups ont été alertés par l'odeur du sang. Ils se sont dressés contre le grillage de leurs cages, l'échine parcourue par de longs frissons. Ils ont hurlé à la mort. Les échassiers et les grands rapaces ont battu des ailes bruyamment. Un vent de panique a soufflé dans tout le jardin. Tandis que la rumeur sourde de la ville venait cogner tout contre les enclos des bêtes

Le gardien en faisant sa ronde s'est inquiété de cette agitation chez ses pensionnaires. Mais il n'a pas vu la forme blanche agenouillée dans l'enclos des daims. Ce n'est qu'au matin qu'on a découvert le daneau, étendu sur le côté, les pattes raides, au cou une large blessure. Saigné à blanc.⁴⁷⁷

Comme nous avons déjà mentionné, ce passage se situe précisément au cœur du roman. Dans un récit qui se situe dans un milieu urbain, il s'agit pourtant ici de l'imagerie bestiaire typiquement hébertienne à travers laquelle l'auteure représente le désir à son niveau le plus primaire. L'importance de ce passage provient non seulement du fait qu'il suggère que le vampirisme d'Héloïse n'est qu'une forme du désir humain, mais également parce qu'il réarticule le drame intérieur de

⁴⁷⁷ Héloïse, p. 76.

Bernard comme une série d'élans primaires emprisonnés. Rien que par l'emploi du mot "pensionnaires" le récit dévoile ici son intention de se servir de cette image comme dédoublement du drame humain de Bernard et Christine.

Déjà dans Les Enfants du sabbat, le drame familial des religieuses était projeté dans l'inconscient de celles-ci par des images bestiaires. De même, Héloïse lance la même thématique dans le passage suivant.

Les ruines de Cluny sont blanches dans la nuit.
Le jardin est plein d'ombres vagues. De grandes bêtes
fabuleuses, rongées par le temps, montent la garde.⁴⁷⁸

Ce qui a lieu pourtant entre ce passage-ci et celui des animaux barricadés c'est un accès de l'image à un référent concret, et la juxtaposition de celle-ci à un lieu commun urbain. Il nous a déjà été possible de voir jusqu'à quel point Héloïse cherche à explorer certaines images banales de la ville aussi bien que la psychologie des lieux. Bien que ce roman explore surtout les lieux souterrains du métro, par ce regard sur les animaux sauvages derrière les grilles il nous offre ici une autre représentation visuelle du refoulement de la force désirante et du thème des origines du désir primaire. De nouveau ce passage comme celui des Enfants du sabbat où soeur Gemma mastiquait de la viande crue, aussi bien que celui où était décrite la viande dans les chambres froides, affiche la volonté de l'auteure d'obliger le lecteur à affronter ce que la société civilisée tend à cacher ou à emprisonner. De nouveau c'est en déplaçant un geste de base assez banal à une mise en scène peu ordinaire que le texte fait défi aux réactions automatiques du public. Revêtir certaines notions dont la banalité co-existe avec une

⁴⁷⁸ Héloïse, p. 37.

incapacité ou un refus de les affronter directement semble être un des buts fonciers de ce roman. On pourrait d'ailleurs voir dans la figure d'Héloïse le désir de l'auteure d'"informer" ou de donner forme saisissable au concept vague de la mort. Qu'il s'agisse de la mort, du vampire, du métro, du graffiti, du mariage, du bloody-mary, Héloïse est en grande partie expliqué par le processus que Bersani décrit sur le rapport entre le familier et la cognition.

Quite generally, the familiar, just because it is familiar, is not cognitively understood. The commonest way in which we deceive either ourselves or others about understanding is by assuming something as familiar, and accepting it on that account; with all its pros and cons, such knowing never gets anywhere, and it knows not why. Subject and object, God, Nature, Understanding, sensibility, and so on, are uncritically taken for granted as familiar, established as valid, and made into fixed points for starting and stopping. While these remain unmoved, the knowing activity goes back and forth between them, thus moving only on their surface. Apprehending and testing likewise consist in seeing whether everybody's impression of the matter coincides with what is asserted about these fixed points, whether it seems that way to him or not. [...] The analysis of an idea, as it used to be carried out, was in fact, nothing else than ridding it of the form in which it had become familiar.⁴⁷⁹

C'est dans la mesure où ce roman opère un chevauchement original entre certains éléments familiers, provenant d'une pluralité de discours, et un encadrement dramatique qui oblige le lecteur à se déplacer vers l'inconnu, voire le choquant, qu'Héloïse représente ce genre d'analyse dont parle Bersani. Non seulement Hébert isole-t-elle certains phénomènes de leur forme ou contexte familier, mais c'est précisément parce qu'elle revêtit ces phénomènes d'un nouveau contexte,

⁴⁷⁹ Leo Bersani, op. cit., pp. 31-32.

lui-même tissé à partir d'autres phénomènes envisagés autrement. Nous ne saurons trop insister sur le fait que ce texte est à la fois le plus simple et le plus complexe de l'oeuvre hébertienne. Le plus simple dans la mesure où il s'agit d'une narration concise et lapidaire, le plus complexe parce que cette même concision oblige le lecteur à reconstruire le réseau de rapports complexes que le roman sous-entend mais ne déclare jamais ouvertement. Ainsi, malgré le fait que le récit ne fait allusion qu'une seule fois à ces animaux barricadés à l'intérieur d'une grille, il établit un rapport entre cette scène et d'autres fils dramatiques par le biais du fait que Bernard et Héloïse sont souvent proches de diverses grilles.⁴⁸⁰

Si Héloïse et Bottereau ne sont que fragments de l'imagination et de la folie de Bernard, ce qui nous semble bien plausible, alors toutes leurs diverses fonctions et surtout la mort de Christine doivent être expliquées autrement. Soulignons qu'ici comme dans Les Enfants du sabbat, le lecteur est libre à se formuler une interprétation "surnaturelle" ou "naturelle" des événements, l'accès à la deuxième interprétation centralisant le thème de la folie ou de la drogue. Si d'une part le texte semble vouloir accorder à Héloïse le statut surnaturel de vampire, dont Bernard a été la victime il nous incite vers d'autres interprétations possibles. Il y a d'abord l'explication du médecin qui semble convaincu que cette rencontre avec Héloïse n'était que le "cas ordinaire" d'une tentative de suicide.

Le jeune médecin est consciencieux et sans imagination. Il accuse Bernard d'avoir voulu attenter

⁴⁸⁰ Héloïse, pp. 37, 77, 121.

à ses jours et il demande à voir l'arme du crime.481

D'autre part, il y a le thème de la drogue, d'abord relevé par Christine dans le passage suivant.

Christine aperçoit la trace d'une piqûre sur le poignet de Bernard.

En un instant tout s'éclaire; les bizarreries de Bernard, ses absences, toute cette vie qui semble le quitter, goutte à goutte. La drogue. C'est donc ça. L'horrible lumière qui explique tout.

- Tu te piques à présent? J'aurais dû m'en douter.

- Tu te trompes, Christine. Il ne s'agit pas de drogue, je t'assure.482

Ce passage tout seul et la drogue comme explication au drame de Bernard aurait peut-être moins d'importance si le thème ne resurgissait de nouveau, cette fois-ci dans une tirade morale qui est attribuée à la voix omnisciente. On remarque d'ailleurs que lorsque le temps "éclate", Héloïse semble pouvoir sortir à la lumière du jour, alors qu'au début du roman elle était obligée de rester dans le noir.

Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous. Yeux refaits, voix reconstituées, squelettes assemblés de nouveau, ils se mêlent à la foule, sans qu'on n'y prenne garde. L'époque étant propice à ce genre d'apparitions en costumes surannés. La mode n'est plus un critère. La robe d'Héloïse ne dérange pas plus que le vêtement flottant, trainant dans la poussière de cette fille à la tête tondue, au brillant incrusté entre les deux yeux. Certaines pâleurs et maigreurs ne sont plus identifiables, place Saint-Michel, autour de la fontaine où dorment de jeunes drogués, livides et efflanqués.

Ce monde dans lequel nous vivons accueille d'un même air indifférent et las toute singularité et

481 Héloïse, p. 104.

482 Héloïse, p. 92-93.

jouissance perverse.483

C'est surtout dans ce passage-ci que notre interprétation du roman se base. Si d'une part ce passage tend à justifier les croyances de Christine et du médecin à l'égard de la drogue et du suicide, il appuie également une interprétation psycho-sociale du texte à travers laquelle Héloïse et Bernard et le rapport entre les deux ne seraient que la représentation de certains problèmes communs d'ordre général. En outre, en soulignant le fait que l'époque est "propice à ce genre d'apparitions en costumes surannés" le texte renforce de nouveau la possibilité d'Héloïse comme un fantasme de l'imaginaire de Bernard, tout en la situant dans une place publique où celui-ci n'est point présent. C'est surtout dans cette allusion à "ce monde dans lequel nous vivons" que l'auteure affirme sa volonté de ne se servir de ce "vampire" que comme outil à une analyse d'une réalité concrète et générale. De plus, le fait d'avoir choisi de ramener ces figures à la possibilité d'un lien avec le spectaculaire du mythe fantastique pourrait également être ici justifié par cette lassitude et indifférence que l'auteure attribue au regard contemporain sur certains événements actuels. Héloïse ne ferait alors étaler sa "singularité et jouissance perverse" qu'afin d'attirer attention sur la perversité de certaines banalités.

Ni tout à fait réelle, ni tout à fait personnage fantastique, Héloïse pourrait être également le produit des deux codes. C'est-à-dire qu'elle pourrait être un être vivant que Bernard aperçoit concrètement mais auquel il attribue d'autres caractéristiques de son imagination. Ce genre d'interrogation s'avère aussi stérile qu'il ne l'était dans le cas

de Philomène. Ici, comme dans Les Enfants du sabbat, ce qui importe est de bien saisir les diverses caractéristiques de ce personnage qui hante la conscience du sujet afin de mieux comprendre l'orientation du désir vers cette figure féminine en particulier.

Si Philomène n'était que la figure par laquelle Julie exprimait sa propre puissance en tant que sujet désirant, son lien avec la matière vivante et la sexualité et le sang de la vie, Héloïse tout en étant liée au motif du sang s'avère une figure féminine tout à fait différente de la sorcière. Certes ici, Héloïse comme Philomène est liée à la figure de la mère, fonction que le texte lui accorde dans la dernière image où elle est désignée comme une "Piéta sauvage [qui] entoure [Bernard] de ses bras."⁴⁸⁴

Le lien entre Héloïse et la mère se fait non seulement par cette image de la Piéta, mais également par le fait que celle-là représente une force qui mène Bernard vers l'inertie et la passivité que la mère de celui-ci avait exigé de lui. Héloïse est pour Bernard le repos et la tranquillité de la mort, abîme qui évoque le vide de ce qui existe en deçà et au-delà de la vie terrestre. Il faut pourtant remarquer que le vampire en tant que mythe accorde un rôle passif à l'être humain puisque celui-ci ne devient que la proie d'une force extérieure qui lui suce tout son sang ou toute sa vie. Le vampirisme est d'ailleurs imbu de la notion de contagion du cycle de dévoré / dévorateur. On est d'abord dévoré par le vampire et puis on s'assimile au statut de celui-ci pour devenir dévoreur éternel. Là où le mythe de la sorcière était riche en pluralité de fonctions et associations au savoir, à la sexualité, à la nature et à l'insoumission, le mythe du vampire est plutôt simple et

⁴⁸⁴ Héloïse, p. 123.

réduit à la fonction de prédateur de sang. Les reconstructions de ces deux mythes dans l'oeuvre hébertienne s'opposent surtout au niveau d'un registre que nous considérons fondamental. La sorcière hébertienne est projetée à travers la conscience d'un sujet féminin alors que le vampire hébertien est l'objet de désir d'un sujet masculin. Ceci nous semble important dans la mesure où le genre du sujet féminin correspond à une figure plurielle, joyeuse, et insoumise alors que le sujet masculin se fixe sur une figure féminine avec moins de dimensions que la sorcière, figure plutôt triste et toujours soumise à une parole masculine. Là où Philomène entrait en contact avec d'autres figures féminines, Héloïse ne se manifeste que toujours accompagnée de Bernard ou de Bottereau. C'est ainsi qu'Héloïse existe surtout en tant que complément des diverses préoccupations masculines, n'existant jamais en tant que sujet parlant autonome aux autres figures. Il nous semble également révélateur que le texte empêche non seulement tout contact entre Héloïse et Christine et que tout en les ramenant à la mise en scène d'une seule époque, accorde à Héloïse un lien avec une époque révolue, mais empêche également l'accès du lecteur au "je" du personnage visé par le titre de l'oeuvre. C'est ainsi que le titre semble refléter l'incipit et la première lexie où le thème est l'absence humaine devant un lieu à habiter. Héloïse est également un lieu dont la caractéristique principale est celle de l'absence.

En ce qui concerne les dimensions temporelles d'Héloïse, il nous semble important de faire remarquer que là où dans Les Chambres de bois, le seul autre roman d'Anne Hébert qui a lieu à Paris, l'auteure se passe de toute trace temporelle qui pourrait ramener le roman à une époque précise, Héloïse est parsemé de détails qui le situent pendant l'époque

des années soixante et soixante-dix et insiste également sur un lien entre Héloïse et une époque précédente. La juxtaposition entre deux registres spatio-temporels est d'ailleurs accentuée non seulement dans la première lexie du roman par la description d'un appartement suranné, mais également par l'association que le texte établit entre des objets et des vêtements d'une autre époque et les figures d'Héloïse et Bottereau. Ce décalage entre les époques de Bernard et d'Héloïse renvoie non seulement à la thématique du passé et de la mémoire, mais par celle-ci à la figure de la mère.

Le premier détail que le texte nous offre à l'égard d'Héloïse c'est d'une femme "belle et pâle, pétrifiée dans son âge parfait." Puisque après cette phrase Bernard est déjà épris d'Héloïse, l'essentiel aurait vraisemblablement été déjà prononcé ici à l'égard de celle-ci. Par la suite nous apprenons qu'Héloïse se tient toujours "droite et souveraine, comme insensible aux vibrations du train en marche", et qu'elle semble également insensible au visuel qui l'entoure, regardant "droit devant elle, sans voir, [...] pareille à une aveugle". Il est également à remarquer que malgré le fait que Bernard accentue d'abord les pouvoirs de séduction de ce personnage pour ensuite se la représenter comme une force malicieuse, voire meurtrière, le récit semble s'attendrir sur Héloïse à plusieurs reprises. La première instance de cette optique plutôt attendrissante d'Héloïse se manifeste par l'évocation de sa tristesse vis-à-vis de son incapacité de pouvoir sortir dans la lumière.

- La lumière! Attention à la lumière! Il ne faut pas sortir. Pas encore.

Le beau visage de la jeune femme s'altère. Elle se plaint doucement, la tête sur l'épaule de

l'homme.485

Ce qui attire Bernard chez Héloïse peut être encore mieux défini par ce qui commence à le répugner chez Christine et les autres femmes. Or, tout de suite après cette rencontre le texte introduit un personnage secondaire féminin qui n'existe que dans cette lexie. C'est le fait que ce personnage disparaît tout à fait du récit après cette rencontre avec Bernard qui lui accorde la fonction purement structurelle de préciser certains éléments à l'égard du phénomène du désir de Bernard pour Héloïse.

D'abord il est à remarquer que cette première remise en contact entre le monde et Bernard après la rencontre initiale avec Héloïse accentue le regard et la réaction de celui-ci envers les femmes, dont Muriel ne sera qu'un exemple. Le texte fait remarquer que Bernard ne voit plus les femmes autour de lui.

Quelques femmes lui sourient. Bernard ne s'en aperçoit pas. [...] Sans pensée, vidé de lui-même, de Christine, de ses fiançailles et du monde entier, sauf d'une femme inconnue, étrange et glacée, qu'il s'agit de retrouver à tout prix.486

Parmi les détails que le texte nous avait donnés sur Héloïse c'est son aspect "glacé" qui est retenu ici. Nous avons pu remarquer que la première phrase à l'égard d'Héloïse soulignait cet aspect aussi en lui attribuant la pâleur et pétrification d'un "âge parfait". Séquestrée de la lumière et figée à un "âge parfait" Héloïse est un être emprisonné dans les ténèbres du métro qui fait contraste avec la phrase écrite sur

485 Héloïse, p. 23.

486 Héloïse, p. 24.

le T-shirt de Muriel: I'm feeling free.⁴⁸⁷ A partir de ce moment, chez Muriel comme chez Christine, Bernard ne verra qu'une grossièreté choquante. Malgré le fait que le récit précise que tout lui paraît vulgaire et grossier, le récit accentue à ce moment néanmoins le rapport entre Bernard et les femmes.

Peu à peu il se remet à observer les femmes qui passent.

[...]

- Pourquoi t'es-tu costumée, Muriel? C'est ridicule. Ça ne te va pas du tout. Bien peu de femmes savent porter le long avec grâce. Tu es grotesque.⁴⁸⁸

Plusieurs détails de ce passage sont à remarquer. Non seulement y a-t-il ici un accent mis sur la femme, mais le thème de l'esthétique et de la mode féminines sont également évoqués. Plus que son comportement, ce que Bernard se permet de critiquer chez Muriel c'est son esthétique, thème qui reviendra à plusieurs reprises à l'égard de Christine et surtout ses sabots.

Bernard s'assoit à la table de Christine. Le silence se creuse entre les deux jeunes gens. Un tel malaise maintenant entre eux. La séparation a déjà eu lieu. Cette fille aux joues trop rondes est devenue une étrangère. Qu'elle claque seulement ses deux sabots sur le sol et Bernard la quitte sur-le-champ, à jamais. Il ne peut supporter un tel bruit venant de Christine ou de n'importe qui d'autre. Ce genre de chaussures le choque et l'horripile.⁴⁸⁹

De plus lorsqu'il rencontre Bottereau pour la première fois, les confidences qu'il échange avec celui-ci focalisent également sur

⁴⁸⁷ Héloïse, p. 24.

⁴⁸⁸ Héloïse, p. 26.

⁴⁸⁹ Héloïse, pp. 30-31.

l'esthétique vestiaire de Christine.

Bernard enchaîne très rapidement, comme s'il ne contrôlait plus ses paroles:

- C'est Christine qui me gêne. Ce vieux jean délavé, ce T-shirt, ces gros sabots, vous ne trouvez pas que ça détonne ici?

Le visage gris de Bottereau s'éclaire d'une joie mauvaise.

- Il est vrai qu'un peu plus de jupons, de broderies et de dentelle... Mais chez votre fiancée le sang est jeune et généreux...

En passant à Christine, Bottereau passe sa langue sur ses lèvres, avec gourmandise.⁴⁹⁰

Si par sa réaction, Bottereau démontre une vision de Christine comme objet de consommation, Bernard ne fait que revenir à une obsession liée au monde de couturière de sa mère. Mais Bottereau n'existe ici que pour refléter la tendance de Bernard lui-même à établir un rapport avec la femme et la nourriture. C'est ainsi que malgré les allusions fréquentes aux habitudes de restaurant de Bernard et de Christine, une fois que Bernard se décide à changer de femme, il veut également changer de restaurant.

- Où allons-nous dîner, ce soir?

- Au Pierrot Gourmand, comme d'habitude.

Toujours cette langue étrangère, ces mots anciens qui reviennent chez Christine comme chez lui. Cette vie antérieure, évoquée à grand renfort de mots creux. Comment échapper à l'habitude qui le lie à Christine?

- Si on changeait un peu?

- Changer de restaurant? Mais pourquoi? On a retenu. Tu as déjà oublié?

Bernard s'entend dire.

- Allons au Pierrot Gourmand, puisque tu y tiens, quoique la cuisine manque totalement de finesse.⁴⁹¹

Il est à remarquer que tout comme il accepte d'aller à ce restaurant

⁴⁹⁰ Héloïse, p. 53.

⁴⁹¹ Héloïse, p. 32.

à contre-cœur, il acceptera d'épouser Christine malgré son manque d'amour et de désir envers celle-ci. L'habitude prévaudra ici de nouveau dans la mesure où le fait d'avoir "retenu" la table renvoie à celui d'avoir fêté ses fiançailles, épisode déclenchant du roman. Christine est le lieu vide d'une promesse dépourvue de tout désir vivant tout comme le cornet de papier que Bernard lui tend d'où ont disparu les fleurs.⁴⁹²

C'est pourtant par le biais du lien entre la nourriture et la femme que nous avons mentionné plus haut, que le récit revient à cette notion du désir, si bien représentée par le vampire, de l'être désirant en tant qu'être dévorateur. C'est également ici déjà, bien avant que le texte formule une association nette entre le lapin mort et Christine, que le texte suggère que Bernard envisage la femme comme un objet de consommation. Plus haut nous avons pu constater que Bernard souligne les joues rondes et roses de Christine qui font contraste à la pâleur et à l'aspect angulaire d'Héloïse. A plusieurs reprises le texte revient à une association entre Christine, la mobilité et les divers plaisirs sensuels.

La nourriture sent trop fort ici. Les coquilles saint-jacques puent l'ail, et le vin a trop de bouquet. Bernard en vient à rêver d'un bol de riz blanc. Tandis que l'image d'une longue fille noire, aux pommettes saillantes, aux yeux bistrés, se tient immobile, devant lui.

Christine mange, boit et rit. Bernard picore d'un air dégoûté.⁴⁹³

Ce que Bernard reproche à Christine c'est le fait qu'elle bouge et

⁴⁹² Héloïse, p. 30.

⁴⁹³ Héloïse, pp. 34-35.

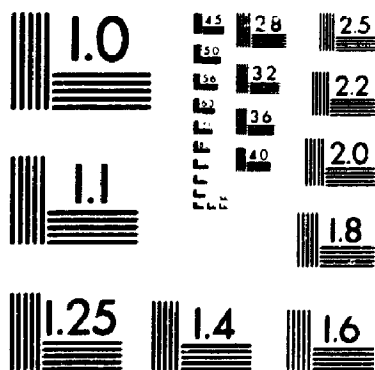
agit comme tout être vivant, alors que la fascination d'Héloïse provient en grande partie du statut de celle-ci d'image immobile. C'est justement la visibilité, le parfum et le son de toute femme charnelle que déplaît à Bernard et qu'il répudie en faveur d'une fascination envers l'absence de la femme vivante - voire la présence de la femme morte.

Toutes ces silhouettes de femmes entrevues, leurs parfums qui le frôlent, parfois la surprise de leurs voix, trop sonores et fortes, l'oppressent et l'épuisent.⁴⁹⁴

Si la critique hébertienne a souvent fait remarquer le rapport entre Héloïse et la mort et celui entre Christine et la vie, ainsi réduisant ces deux figures à des concepts d'ordre global, il nous semble que cette critique a trop souvent fait abstraction du genre de ces deux personnages. On a déclaré qu'Héloïse est la mort alors que Bottereau est surtout celui qui viole et tue, donc un instrument actif de la mort. Cette différence est à remarquer dans la mesure où Héloïse est avant tout l'objet de désir de Bernard. C'est-à-dire que si le fait que Bottereau déclare qu'il s'occupera de Christine pendant qu'Héloïse s'occupe de Bernard tend à établir un parallélisme entre les deux couples, il est néanmoins important de remarquer que Christine ne joue que la victime de Bottereau sans jamais participer activement à sa propre destruction alors que ce que le roman documente c'est la participation, voire obsession, chez Bernard de la recherche d'Héloïse. Le contraste entre l'autonomie et le statut de sujet entre les personnages féminins et masculins est encore renforcé par le fait que même dans le domaine des morts, Héloïse doit remplir une mission qui lui

⁴⁹⁴ Héloïse, p. 33.

5



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

est déléguée par Bottereau. Elle ne fait que se plier devant la volonté de Bottereau et du désir de Bernard lui-même, tout comme Christine ne fait que miroiter le dialogue de Bernard au début du roman et par la suite sera tuée et inactivée par Bottereau. C'est ainsi que là où Kamouraska et Les Enfants du sabbat avaient mis en scène des sujets féminins capables et prêts non seulement à s'affirmer en tant que sujet autonome et transgressif à la loi, mais également prêts à combattre, voire détruire ce qui opposait leur volonté, dans Héloïse Hébert accorde moins d'autonomie et de pouvoir à ces personnages féminins par le statut dramatique et subjectif de celles-ci, les réduisant au niveau d'instruments interchangeable entre les mains des hommes. Malgré cette docilité générale, le texte accorde certains gestes agressifs à Christine.

- Dans la poubelle, le téléphone! Arraché, coupé, jeté dehors. Cet appareil jurait comme une fausse note dans ce décor fin de siècle.

Christine fait volte-face. En un instant retrouve ses griffes et ses dents ainsi qu'aux plus beaux jours de son enfance, dans la cour de récréation à l'école.

- Fin de siècle toi-même! Tu es fou! Complètement fou! J'ai épousé un fou!⁴⁹⁵

Il est à remarquer que le récit juge cette réaction comme n'étant qu'un bref retour atypique à une agressivité liée avec l'enfance de Christine. Dans le drame de Bernard, Christine joue surtout un rôle passif dans la mesure où elle ne fait jamais rien de spécifique pour provoquer le dégoût de Bernard tout comme Héloïse ne fait jamais rien de précis pour attirer son désir. C'est plutôt celui-ci à l'intérieur de lui-même qui opère tous les changements à l'égard du rapport entre les

deux. Le désir ici est donc un élan fragile que le sujet masculin contrôle exclusivement à partir d'un flux et reflux arbitraire et isolé du monde. Certes, cette oeuvre, comme les autres romans que nous avons analysés, vise une compréhension du désir. Il nous semble normal d'essayer de voir si dans Héloïse Hébert vise une compréhension du désir en général, sa fragilité etc. ou si elle avance ici une vision du désir masculin en particulier. Il nous faudra attendre Les Fous de Bassan où des sujets masculins et féminins prennent la parole à l'intérieur d'une même oeuvre pour répondre à cette question.

Le désir du sujet dans Héloïse est décrit comme un fil fragile dont la continuité requiert des efforts d'attention de la part du sujet qui doit maintenir cette tension. S'il arrive par hasard, il ne s'élabore que par volonté.

Comment demeurer au plus haut point de l'attention?
 Comment maintenir cet état de vive tension? Qui sait
 quelle défaillance du coeur, quelle lassitude, quelle
 baisse d'énergie peuvent survenir et empêcher qu'il la
 reconnaisse dans la foule?496

Cet être qu'il doit reconnaître et que le texte accentue par le pronom direct italisé n'est qu'une image à ce point. Autrement dit, le sujet masculin tombe ici amoureux d'une idée qu'il se crée lui-même plutôt que d'une dynamique réciproque avec la femme. Il agit comme s'il était seul au monde, et la femme n'est qu'une série d'objets qui gravitent autour de sa propre pensée.

Il est donc à remarquer que si le statut surnaturel d'Héloïse importe peu c'est que celle-ci ne reçoit que la fonction d'être objet de désir et que ce qui caractérise cet objet de désir c'est

l'inaccessibilité qui maintient le sujet en état de chasse ou poursuite. Le texte suggère un lien entre d'une part l'immobilité et l'insensibilité d'Héloïse face au mouvement, et d'autre part l'innaccessibilité qu'elle représente pour Bernard.

Héloïse, droite, immobile, insensible à la cohue du métro. Inaccessible en quelque sorte.[...] Sa voix légèrement enrouée, difficile à saisir, faite pour être longuement attendue et désirée, devinée.497

La notion d'Héloïse comme l'objet de désir inaccessible au monde concret parce que fruit du rêve du sujet est d'ailleurs évoqué dans le passage suivant où le mot "introuvable" suggère qu'Héloïse n'appartient qu'à l'imaginaire de Bernard.

Bernard a beau s'étirer sur la pointe des pieds. Regarder par-dessus les têtes. Héloïse est introuvable.498

Or, dire que la femme que Bernard désire est inaccessible et introuvable peut d'une part renvoyer au statut particulier d'Héloïse, mais peut également impliquer des structures générales du désir du sujet dans la mesure où ces adjectifs accentuent la distance entre Héloïse et la femme concrète face à laquelle Bernard se trouve physiquement. C'est-à-dire qu'Héloïse explore surtout la notion de femme virtuelle telle que reconstituée par l'imaginaire du sujet. Bernard est donc celui qui tombe dans le piège mentionné par Elisabeth Rolland dans Kamouraska de manquer sa sortie dans le monde en se laissant "terrasser par le rêve", cette notion de sortie manquée étant bien dépeinte par la métaphore du métro.

497 Héloïse, p. 72.

498 Héloïse, p. 73.

Pourtant si pour Bernard l'attraction envers Héloïse dépend d'une pétrification et de tout trait qui oppose cette figure au mouvement auquel Christine était lié, et si par la suite, Bernard envisagera Héloïse comme un être malicieux, le récit lui-même ne représente point cette figure comme une force complètement menaçante mais plutôt comme un être soumis à des lois et à l'autorité de Bottereau, elle-même s'attendrissant sur Bernard.

- Et ce beau jeune homme, qu'attendez-vous pour...

Héloïse baisse la tête. Elle froisse la dentelle de son corsage, avec ses doigts.

- Laissez-nous le temps de faire connaissance. Et puis Bernard est encore amoureux de sa femme, je crois, ce qui retarde les effusions entre nous...

- Méfiez-vous, ma chère. Je vous trouve bien pâlotte. Vous être en train de vous anémier. Vous risquez gros. Ne vous laissez pas attendrir par ce jeune homme. Ne vous attachez pas surtout. C'est extrêmement dangereux pour vous. Préférez-vous que je vous mette sur une autre piste, avant qu'il ne soit trop tard?

Silence d'Héloïse. Puis protestation résignée. Chaque mot semble lui être arraché de force.

- Ce que j'ai commencé avec Bernard je le terminerai tel que convenu. La loi c'est la loi.499

Cet attendrissement envers Bernard que Bottereau devine chez Héloïse sera d'ailleurs avoué par celle-ci plus tard.

- Nul ne se doit d'ignorer la loi, ma chère. Vous avez gravement manqué à votre mission.

- Je ne m'explique pas ce qui s'est passé.

- C'est pourtant tout simple. Ce jeune homme vous plaît et vous le ménagez. Le voilà en train de se rétablir à l'hôpital, tandis que vous errez dans ce métro, comme une âme en peine.

- Il a tant de charme. Il est si drôle avec son air sérieux et naff.

- Ne vous tarde-t-il pas de ramener cette merveille parmi nous?

- Je n'ai pas le choix, n'est-ce pas? Mon éternité est à ce prix.

Héloïse récite, les yeux clos, les traits tirés, laborieusement, comme si elle découvrait ses mots à mesure:

- Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.

Héloïse secoue la tête et les épaules, s'ébroue ainsi qu'au sortir de l'eau.

- Soyez tranquille, je vous le ramènerai, ce garçon. Le désir que j'ai de lui est si fort que je boirai sa vie jusqu'à la dernière goutte.500

L'italisation de ces vers que récite Héloïse lorsqu'il est question de son immortalité renvoie à la parole comme l'outil par lequel l'existence d'Héloïse est assurée. De nouveau ici le texte suggère qu'Héloïse n'est autre qu'une image figée de l'idéal de l'objet désirant, image dont la pétrification ou éternité dépend de la mort de l'élan vital. Lorsque le sujet s'éprend d'une image idéale de l'objet de désir, tout contact réel avec le monde concret perd son attraction. Bernard ne cesse jamais d'éprouver du désir. Ce désir ne fait que se déplacer d'objet et malgré des intervalles où le sujet ressent une certaine plénitude, cette satisfaction ne s'avère que temporaire. Là où Michel des Chambres de bois avait affirmé une perte de désir comme la raison pour sa clôture, dans Héloïse, Hébert attribue le désir comme l'élan inhérent à toute vie. Il est à remarquer que même si Michel parle d'un manque de désir, il ne s'agit que du déplacement du désir de l'épouse à la soeur. Dans Héloïse le sujet n'est que désir.

Bernard attend qu'elle veuille bien tourner la tête vers lui. Il espère d'elle je ne sais quel don redoutable. Il sait que d'un instant à l'autre tout sera accompli. Le sens de sa vie va lui être révélé.

Il n'est que désir. Il tremble.501

Si Bernard finit par avouer son manque de désir envers sa femme, au début il se croit obligé de le lui cacher.

Comment expliquer que le désir possède Bernard jusqu'à la moelle de ses os, et que sa petite fiancée n'y a point part? Il a suffi d'un instant, tout à l'heure dans le métro, face à une inconnue, pour que Bernard soit transformé comme quelqu'un qui passe sur l'autre versant du monde. Déjà il ne peut s'empêcher d'examiner les femmes qui passent. Malgré la présence de Christine.502

Le déplacement du désir de Christine vers Héloïse est donc plus qu'une simple infidélité à une femme particulière. Il s'agit ici certes d'une préférence de la femme virtuelle ou idéale à la femme concrète vivante. Ce n'est pas seulement que Bernard préfère la mort à la vie, mais plutôt que puisqu'il préfère la mort à la vie, aucune femme vivante et réelle ne pourrait stimuler son désir. Le contact du sujet masculin avec la femme dans ce roman s'avère avant tout narcissique. Or, il est intéressant qu'Hébert ait choisi de retenir cette caractéristique que la mythologie attribue au vampire de ne point pouvoir être reflété dans un miroir.

Héloïse s'assoit devant la coiffeuse et se mire dans la glace. Mais on ne voit pas son reflet. Héloïse se relève aussitôt.

- Cette glace est très ancienne et sans tain. Ne l'aviez-vous pas remarqué?

Bernard se penche dans la glace. Son image se réfléchit normalement.503

501 Héloïse, p. 87.

502 Héloïse, p. 31.

503 Héloïse, pp. 98-99.

Si à un niveau psychanalytique ce passage implique de nouveau qu'Héloïse n'est que projection ou invention de l'imaginaire de Bernard, on remarque qu'il s'agit pourtant ici en même temps d'un trait caractéristique du vampire, tel que formulé par le discours folklorique sur celui-ci. Dans la mesure où le motif du miroir est étroitement lié à la thématique de l'identité et de l'altérité il semble révélateur non seulement que le vampire ait été conçu en premier lieu comme une entité dont le reflet ne renvoie à aucune image mais également que le vampire hébertien hérite de ce trait particulier. Hébert n'a effectivement retenu que trois autres caractéristiques du vampire folklorique: l'incompatibilité avec la lumière, la consommation du sang, et l'éternité qui résiste aux balles du revolver de Bernard. Parmi ces quatre caractéristiques, celles du rapport entre le vampire et la lumière ou le miroir sont liées non seulement au motif du regard mais également à celui de la conscience et de la réflexion. Dans notre comparaison du mythe du vampire et de la sorcière hébertien nous avons déjà pu constater que le vampire est avant tout une force en proie du sujet ou une figure auquel le sujet attribue le désir de vouloir dévorer. Pourtant l'impossibilité de le voir à la lumière ou dans le reflet d'un miroir suggère déjà que le vampire, à ses origines, n'est que la projection ou réflexion de celui qui l'a conçu et que ce qui motive cette figure c'est la crainte du désir.

Dans la mythologie et chez Hébert, malgré le fait que l'on attribue au vampire une immobilité, pétrification et incapacité de se manifester à la lumière, on lui accorde également le statut de force dévoratrice de la vie, bien qu'effectivement il s'agisse de l'inverse: l'esprit tisse l'être dévorateur lui-même. Si le vampire est irréprésentable devant le

miroir, cette figure est effectivement le miroir sur lequel sont projetés les tendances macabres, violentes et auto-destructrices de l'esprit du sujet lui-même.

S'il s'agit ici d'un drame foncièrement intérieur où Héloïse et Bottereau ne seraient que des boucs émissaires des désirs et des gestes de Bernard, alors la fin de ce roman doit être réexaminée. Avant d'y passer, il nous convient pourtant de citer un passage où ce genre de projection est évident chez Bernard.

Un plan du métro déposé sur la table de la cuisine. Christine suit du doigt une ligne sur le papier. Bernard contemple Christine et le plan du métro avec une sorte de stupeur.

Il fallait que cela vienne de Christine. Aucun remerciés possible. C'est elle qui l'aura voulu.504

Ici le texte démontre clairement le genre de mécanisme de projection dont Bernard est capable. Si à ce point, il attribue sa propre volonté et son désir à Christine, plus tard, lors de sa rencontre avec Héloïse, c'est la voix de la narration à la troisième personne qui opérera le même mécanisme.

Le visage d'Héloïse, lisse comme un caillou. La beauté des os visible à travers ses mains translucides. Une flamme mauvaise dans ses yeux couleur de plomb.

- Comme tu trembles et comme tu me désires.

Mais le propre désir d'Héloïse domine nettement dans l'appartement. Comme si tout ce qui se trouvait là n'eût existé qu'en fonction de ce désir même, pour l'attiser et lui permettre de s'accomplir dans toute sa force dévorante.

[...]

Est-ce moi qui crie, pense Bernard, pendant que la volupté le broie et l'emmène jusqu'aux portes de la mort. Le sang chaud l'inonde venant de sa gorge

tranchée. Il sombre dans la nuit.505

Malgré le fait que le récit insiste que c'est le désir d'Héloïse qui domine la scène, la distinction entre le sujet et ce qui l'entoure est remise en question lorsque Bernard s'interroge sur les origines du cri qu'il entend. En outre, on remarque qu'Héloïse apparaît dans l'appartement exactement au moment où celui-ci a fini de se préparer pour sa visite et vient de s'étendre sur le lit.506

D'autre part, lorsque Christine lui dit à l'hôpital qu'aucune de ses histoires sur Héloïse n'est vraie et qu'il s'agit plutôt du délire, le texte attribue la réflexion suivante à Bernard.

Comment faire la part des choses, séparer le songe d'avec ce qui s'est passé de très réel et précis entre Héloïse et lui, dans l'appartement de la rue des Acacias? Bernard ne peut plus ignorer qui est Héloïse. Qui a vu la glace et le feu de la mort liés ensemble dans une seule créature splendide, comment peut-il encore vivre?507

On remarque également que lorsqu'il s'agit du premier contact physique entre Bernard et Héloïse, le récit les entoure d'êtres aveugles, c'est-à-dire de gens qui ne peuvent point voir cette rencontre.

Héloïse et Bernard sont face à face. Des aveugles avec leurs cannes blanches, tâtent le terrain, autour des jeunes gens. Les aveugles se croisent et se séparent, se dirigent vers les quais, ou la sortie.508

505 Héloïse, pp. 99-100.

506 Héloïse, p. 96.

507 Héloïse, p. 105.

508 Héloïse, p. 68.

Cette mise en scène des aveugles qui entourent Bernard et Héroïse a comme résultat l'implication qu'il existe un écran ou un écart entre le monde des deux personnages et celui de ceux qui les entourent. C'est-à-dire que de nouveau ici, Héroïse semble exister purement en tant qu'idée ou obsession intérieure de Bernard.

Ce n'est que lorsque l'on accepte d'envisager Héroïse comme un idéal impossible de la femme qui inspire le désir masculin que le sens de certains passages nous est révélé.

En vain il interroge les longues files de gens qui attendent pour entrer dans les cinémas. Aucune de ces femmes à la queue leu leu ne ressemble, ne peut ressembler⁵⁰⁹ à l'étrange apparition du métro.⁵¹⁰

Non seulement le texte implique ici qu'Héroïse n'est que le fruit de l'imagination de Bernard en soulignant qu'aucune femme ne peut ressembler à cette "étrange apparition" mais il est intéressant que le récit puise son groupe de femmes à l'extérieur d'un cinéma, ainsi évoquant la thématique de la distinction entre la femme concrète et la femme en tant qu'image populaire.

Le texte témoigne de la détermination de la réflexivité selon laquelle on pourrait interpréter Héroïse comme le produit de la conscience de Bernard en introduisant diverses images en arrière-plan qui soulignent le dédoublement ou l'auto-réflexion du sujet. Ainsi lorsque Bernard descend dans le métro à la poursuite d'Héroïse, le texte décrit un jeune homme devant le miroir.

Bernard redescend dans la bouche du métro. Explore

509 Nous soulignons.

510 Héroïse, p. 30.

encore une fois les quais et les couloirs. Près de la cabine de photo un jeune homme coiffe sa longue barbe et ses longs cheveux. Ses gestes sont graves et lents. Hiératiques.511

Par un déplacement à ce jeune homme qui se regarde dans le miroir avant de se faire prendre en photo, le texte évoque l'auto-reflexion et laisse entendre ici que la descente dans le métro n'est que l'état d'une auto-analyse de la conscience de Bernard.

D'autre part la surdétermination sexuelle du mythe du vampire est évoquée également par le lien entre les mots "vampire" et "vamp". Bien que la voix à la troisième personne dépeigne Héloïse comme étant plutôt attendrie à l'égard de Bernard et réticente à lui faire mal, lorsque celui-ci la cherche dans la foule, armé d'un revolver il surveille "toute silhouette féminine, longiligne et hautaine, qui se dandine dans des accoutrements d'autrefois." Héloïse est donc conçue par Bernard comme un être séducteur, hautain et dévorateur. Or, il existe un lien entre Héloïse et la figure de la mère qui mérite notre attention.

L'orientation vers le passé figure tôt dans le récit par le biais des mots que Bernard aurait inconsciemment écrit sur son cahier, et qui évoquent les thèmes de l'ivresse, de l'arrestation, de la fatalité et de la vengeance.

On peut lire en outre sur le bloc de Bernard: "Tout homme trouvé en état d'ivresse sera mis en état d'arrestation. Qui a bu boira. Dent pour dent, oeil pour oeil. Son oeil sombre, ses dents blanches. La fille aux cheveux de nuit s'est volatilisée. Bien fin qui la trouvera. Rien ne sert de courir il faut partir à temps."512

511 Héloïse, p. 29.

512 Héloïse, p. 27.

Si les thèmes de l'ivresse et de l'arrestation tendent à fortifier la thèse lancée par Christine du contact avec Bernard avec la drogue, la suite de phrases "Qui a bu boira. Dent pour dent, oeil pour oeil. [...] Rien ne sert de courir il faut partir à temps" évoquent l'orientation fataliste du sujet qui tend à la répétition ou à la reconstruction d'un passé dont il voudrait se venger en quelque sorte. De nouveau le drame des origines familiales et de la mère est réactivé par ce passage mais est ici associé à la notion de la vengeance qui ne réapparaît qu'à la fin du roman lorsque Bernard cherche Héloïse pour se venger de la mort de Christine, "Cette soif de vengeance à son flanc. Ce revolver dans sa poche."⁵¹³

C'est dans la mesure où le sentiment de vengeance préfigure le meurtre de Christine que ce crime mène à plusieurs interprétations et implique la possibilité de Bernard comme en étant coupable. Autrement dit, chez le sujet dont l'idéal féminin est l'image d'une femme morte, il n'existe nulle place pour l'affirmation du sujet féminin vivant, d'où la victimisation brutale que le récit fait subir à Christine et vers laquelle le texte se chemine.

D'une part, si Bottereau est effectivement responsable du crime de Christine, l'auteure s'attaque ici tout simplement à la violence générale du viol et du meurtre par la déclaration suivante de Bottereau.

- Bon. Moi, je m'occupe de la fille. Ce ne sera pas compliqué. La séduction chez moi ne fait pas tant d'embarras. Mes manières sont simples et directes. Je viole et je tue.⁵¹⁴

513 Héloïse, p. 121.

514 Héloïse, p. 33.

Ce qui nous paraît pourtant représenter la volonté du texte de lier Bernard à ce crime est d'abord le fait que Christine ne meurt qu'au moment où Bernard vient de s'acheter un revolver.

Le serrurier a promis à Bernard que dès qu'il aura fermé boutique il passera impasse des Acacias. Mais voici que Bernard examine attentivement la vitrine d'un armurier. Il se décide à pénétrer dans le magasin.

La clochette au-dessus de la porte tinte longuement. Un homme à mine patibulaire émerge du fond de la boutique. Tout autour de lui brille la panoplie des armes, bien astiquées, dressées pour la chasse et le meurtre.515

C'est dans cette curieuse allusion à la chasse et au meurtre relié ici à Bernard avant la mort de Christine, que l'inconscient du texte établit un rapport entre ces deux faits simultanés.

Il y a plus. Tôt dans le récit, lorsque Bernard est encore sous l'emprise de son désir d'Héloïse, il manifeste déjà la même intolérance envers le goût et l'odeur de la nourriture que Michel avait démontré dans Les Chambres de bois.

Christine rentre de l'opéra traînant avec elle des bouffées d'air frais, des paniers pleins de fruits, de légumes, de viande et de fleurs, des nouvelles du monde et une passion de danseuse, Bernard semble sortir d'un rêve. [...]

Les paniers de Christine sont déballés, examinés triés sur-le-champ. Tout ce qui a trop d'odeur ou de goût est mis de côté. Sacrifiés.516

Or, une fois sorti de l'hôpital et de nouveau exposé à la nourriture, le récit attribue la même ancienne angoisse à Bernard.

515 Héloïse, p. 114.

516 Héloïse, p. 62.

Les maraîchers, les marchands de volaille et de lapins, les bouchers ont envahi la contre-allée. Ils ont installé leurs pieux de métal et tendu leurs toiles, sous le grand soleil. Des lueurs vertes dégoulinent sur les viandes saignantes, les poulets grenus, les salades acides et les légumes multicolores. C'est à qui vanterait les fruits de la terre, les bêtes abattues et le pouvoir absolu de l'homme sur la création.

- Pas cher, mes salades! Toutes fraîches, mes salades!

- Par ici, voyez mes poissons, l'oeil clair, les écailles brillantes, les oufes fraîches! Par ici, messieurs-dames...

- Des fraises! Des belles fraises!

[...]

Christine exulte parmi les nourritures terrestres, étalées là, pour son bon plaisir.

[...]

Bernard donne des signes d'angoisse de plus en plus évidents. Il semble chercher une boutique. Il s'arrête devant l'échoppe d'un serrurier.⁵¹⁷

[...]

Christine s'éloigne, bêtée de fruits et de légumes, les pattes d'un grand lapin passant entre les mailles de son filet.

Bernard entre chez le serrurier.⁵¹⁸

Plusieurs détails de ce passage sont à remarquer. Le thème des animaux emprisonnés à l'intérieur des grilles d'un jardin revient ici par le biais de cette phrase sur le désir des marchands de "vanter le pouvoir absolu de l'homme sur la création". C'est dans la mesure où le thème du rapport entre la culture ou la civilisation et la nature, est ici juxtaposé à l'extase de Christine et à la crainte de Bernard face à ces éléments que ce passage s'avère d'abord important. Déjà à la fin de ce passage le récit incorpore Christine à cette création "sacrifiée", non seulement par les mots "bêtée de fruits et de légumes", mais également par son association à ce grand lapin dont les pattes "passent

⁵¹⁷ Nous soulignons.

⁵¹⁸ Héloïse, pp. 112-113.

entre les mailles de son filet". A partir de ce moment l'image de Christine co-existera avec celle de ce lapin, de nouveau renforçant l'idée de ce personnage féminin comme objet de consommation ou proie sacrifiée à l'appétit du désir masculin. D'autre part, jusqu'à la fin du récit, Bernard ne sera représenté que muni d'un revolver ou arme de vengeance. C'est par le biais de cette association entre Christine et le lapin qui seront tous les deux désarticulés dans le même lieu et au même moment que le détail suivant nous semble signifiant.

Les abats du lapin sont répandus par terre. Bernard écrase du pied le petit coeur du lapin. [...] Tout porte les traces d'une lutte sans merci.519

Parmi ces divers buts, Héloïse cherche à transposer des élans psychiques à une représentation concrètement visuelle. Or, c'est dans la mesure où ce serait le pied de Bernard, plutôt que celui de Bottereau, qui écrase le coeur, plutôt que n'importe quelle autre partie du corps du lapin que cette image renvoie au drame intérieur de Christine exprimé plus tôt dans le récit dans le passage suivant.

- Je ne comprends pas ce qui arrive. Je ne t'aime plus du tout, Christine. Ta présence m'est de plus en plus intolérable.

Christine demeure droite, privée d'expression. Elle se répète que les mots n'ont aucune prise sur elle. Rien n'est encore arrivé tant qu'elle n'aura pas accepté les paroles de Bernard. Pourtant sa lèvre inférieure tremble comme celle des vieilles femmes.520

Ce qui se passe ici au niveau de la parole et le pouvoir de celle-ci d'opérer sur la réaction psychique du sujet, est en quelque sorte ce

519 Héloïse, p. 117.

520 Héloïse, p. 93.

vers quoi le texte avance, visant cette fois l'image concrète de "l'écrasement du coeur". C'est ainsi que le récit lui-même articule ce même décalage entre la parole et le domaine concret qu'il attribue à la volonté et à l'acte de Bernard dans le passage suivant.

Il n'est que poser certains gestes comme si l'on ne demeurerait pas persuadé, dans son for intérieur, de leur inefficacité. La volonté quelque part en nous commande au mouvement qui obéit, avec un léger décalage. Le bras qui tremble. La main qui tâtonne. La masse dure et froide du revolver contre nos doigts gourds. En face de nous le sourire cruel d'Héloïse lui mange toute la face. Tirer à bout portant sur cette forme parfaite qui ne sursaute même pas sous les balles et persévère dans sa faim mauvaise, penchée sur nous. Son sourire criblé de balles se reforme à mesure. Héloïse toute droite, en face de Bernard, dure et s'éternise.521

On remarque que la fonction de l'infinitif ici est justement celle de démarquer le décalage léger et temporellement confus de la volonté ou de la prescription au geste ou sa description. Autrement dit, "tirer" ici est l'intention lorsque relié aux phrases précédentes, mais également l'acte, lorsque inséré dans le contexte des phrases suivantes. C'est donc par le biais de l'infinitif que le récit cerne le rapport fragile entre ce que le sujet se dit ou sa parole, et son geste corporel.

Nous revenons pourtant à ce rapport entre Christine et le lapin afin de faire remarquer un dernier détail d'importance sur la transition entre les deux lexies qui situent d'une part Bernard chez l'armurier et Christine à la cuisine. Rappelons que celle-là termine avec la phrase "Tout autour de lui brille la panoplie des armes bien astiquées,

commence par le paragraphe cité ci-dessous.

Un grand couteau entre les doigts, le lapin étalé sur la planche de bois, Christine tranche et découpe. Les sourcils froncés, elle s'applique à son travail de bouchère, se révolte et persévère.⁵²³

Non seulement ce lien entre la chasse et le meurtre nous semble-t-il important étant donné le lien que nous avons déjà pu déceler chez Hébert entre la chasse et le désir, mais ce passage renvoie de nouveau au thème de la réflexivité dans la mesure où il accorde à Christine la même fonction par rapport au lapin qui sera opérée sur elle dans la même lexie.

Bernard abandonne et reprend son alliance à Héloïse à plusieurs reprises. Il est le lieu d'un va-et-vient entre le désir et la crainte d'Héloïse ou de la mort. Or rappelons que non seulement cette alternance de crainte et de désir représente-t-elle le déplacement en avant et le pas en arrière de presque tout flux et reflux désirant chez Hébert, mais que cette dynamique par rapport à la mort en tant qu'objet de désir et de crainte avait déjà été reléguée à d'autres personnages masculins dans les oeuvres précédentes. Il y a, par exemple le cas du médecin Painchaud.

Sa rage lui plaît. Lui si doux et compatissant d'habitude, il ne se reconnaît plus. Un homme peut-il se retourner tout d'un coup, comme un gant, et apercevoir, en un éclair, son double bicornu dans un miroir déformant?

[...]

Le poids de soeur Julie se fait plus oppressant. Tandis que la volupté monte en vagues pour emporter le docteur au-delà de la mort, à la fois redoutée et

désirée.524

Ce passage nous permet de constater que Bernard n'est pas seulement la reconstruction approfondie de Michel, mais également celle de certains élans et caractéristiques de Jean Painchaud. D'une part nous remarquons que ce qui arrive à Bernard entre le retour en train à Paris et la tombée du jour est précisément ce "retour d'un coup" qui lui oblige d'apercevoir "son double biscornu". D'autre part Héloïse est, avant tout, l'exploration de cette crainte et ce désir de la mort, mentionnés ci-dessus.

Le complexe d'élans intérieurs attribués à Bernard ne s'étend pas uniquement à d'autres personnages de l'univers fictif hébertien. A l'intérieur du récit d'Héloïse lui-même, le texte manifeste une volonté de généraliser le cas particulier de Bernard à un niveau socio-collectif. Notre analyse jusqu'à ce point s'est concentrée sur une approche psychanalytique du texte, mais il nous convient maintenant d'aborder la socio-critique lancée par cette oeuvre.

La sortie de Bernard en couple avec Héloïse dans un club a comme fonction de généraliser non seulement le caractère désirant de Bernard, mais plus précisément la fascination collective avec la mort. Bernard remarquera que tout le monde boit du bloody-mary et l'étrangeté des êtres qui l'entourent est surtout évoquée par le maquillage et la réaction de ceux-ci devant le spectacle de la mort. Que le texte cherche à accorder à la trajectoire désirante de Bernard un sens collectif et général est tout de suite suggéré par l'emploi du pronom "nous" dans le passage suivant.

La cave est profonde. On y a accès par deux escaliers successifs, très étroits, en colimaçon. L'humidité nous glace entre les deux épaules. Les murs de grosses pierres suintent.

L'air qu'on respire dans la salle est moite et enfumé. Des gens silencieux et figés sont assis autour des tables, éclairées à la bougie. Les visages sont étranges, trop apprêtés et maquillés. Hommes et femmes ont l'air de porter des masques.525

Ayant sollicité la participation du lecteur à la scène entre Bernard et Héloïse, le récit continue à vouloir souligner non point l'étrangeté mais plutôt la similarité entre ce club spécifique et n'importe quel club par des allusions à des traits banals de cette scène, allant du maquillage au "bloody mary" que tout le monde boit.

Comme Bernard insiste, [Héloïse] se décide pour un bloody-mary.

Bien chambré et surtout pas de glace.

Dans la quasi-obscurité, Bernard remarque que tout le monde autour de lui boit du bloody-mary. Il y a des petites lueurs couleur de sang qui clignotent dans chaque verre.

L'orchestre attaque avec frénésie un french-cancan. Les danseuses sont habillées de noir et de blanc. Leurs culottes sont d'un rouge vif. Les joues très blanches, les lèvres très rouges, les yeux charbonnés, les cils trop longs confèrent aux danseuses des allures de poupées de porcelaine. Le rythme de l'orchestre devient de plus en plus effréné. A la fin de la danse, au moment du grand écart, les danseuses ne se relèvent pas et demeurent sur le sol, comme des pantins disloqués. On applaudit à tout rompre. Le rideau s'ouvre et se referme plusieurs fois. Les danseuses ne se relèvent toujours pas. Délire dans la salle.526

Après l'humour dont l'auteure fait preuve dans Les Enfants du sabbat, ce détail sur le bloody-mary pourrait certes être porteur d'une

525 Héloïse, p. 79.

526 Héloïse, pp. 79-80.

certaine ironie ou de l'humour de la part de l'écrivaine. Et pourtant la banalité de ce nom à l'intérieur du contexte d'Héloïse sert à faire remarquer les dimensions physiques de certains mots de notre vocabulaire et par celui-ci l'élément inconscient de la fascination de la mort sur lequel le texte s'interroge. En outre ce geste de boire du blood-mary devant des danseuses et des spectateurs maquillés aux joues très blanches, lèvres très rouges, aux yeux charbonnées et aux cils trop longs qui ont l'air de poupées de porcelaine, ne fait qu'ancrer l'aspect physique d'Héloïse dans une certaine image esthétique féminine qui ne va pas sans rappeler celle du monde réel. Le délire général que le récit attribue aux spectateurs lorsque les danseuses gisent comme mortes sur la scène n'est de nouveau qu'un dédoublement du délire désirant personnel de Bernard devant l'image d'Héloïse et surtout l'immobilité de celle-ci. Le nom de ce club "Git-le-Coeur" ne va pas sans comporter un lien à la thématique générale du roman. On remarque également qu'au niveau de l'image visuelle, le récit habille ces danseuses en noir et blanc mais aux culottes "d'un rouge vif", ainsi renforçant la thématique de la sexualité qui dans Héloïse est d'ailleurs évoquée par la figure typiquement hébertienne de "l'immense" lit,⁵²⁷ le lit qui "prend toute la place",⁵²⁸ ou lits que le sujet envisage comme étant placés sur des estrades.⁵²⁹

Que le spectacle dans la cave auquel Héloïse et Bernard assistent n'existe que pour refléter les habitudes du monde à l'extérieur de ce

527 Héloïse, p. 51.

528 Les Enfants du sabbat, p. 9.

529 Et Elisabeth et Julie auront la même impression que leurs lits sont placés sur des estrades, c'est-à-dire que leur sexualité est devenue l'objet public du regard de l'Autre.

club devient clair lorsque le récit décrit le premier personnage qu'Héloïse rencontre une fois sortie du club en accentuant l'artificialité théâtrale de l'aspect de celle-ci.

Brassées de fleurs artificielles accrochées aux murs.
 [...] Une femme âgée, perruque rousse, vaste tablier amidonné, maquillage théâtral, est en train de vaporiser du parfum.

[...]

- [...] Six pieds sous terre, frais, bien fréquenté, commode, et tout...530

Nous avons pu constater qu'Héloïse offre au lecteur plusieurs voies interprétatives quant au statut de l'identité du personnage évoqué par le titre. Si malgré cette ambiguïté de base notre lecture de ce roman s'est surtout concentrée jusqu'à présent sur l'aspect psychologique de l'oeuvre, attribuant aux personnages secondaires la fonction de représenter des projections extérieures des diverses lignes de tension de Bernard, c'est que notre but principal est de cerner le statut du sujet et son rapport au désir et à la parole. Dans la mesure où il nous semble que ce roman ne vise Bernard en tant que sujet désirant qu'afin de désigner son drame individuel privé comme le reflet d'une problématique collective, c'est à l'aspect socio-critique d'Héloïse qu'il nous convient de passer maintenant.

Si nous revenons une dernière fois à une interrogation sur le statut d'Héloïse, c'est qu'il nous semble que le texte manifeste à la fois le désir d'établir ce personnage comme appartenant avant tout à l'imaginaire de Bernard, mais démontre ailleurs sa volonté de vouloir accorder à Héloïse un statut surnaturel en tant qu'entité autonome à la conscience du sujet. Autrement dit, lorsque le récit déclare la

difficulté de Bernard à "faire la part des choses" en voulant séparer "le songe de ce qui s'est vraiment passé entre lui et Héloïse", il ne fait que dédoubler le dilemme du lecteur face à l'énonciation ambiguë de ce roman. La mythologie n'étant que l'imaginaire collectif à partir duquel les structures sociales se définissent, Héloïse n'insiste pas sur une division nette entre l'abstrait du songe [personnel ou collectif] et l'acte concret des habitudes de la société. Autrement dit, que l'on aborde ce roman par le biais d'une psycho-critique, socio-critique ou critique mythologique, on parviendra néanmoins à la même problématique thématique. Ce qui change lorsqu'un déplacement d'optique a lieu, favorisant une de ces approches plutôt que l'autre, c'est surtout les figures textuelles sur lesquelles on se concentre. Là où une psycho-critique tend à nier à Héloïse l'autonomie d'une identité "surnaturelle" en tant que "vampire", une compréhension de ce mythe aussi bien qu'une analyse de la figure spatiale du métro, s'avèrent pertinentes lorsque nous visons une interprétation socio-mythologique du roman.

En ce qui concerne la première de ces deux figures, nous remarquons que même si le mot "vampire" parsème les divers textes critiques sur ce roman, il ne figure jamais dans Héloïse. Ce n'est que le lecteur familier avec les divers aspects de la mythologie du vampire qui accordera cette désignation à ce personnage. Accorder à Héloïse cette autonomie c'est tout simplement prendre l'optique d'une socio-critique qui comprend l'exploration d'une mythologie collective plutôt que personnelle. Or, s'il y avait opposition dans le roman entre la logique de ces deux phénomènes, nous serions obligés de nous heurter à cette impasse. Une analyse des passages où le texte déplace son regard à la foule anonyme qui entoure Bernard nous démontre pourtant que ce n'est

point le cas et que la focalisation sur ce sujet n'est qu'une ouverture sur un phénomène collectif.

Le métro est bondé. Hommes et femmes, pressés les uns contre les autres, ne peuvent plus bouger. Evitent de se regarder en face. Chacun éprouvant la masse du corps étranger, son poids de chair et d'os contre soi. Dans son dos. Sur sa poitrine. Sur son ventre. Respirant l'haleine du voisin. Examinant ses ongles sales, sa main velue. Bernard et Héloïse aussi près l'un de l'autre qu'il soit possible de l'être, sans faire l'amour ou se battre, tentent de se parler dans le fracas du train.⁵³¹

Le récit s'interroge ici sur le fait que le métro est un lieu où la proximité spatiale oblige un contact physique entre des étrangers et surtout sur le fait que cette réalité impose une attitude d'indifférence et de désensibilisation par rapport à la présence de l'Autre. Or, l'aliénation intérieure juxtaposée au rapprochement physique est précisément ce qui caractérise le mariage de Bernard et de Christine.

Malgré le fait que la foule "compacte" du métro s'est habituée à ce rapprochement physique qui lui est imposé quotidiennement, le récit attribue à ce groupe la même agression latente qui fait irruption chez Bernard et dans sa "vie limpide où rien ne clochait" lorsqu'il est question du "moindre choc."

Comment la retrouver dans cette foule compacte, amorphe en apparence, mais pourtant agressive, au moindre choc? Comment jouer des coudes sans encourir les foudres des passagers? Bernard appelle à voix basse. Autour de lui on sourit. La vieille dame lâche son poteau, agite ses petites mains, comme des serres contre son visage.

- C'est à la station Croix-Rouge que la demoiselle est descendue. Je l'ai très bien vue.

Un homme en bras de chemise proteste avec indignation.

- Tu radotes, la mère, la station Croix-Rouge est fermée depuis longtemps.532

Par le fait que la descente d'Héloïse à la station Croix-Rouge, est d'une part témoignée par la vieille dame, mais d'autre part remise en question par un autre passager, le récit dédouble ici le dilemme du lecteur. A partir de ce moment, celui-ci se forgera son interprétation d'Héloïse d'après le rapportage de la femme ou l'incrédulité indignée de l'homme. Or, si d'une part les éditeurs ont ressenti le besoin d'appuyer les remarques de l'homme en ajoutant une note au texte qui identifie Cluny et la Croix-Rouge comme deux stations fermées, la voix narratrice s'attaquera au phénomène de l'incrédulité devant l'énigme et le mystère.

Après une aussi longue absence de nouveau le métro. La promiscuité odorante et forte. Jeunes et vieux, tous fatigués et ballotés. Des visages avoués, aussi vrais que dans leur solitude la plus profonde. A chaque station on charge et on décharge. Des hommes et des femmes avec un but précis en tête. Surtout ne pas arriver en retard. A chacun sa vie, cachée sous les rides ou le lisse des joues. A chacun sa mort enclose dans le secret des os et du sang. La destinée. Parfois on pourrait l'entendre cogner les parois du coeur. Si ce n'était du fracas du métro et de l'incrédulité qu'on a tous pour ces sortes de mystère.533

Le récit souligne ici de nouveau l'aliénation intérieure de chacun des membres de la foule qui entoure Bernard mais ajoute à cette idée des éléments-clés qui nous aident à mieux comprendre la figure du métro dans Héloïse. On remarque d'abord que si les voyageurs du métro sont obsédés par le désir de ne pas perdre leur temps et d'arriver à leur destination à l'heure alors que Bernard est celui précisément dont l'inertie fait

532 Héloïse, p. 73.

533 Héloïse, p. 67.

contraste à cette frénésie de mouvement ponctuel, ce personnage partage le même sens de lassitude et d'attente que le récit attribue à la foule du métro.

L'auteure manifeste dans ce roman la volonté d'inviter le lecteur à réfléchir sur le phénomène banal et actuel de cette descente "commode" à un lieu "six pieds sous terre" dont la logique est celle de parcourir la plus grande distance avec le moins de temps. C'est par le fait que le récit signale ce phénomène comme provenant d'une obsession collective de vouloir arriver le plus vite possible à une destination fixe que la figure du métro s'avère métaphore fertile à la hantise de la mort, destination finale par excellence, et à la participation active du sujet de vouloir sacrifier les moyens ou le présent aux fins de l'avenir. De nouveau, la métaphore de la danse chez Christine s'oppose à cette logique par le fait qu'il s'agit d'un mouvement non-linéaire qui n'a aucune fin utile sinon celle de la participation du sujet au déploiement du plaisir de son propre corps. C'est donc par le biais de ces passages sur les autres voyageurs du métro que le texte nous oblige à remarquer que le drame isolé de Bernard à l'intérieur de son appartement, où est accentuée l'immobilité n'est que le reflet d'une logique sociale qui déclenche une frénésie de mouvement motivée par le sacrifice du présent aux fins des destinations à venir. A l'intérieur du métro, on s'acharne à faire abstraction de ce que le corps est en train de vivre en faveur d'une focalisation sur la sortie ou la destination éventuelle. On accepte de s'absenter de la lumière et du paysage et de passer au niveau spatial des morts afin de mieux économiser son temps. Par le lien de cette attente collective à sa manifestation tragique dans la vie de Bernard et de Christine, le récit nous suggère que celui qui "attend" la

destination future, attend la mort. Or, à travers toute une série de personnages comme Stéphane de Bichette de "La Maison de l'Esplanade", Michel, Mme d'Aulnières, ou soeur Gemma, le texte hébertien s'acharne à démontrer que celui qui attend la mort, est déjà mort.

Voilà donc pourquoi ce roman vise une comparaison entre les voyageurs du métro et les morts. On remarque, d'ailleurs, le champ des morts comporte des délimitations territoriales dans le passage suivant, lequel lorsqu'enlevé de son contexte devient une excellente description des "vivants" au métro.

On se tasse pour faire place aux nouveaux arrivants. A chacun son espace bien précis, sa place réservée, dans une sorte de tableau qui se fige peu à peu. 534

C'est justement ce chevauchement d'identité entre les morts et les vivants, provenant de certaines habitudes de ceux-ci qui est visé par cette phrase obsédante chez Hébert du "monde en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus".

Si le texte brouille toute piste qui pourrait clairement nous renseigner sur le statut existentiel d'Héloïse, en tant que figure imaginaire de Bernard, de vampire ou morte-vivante etc., c'est qu'il cherche à nous faire voir que le fait que le métro ne s'arrête plus à certaines anciennes stations où figurent maintenant des cimetières, n'empêche nullement des êtres humains d'y "descendre" non seulement par la fascination de la mort qui se manifeste dans leur mythologie, dont le vampire n'est qu'un exemple, mais également par le script qui dicte leur déplacement corporel. Le personnage d'Héloïse n'a donc comme but

dramatique que celui de donner une forme familière et concrète à un concept confus mais obsessif qui fascine non seulement Bernard mais la foule dans lequel le récit l'insère.

Nous avons pourtant pu identifier chez Héloïse un désir de vouloir accentuer les implications de cette tendance générale de la fascination envers la mort au phénomène de la femme en tant qu'objet de désir et de conventions esthétiques. Etant donné qu'il s'agit ici d'un récit elliptique qui se passe de tout élément superflu, le geste suivant d'Héloïse nous semble intéressant.

Elle avise un soutien-gorge sur un fauteuil
qu'elle jette aussitôt dans la corbeille à papier.⁵³⁵

C'est dans la mesure où l'oeuvre romanesque hébertienne aussi bien que sa poésie revient sans cesse sur la figure d'une femme dont la maigreur et visibilité des os sont souvent accentuées, et le fait que non seulement Héloïse partage-t-elle ces mêmes caractéristiques mais que le récit lui attribue ce geste de jeter un soutien-gorge en particulier, que nous décelons dans ce texte un désir d'explorer la fascination de la mort, mais de faire coïncider celle-ci avec la haine du corps en général, de la sexualité en particulier, et encore plus précisément de la haine du corps et de la sexualité féminine. De François Perrault, en passant par Michel et divers personnages masculins des Enfants du sabbat, jusqu'à Stevens Brown et Nicolas Jones des Fous de Bassan, le roman hébertien tisse une lignée de sujets masculins, dont l'agression, le désir et la crainte de la femme vivante sont juxtaposés à l'ombre d'une vengeance envers une mère qui les aurait rejetés et qui se

535 Héloïse, p. 98.

manifeste dans le cas de Michel et de Bernard par le désir de faire remplacer cet être vivant et sensuel par l'image d'une femme pétrifiée.

Ce que nous remarquons dans le cas de Bernard c'est un jeu de déplacements par lequel le sujet se sert d'une figure féminine comme bouc-émissaire sur lequel il projette ses propres agressivités et sentiments de vengeance envers le rejet maternel. Malgré sa participation et poursuite d'Héloïse, Bernard cherche à se venger chez celle-ci de la mort de son épouse. Et pourtant, le récit nous fournit divers détails dont le rapport ne dépend que de la reconnaissance de Christine en tant que bouc-émissaire du sentiment de vengeance que Bernard ressentait par rapport à sa mère. Que le lecteur accepte ou n'accepte pas un lien direct entre Bernard et le meurtre de Christine importe peu dans la mesure où tout le récit ne fait qu'établir une complicité progressive entre Bernard, Héloïse et Bottereau, à laquelle le sujet revient à la fin du récit et dont Christine est la victime.

Il est également à remarquer que parmi les questions qui "doivent être posées [entre Bernard et Héloïse] Pour que certaines réponses soient données. Afin que tout soit clair entre eux"⁵³⁶ on trouve la référence au miroir qui ne reflète que Bernard aussi bien que la volonté d'Héloïse de savoir ce que Bernard "a fait de Christine".

C'est pourtant dans le passage suivant où Bernard descend dans le métro pour la dernière fois, armé d'un revolver, que le texte évoque un personnage foncièrement perturbé et misogyne, qui ne voit chez la femme que le reflet de sa propre sexualité confuse et de son élan vers l'auto-destruction. Or, il nous semble révélateur que le récit situe le délire intérieur de Bernard à l'intérieur de la frénésie générale de la foule

⁵³⁶ Héloïse, p. 98.

des heures de pointe, ainsi réarticulant une dernière fois le chevauchement entre Bernard en tant que sujet et la réalité familière et quotidienne du chaos du métro. On remarque ici également que le texte réaffirme le lien entre la paranoïa du sujet et la présence de cet "on" que l'on trouve au début de Kamouraska et que cette énonciation co-existe avec la même volonté d'Elisabeth de vouloir épier ou dévisager chaque homme dans la rue. Dans le cas de Bernard, c'est avant tout sa façon de décrire cette femme qu'il cherche comme "toute silhouette féminine, longiligne et hautaine qui se dandine", face à une absence d'une telle caractérisation prononcée par la voix omnisciente à l'égard d'Héloïse qui nous oblige à réexaminer la coïncidence entre le meurtre de Christine et l'achat du revolver.

Foule des heures de pointe. On marche sur ses talons. On respire sur sa nuque. On le frôle de partout. Ceux qu'il rencontre de face foncent sur lui, semblables à des aveugles. Eviter toute collision. Promiscuité odorante et chaude. Se fondre là-dedans comme dans une sorte d'humus. Epier tous les visages. Ne pas en laisser passer un seul sans l'avoir examiné soigneusement. Surveiller toute silhouette féminine, longiligne et hautaine, qui se dandine dans des accoutrements d'autrefois.

Entreprise insensée. La masse des gens ici ne forme qu'un seul corps d'où émergent parfois quelques physionomies aussitôt ravalées par la foule. Hyde sauvage, aux mille têtes, sans cesse coupées et renaissantes. Désirer plus que tout au monde qu'apparaisse enfin, se dégageant de la foule, le petit crâne féroce d'Héloïse, sous un chapeau à fleurs.537

C'est par le biais de la mise en scène d'un sujet, autrement perturbé par tout contact avec la matière vivante, soudainement envahi par la cohue d'une foule au métro qui a une "entreprise insensée" en

tête et qui envisage les individus autour de lui comme une "hydre sauvage, aux mille têtes, sans cesse coupées et renaissantes",⁵³⁸ que le récit réussit à évoquer la folie et le désarroi intérieur de Bernard. Non seulement Bernard a du mal à distinguer un objet de l'autre, mais le récit évoque également un chevauchement ou une confusion entre la volonté de celui-ci et de la foule qui l'entoure. Cette dépossession de sa propre volonté et aliénation vis-à-vis de la direction de son mouvement renforce non seulement le thème de la folie mais sert de nouveau à projeter son drame particulier au niveau de la collectivité qui l'entoure.

Le temps pour Bernard de détailler quelques formes humaines, au passage, et le métro est déjà reparti.

Resté sur le quai, Bernard erre quelques temps, guettant les voyageurs. Puis il se précipite sur une correspondance, au hasard. Nouveau départ. Nouvelle cohue. Puis nouveau hasard et nouveau métro. Bernard est ballotté de métro en métro. A Châtelet, le bruit énorme des pas dans les couloirs résonne comme un piétinement de chevaux. Bernard est pris, porté par la foule. Il ne sait plus où il va. Ahuri il monte et descend des rames. Claquement de portière. Eclairage des stations. Nuit des tunnels.⁵³⁹

On remarque que la vengeance de Bernard est ici rattachée non seulement à un désarroi mental mais également à l'image sonore d'un "piétinement de chevaux", éléments qui évoquent le drame de François Perrault face à sa mère.

Héloïse signale la fin d'un détour dans l'oeuvre romanesque

⁵³⁸ Il est à remarquer qu'il s'agit ici d'une image qui renvoie non seulement à la façon dont divers personnages masculins envisagent la femme dans Les Fous de Bassan, mais qui concrétise également notre propre thèse à l'égard de la mère comme modèle original selon lequel le sujet envisage Christine et Héloïse.

⁵³⁹ Héloïse, p. 120.

hébertienne à travers une représentation dramatique en partie ancrée dans un registre fantastique. Cette parenthèse, riche en projections imaginaires du désir, ne s'est pourtant jamais éloignée d'une exploration du lien entre le sujet désirant et des divers discours à partir desquels il a été forgé et selon lesquels il se propose d'orienter sa voie désirante. Entre la publication de Kamouraska et des Fous de Bassan, l'auteure se serait départie des exigences non seulement de la vraisemblance de son univers fictif mais également du projet d'une homogénéité de sens. Si dans Les Enfants du sabbat, Hébert a démontré comment la force d'un imaginaire peut relier le sujet aux forces dynamiques du corps que la société concrète lui aurait niées, dans Héloïse elle explore le processus inverse par lequel le sujet devient la proie d'un imaginaire collectif nuisible à l'épanouissement de ses énergies.

Si le recours au fantastique que l'écrivaine se permet dans ces deux romans aurait perturbé ou désintéressé une grande partie du public, à juger par l'absence d'analyses approfondies sur Héloïse, il est néanmoins important de remarquer que le fantastique de ces deux oeuvres ne s'avère qu'un moyen stratégiquement efficace d'obliger le lecteur à réexaminer son rapport concret avec le corps et la parole et à s'interroger sur la logique de certains mythes reçus.

SIXIEME CHAPITRE: LES FOUS DE BASSAN

Dans Semiotics of Poetry, Michael Riffaterre déclare que la production du signe poétique est déterminée par une "dérivation hypogrammatique", concept qu'il définit et explique de la façon suivante:

the production of the poetic sign is determined by hypogrammatic derivation: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group.⁵⁴⁰

La notion de dérivation hypogrammatique s'avère fort pertinente à une lecture des Fous de Bassan dans la mesure où ce roman manifeste, par sa structure formelle aussi bien que par des épigraphes en tête de chacun des livres à partir desquels il établit son unité, le désir de représenter le lieu de contact entre la perspective de plusieurs textes poétiques bien connus et l'idéologie qui les sous-tend. Pour qui connaît les principes de base de la pensée chrétienne et l'oeuvre d'Hélène Cixous, déjà un conflit idéologique essentiel s'annonce à travers ces diverses citations, conflit que nous avons déjà pu délinéer dans l'oeuvre romanesque précédente, et qui éclate dans Les Fous de Bassan au niveau de l'énonciation par une multiplicité de voix narratrices et le déplacement d'optique que cette narratologie implique.

Certes, nous avons déjà pu identifier les mécanismes de déplacement, fragmentation et pluralité dans les oeuvres hébertiennes que nous avons

⁵⁴⁰ Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 23.

déjà analysées. Notre argument, jusqu'à présent, a visé précisément une analyse des diverses modalités à travers lesquelles le désir ou la résistance à l'ordre et à l'unité se manifeste dans cette oeuvre au niveau du texte et au niveau du sujet. Les Fous de Bassan représente pourtant la première fois que ces divers mécanismes s'instaurent au niveau formel de la structure narratologique du texte.

Si jusqu'à présent le texte hébertien a reflété la résistance du sujet à l'homogénéité d'identité, phénomène qui continue dans Les Fous de Bassan à l'intérieur du récit de chaque narrateur, il ajoute à ce propos le désir de vouloir explorer non seulement le rapport ambigu du sujet au désir de l'Autre, mais également celui de vouloir lancer une perspective plurielle sur chaque sujet en tant que tel aussi bien qu'en tant qu'objet de désir ou Autre. Par l'accent qu'il met sur le désir au niveau de l'énoncé, aussi bien que par celui qu'il accorde à ce double statut de l'individu en tant que sujet parlant et objet du discours et du désir de l'Autre, Les Fous de Bassan déclare son intention d'élucider la politique sexuelle plus directement que les oeuvres hébertiennes précédentes. Il s'agit ici de chercher à comprendre une pluralité de perspectives sur la politique désirante, telle que reflétée par la parole de chaque narrateur.

Par le biais d'une psycho-critique nous avons pu constater que, chez Hébert, l'accès du sujet à l'Autre est toujours brouillé par maintes projections que celui-là opère sur celui-ci, phénomène qui, à son tour, a toujours empêché un contact direct entre le lecteur et les divers personnages secondaires entourant le sujet. Autrement dit, celui ou celle à qui la parole ou la centralisation narratologique était le plus souvent accordée, contrôlait l'optique et le statut de l'Autre. Les Fous

de Bassan représente donc une innovation majeure dans l'oeuvre romanesque hébertienne dans la mesure où s'exprime ici la volonté de l'auteure de faire éclater tout mécanisme de centralisation et ainsi d'examiner d'une façon plus formelle l'altérité aussi bien que l'identité. L'accent sur la clôture ou l'unité se déplace ici du sujet individuel pour se manifester plutôt au niveau collectif du village. C'est-à-dire que l'organisme sous observation ou l'unité au niveau de l'énoncé est tout le village de Griffin Creek. Le caractère collectif de l'énoncé visé par ce roman rend celui-ci encore plus propice à une socio-critique que les oeuvres précédentes. L'auteure ne fait pourtant point abstraction de la psychologie individuelle et nous aurons l'occasion de voir qu'une psycho-critique est également fort fructueuse à une compréhension de ce roman. Ce que ce texte vise, d'une façon plus évidente que les oeuvres précédentes, c'est précisément une compréhension du sujet psycho-social.

Comme l'affirme Janet Paterson, le processus de narration plurielle à partir duquel le roman s'élabore tend à faire remplacer la primauté du sujet par l'acte de parole lui-même et ainsi à proclamer l'énonciation ou sa propre fabrication verbale comme étant l'élément central de sa raison d'être. Dans une quête vers le sens de la redondance à partir de laquelle Les Fous de Bassan se tisse, Paterson lance la question suivante:

Les Fous de Bassan posent d'emblée un problème d'interprétation. Que dire, en effet, de ce roman qui répète cinq fois, c'est-à-dire dans cinq récits différents, la même histoire?⁵⁴¹

⁵⁴¹ Janet Paterson, op. cit., p. 159.

Pour Paterson la pluralité d'optiques n'entraîne pas de grandes divergences au niveau de l'énoncé, mais souligne précisément, par sa répétition et redondance, une focalisation sur le mécanisme de l'auto-référentialité. Autrement dit, c'est la parole elle-même ou l'énonciation romanesque qui se veut objet central de réflexion.

Paradoxalement la redondance se manifeste en premier lieu sur le plan de l'organisation globale: la multiplicité des récits a pour effet de mettre en relief la notion même de récit.⁵⁴²

Les remarques de Paterson fortifient la pertinence de la notion riffaterrienne de dérivation hypogrammatique aux Fous de Bassan dans la mesure où étant donné le fait que le roman cherche à élucider son propre statut en tant que récit, il se propose d'effectuer un retour aux origines de la parole en général et de ses propres origines en tant que discours romanesque par des épigraphes qui précèdent chaque récit. Selon Paterson, la répétition, la redondance et la circularité des Fous de Bassan ne sont que les mécanismes sous-tendant une orientation foncière vers la notion des origines ou de début.

Il ne s'agit plus dès lors d'une simple redondance, mais plutôt d'une structure anaphorique, doublement surdéterminée dans la mesure où la forme et le sens signalent tous les deux la notion de début: début du texte, début de l'écriture, début de la fiction et début du monde.⁵⁴³

Puisque l'analyse de Paterson démontre bien non seulement l'accent que Les Fous de Bassan met sur d'une part le phénomène des origines en général et d'autre part sur le phénomène de la parole, il ne nous reste

⁵⁴² Janet Paterson, op. cit., p. 163.

⁵⁴³ Janet Paterson, op. cit., p. 164.

qu'à faire remplacer cette notion plutôt générale du début du "monde" par le fil que nous avons poursuivi jusqu'à présent chez Hébert du début du sujet. De la parole à la fiction, et ensuite jusqu'au sujet, et par celui-ci pluralisé, au monde qu'il dresse collectivement, voilà le processus que nous avons analysé chez Hébert jusqu'à présent et que Les Fous de Bassan vient centraliser au niveau de son énoncé aussi bien qu'à celui de son énonciation.

Bien que nous puissions dégager une certaine redondance et répétition à l'intérieur du texte, dont nous analyserons le sens à notre tour, notre propre parcours à travers les divers livres de ce roman et les optiques que chacun avance cherchera pourtant à démontrer que malgré leur similitudes, chaque narrateur ne raconte pas effectivement la même histoire et que le sens de l'histoire qui lui est particulière se manifeste précisément par les composants de l'énonciation du récit qu'il contribue à l'ensemble du roman.

La répétition qui ancre chaque récit à certaines données référentielles à partir desquelles on peut les assimiler les uns aux autres n'a effectivement lieu qu'afin de mieux faciliter la différence discursive et idéologique qui sous-tend chaque sujet. Nous aurons l'occasion de voir que la pluralité discursive de chaque épigraphe renvoie justement à l'hétérogénéité de voix à partir desquels Les Fous de Bassan se tisse. La réalité du personnage dans la tradition mimétique sera donc démontrée par les spécificités matérielles de sa contribution narrative. Autrement dit la chair du personnage n'est que son "Verbe", soit sa façon de s'expliquer et de se dire.

La volonté du texte de refléter une pluralité discursive se manifeste déjà dans le fait que les citations dont il se sert

proviennent d'une pluralité de genres littéraires comme le discours biblique, la poésie, l'écriture au féminin, le théâtre, le roman, et le conte de fées. C'est par ce retour constant à la pluralité de pratiques discursives et de sujets parlants que ce roman avance son exploration du rapport entre le sujet désirant et la parole.

Divisé en six parties, Les Fous de Bassan identifie cinq de ses sujets parlants, mais par le biais du titre qu'il donne à sa quatrième partie, "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres", se permet accès à une perspective collective et anonyme qui vient brouiller toute démarcation nette et close et ainsi pulvériser toute possibilité de clôture inambiguë au niveau de sa narratologie. En outre, déjà dans son premier livre, il refuse la clôture de toute appropriation verbale par les phrases bibliques qui parsèment le récit de Nicolas Jones. Si donc d'une part ce roman s'acharne à vouloir personnaliser ses divers discours, il cherche pourtant à explorer le rapport entre ces divers discours aussi bien qu'à établir une inter-textualité entre ces discours et d'autres oeuvres littéraires.

Le narrateur à qui le texte accorde la parole en premier lieu est celui précisément qui occupe la fonction de "Verbe" dans la communauté de Griffin Creek. L'épigraphe en tête de ce livre cite St. Mathieu qui s'adresse aux hommes de l'Eglise et les avertit contre les conséquences sociales de la corruption individuelle de ceux qui reçoivent cette fonction de Verbe.⁵⁴⁴ Fidèle à ce présage l'incipit du roman réaffirme tout d'abord le dispersément et le délabrement du village de Griffin

⁵⁴⁴ "Vous êtes le sel de la terre. Si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on?"

Creek. 545

Avant d'entamer son discours historique collectif et personnel, le Révérend Jones exprime sa rage contre la collectivité qui vient supplanter sa propre "tribu en voie de disparition."⁵⁴⁶ Malgré le fait que le "mal" a été propagé à l'intérieur de la collectivité elle-même, Jones ne fait que réitérer dès la première page de son récit, le même désir de la collectivité d'avoir voulu culpabiliser un étranger américain du crime de 1936 et ainsi attribuer le "Mal" à l'Autre.

Dans la mesure où nous avons toujours pu identifier les sèmes d'une lecture globale dans l'incipit romanesque hébertien, nous tenons à faire remarquer certaines caractéristiques de celui des Fous de Bassan. Or, ce que le récit souligne par son incipit est avant tout l'abandon d'un système linéaire et dualiste par lequel le paysage est envisagé en termes de noir et blanc, en faveur d'une ouverture vers une pluralité multi-couleur.

La barre étale de la mer, blanche à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous.

Au loin une rumeur de fête, du côté du nouveau village. En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques peinturlurées en rouge, vert, jaune, bleu, comme si c'était un plaisir de barbouiller des maisons et d'afficher des couleurs voyantes. Ces gens-là sont des parvenus. Inutile de tourner la tête dans leur direction. Je sais qu'ils sont là.⁵⁴⁷

Non seulement les phrases "à perte de vue" et "derrière nous" tendent-elles à obscurcir la visibilité du référent, mais le contraste

⁵⁴⁵ Anne Hébert, Les Fous de Bassan. Paris: Seuil, 1982. p. 14.

⁵⁴⁶ Les Fous de Bassan, p. 15.

⁵⁴⁷ Les Fous de Bassan, p. 13.

entre les couleurs "voyantes" du nouveau village, l'absence de couleur du paysage immédiat et la surdétermination de la phrase nominative font appel à une stagnation de mouvement et au vide. On remarque d'ailleurs que le "je" de Nicolas Brown ne s'affirme pour la première fois que pour refuser le spectacle de la fête. Lorsqu'ils se manifestent, les verbes tendent à exprimer l'hypothèse et ainsi à s'éloigner de l'action concrète: "En étirant le cou on pourrait voir [...] comme si c'était un plaisir de barbouiller".

Le mode du verbe accentué par cet incipit ne fait que reformuler indirectement ce que Jones affirme directement dans la phrase: "Inutile de tourner la tête dans leur direction." La façon dont le texte choisit d'établir le premier contact entre le lecteur et le Révérend Jones est par le biais de l'absence de la couleur et le refus de regarder l'Autre. En outre la notion de "ligne parallèle" réapparaîtra dans la vision des ancêtres que Jones projettera sur les murs du presbytère et qui sera tout de suite mise en contraste avec celle, plus fluide, des jumelles.

Le seul des narrateurs à qui la parole n'est point accordée en 1936, Nicolas Jones est encadré temporellement comme Elisabeth de Kamouraska, c'est-à-dire en tant que témoin d'un passé problématique qui se situe dans un présent stérile. En outre le premier pronom "nous", qui figure dans le premier paragraphe de son récit, laisse déjà prévoir la fonction officielle d'orateur que Nicolas Jones joue à l'intérieur de Griffin Creek. A cette fonction collective, Jones s'accorde la fonction historique de raconter les origines de sa race, au niveau de l'énoncé par cette galerie d'ancêtres et au niveau de l'énonciation par les divers mécanismes discursifs qu'il emprunte à la Bible.

S'il déclare que la vie animale est destinée à une multiplication

infinie, dans le cas de sa propre race il affronte maintenant la reconnaissance des fins de celle-ci. La victoire de la nature sur la culture sera d'ailleurs réaffirmée par des références fréquentes au fait que la forêt et la mer avancent alors que sa maison à lui se délabre.

La nuit obscure est pleine d'appels d'arbres et de végétation triomphante en marche vers le coeur pourri de cette demeure.

Du côté de la mer même avancement victorieux, en larges lampées de sel et d'écume sur le sable.⁵⁴⁸

Cette victoire de la nature sur la culture sera d'ailleurs réarticulée par le biais de l'incapacité du corps humain de se plier complètement devant l'esprit des exigences chrétiennes.

Nous savons en effet que le vieil homme en nous a été crucifié afin que soit aboli le corps du péché, pour que nous ne soyons plus asservis au péché.

Il n'est pas facile de chasser l'homme ancien, le voici qui persiste, s'incruste en moi comme une tique, entre chair et cuir.⁵⁴⁹

D'autre part, respectant l'association que le texte établit ailleurs entre Felicity [la Grande Mère] et la mer, le récit de Nicolas Jones transpose la victoire de la nature sur la culture en faisant remarquer que le temps "joue pour sa mère et contre son père."⁵⁵⁰ On remarquera que Nicolas Jones insiste justement à souligner non seulement le lien entre sa mère et la mer, mais également le rapport intime que Felicity se forge avec la nature en général. Nous ne saurions trop insister sur la tendance de ce roman à établir d'une part une association entre la

⁵⁴⁸ Les Fous de Bassan, pp. 32-33.

⁵⁴⁹ Les Fous de Bassan, p. 39.

⁵⁵⁰ Les Fous de Bassan, p. 36.

femme

/et la nature, et d'autre part un lien entre la dégénération masculine et la fin d'une société ou culture, phénomène auquel nous aurons occasion de revenir à plusieurs reprises.

Nous revenons pourtant aux premières pages du récit de Nicolas Jones et au thème des origines qui est représenté par plusieurs biais. C'est en ancrant son propre discours tout de suite dans le texte biblique, donc par le biais d'un texte que le peuple chrétien considère comme représentant les origines de la parole écrite, qu'il opère la transition entre les origines végétales et animales de Griffin Creek et les origines du peuple qui est venu habiter cette région.

Jetés sur la route, depuis la Nouvelle-Angleterre, hommes, femmes et enfants, fidèles à un roi fou, refusant l'indépendance américaine, ont reçu du gouvernement canadien concession de la terre et droit de chasse et de pêche.⁵⁵¹

Dans la mesure où le premier livre de la Bible communique déjà le rapport de domination de l'homme sur les autres animaux, Jones ne fait que réitérer le même discours par son allusion au droit de chasse et de pêche. Ce récit, si motivé par le désir de transcrire les origines à divers niveaux, comprend le passage suivant à l'égard de la représentation historique.

J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite jusqu'à la première image et première ressemblance, compte à rebours des Jones venus à Griffin Creek en 1782. Moi qui n'ai pas eu de fils j'engendre mes pères jusqu'à la dixième génération. Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première origine¹le d' Henry Jones, né

⁵⁵¹ Les Fous de Bassan, p. 14.

à Montpelier, Vermont.552

On remarque tôt dans le récit que Nicolas Jones semble avoir hérité des sujets hébertiens précédents la tendance de s'envisager à la troisième personne. Cette aliénation face à son propre moi se fait ici accompagner non seulement par une alliance et une ressemblance parfaites à une lignée d'ancêtres masculins mais aussi à l'aveu que cette représentation historique du passé ou reconstitution représente un acte de création subjective. C'est par le biais d'une autre phrase bien connue de la Bible "à son image et à sa ressemblance" que le texte ici opère une inversion du rapport entre Dieu et ceux qui ont écrit la Bible. Ce que le sujet hébertien nous a déjà démontré dans les romans précédents, Jones déclare ici ouvertement: l'Autre n'est que projection du moi. Ici pourtant, à l'intérieur d'un discours biblique, c'est Dieu qui est réduit au statut de création de l'imaginaire de l'homme.

Si le mur consacré aux ancêtres masculins souligne le noir et le blanc, l'interchangeabilité et les lignes parallèles et perpendiculaires, celui consacré aux femmes et peint par les jumelles est caractérisé par une pluralité de couleurs, la fluidité et l'empreinte créatrice de l'imagination.

Pour ce qui est des femmes j'ai décidé d'avoir recours aux jumelles. Que les filles accouchent des mères jusqu'en 1782, alors que la première créature enjuponnée posait l'empreinte de son pied léger sur la grève de Griffin Creek. Livrées aux couleurs et aux pinceaux, enfermées, toute une journée, dans la galerie des ancêtres, les jumelles ont barbouillé sur les murs des flots de dentelle, des volants, des carreaux, des pois, des rayures multicolores, des fleurs, des feuilles, des oiseaux roux, des poissons bleus, des algues pourpres. Quelques têtes de femmes

émergent là-dedans, chapeautées, tuyautées, enrubannées, borgnes parfois, ou sans nez ni bouche, plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps.553

Non seulement les jumelles se servent-elles de toute la gamme de couleurs à leur disposition et comprennent dans leur portrait d'ancêtres les diverses formes de vie végétale et animale, mais elles se départent également du réalisme en général et de la précision et la chronologie historique en faveur d'une perspective qui tend à remplacer l'homogénéité de l'interchangeabilité des portraits masculins par l'hétérogène de leur imagination et la représentation de ce qui transgresse la loi de l'oncle.

Bousculant toute chronologie, s'inventant des grand-mères et des soeurs à foison, les jumelles découvrent le plaisir de peindre. Eclaboussées de couleurs de la tête aux pieds, elles s'extasient devant leurs oeuvres. Prennent un malin plaisir, malgré ma défense, à faire surgir sur le mur, à plusieurs reprises, les petites Atkins et Irène, ma femme. Trois têtes de femme flottent sur un fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres. Trois prénoms de femmes, en lettres noires, sont jetés de-ci de-là, au bas des tableaux, en haut, à droite, à gauche, ou en travers, se mêlent aux herbes folles, s'inscrivent sur un front blême ou se gravent, comme une balafre, sur une joue ronde.554

Par la répétition ininterrompue de quelques chiffres et de quelques lettres, le tableau des jumelles avance le désir du texte de vouloir faire refléter les divers mécanismes de ces deux portraits au niveau de la parole. Non seulement la disposition visuelle de cette chaîne de symboles renvoie-t-elle à la matérialité arbitraire de la parole, mais

553 Les Fous de Bassan, p. 16.

554 Les Fous de Bassan, p. 17.

par le manque de coupure habituelle selon laquelle le mot devient une unité signifiante, elle tend à vider le mot de son sens, à résister le déchiffrement immédiat et ainsi à faire défi aux conventions verbales et rationnelles.

1936193619361936193619361936. Plus bas, en caractères plus petits, une seconde ligne, aussi régulière et obstinée, tout d'abord indéchiffrable:
 ététéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéété.555

Déjà dans la mesure où ces deux portraits ont été créés par des divisions de sexe que le Révérend Jones impose lui-même, et que ces représentations sont projetées sur des murs parallèles, c'est-à-dire sur des surfaces qui s'affrontent mais ne se touchent point, cette galerie est effectivement une mise en abîme du reste du roman car elle préfigure l'irréconciliabilité et le conflit fatal entre les collectivités féminine et masculine de Griffin Creek. Pourtant c'est dans le rapport que Nicolas Jones entretient avec ses nièces jumelles que ce drame lance son premier portrait de l'énoncé central: la politique entre les sexes.

Si au niveau d'une psycho-critique il serait possible d'interpréter le contraste des deux portraits de la galerie comme la représentation de l'asservissement de l'imagination [nommée folie] artistique et du plaisir subjectif de créer à la loi et au désir de faire prévaloir la notion d'un réalisme objectif absolu sur l'imaginaire du sujet, d'autre part cette "folie" est vite liée à un refoulement et à une soumission générale des jumelles à leur oncle.

Je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire. J'aime les voir trembler quand je les réprimande, dans la cuisine, pleine de buée et

de l'odeur persistante du linge bouilli. Ici tout se lave et se savonne quotidiennement, comme s'il s'agissait d'effacer une tache sans cesse renaissante.

Le péché est tapi à la porte, son élan est vers toi, mais toi domine-le.

J'ai fermé la galerie des ancêtres, interdit aux jumelles d'y retourner. Leurs petites figures fripées, leur air buté. Elles baissent la tête, les yeux pleins de larmes. Supplient qu'on leur laisse les pots de gouache et les pinceaux. Depuis le temps que je dis à l'une va et elle va, et à l'autre viens et elle vient, je m'étonne de leur soudaine protestation.⁵⁵⁶

Intercalées à une description du plaisir pervers que Jones prend à faire peur à ses nièces aussi bien qu'à leur tristesse devant l'interdiction de la peinture, on trouve des citations bibliques qui évoquent d'abord la nécessité de contrôler l'élan vers le péché et l'appel à l'obéissance. On rappellera que la même phrase "je dis à l'une va et elle va...." était proclamée par Mère Marie Clotilde dans un roman qui critiquait ouvertement la soumission à l'obéissance aveugle. Les Fous de Bassan est beaucoup plus discret dans les diverses critiques sociales qu'il opère et ce n'est que par la juxtaposition de divers phénomènes que l'on décèle une critique acerbante du rapport au pouvoir qu'entretiennent divers personnages masculins de ce roman. Ainsi ici, bien que Nicolas ait à la disponibilité de sa mémoire une large gamme de citations bibliques, il reste insensible aux injustices et "péchés" qu'il fait contre ses nièces. Maître de leurs gestes corporels, le Révérend tend pourtant à souligner que même leur imaginaire et le privé de leur rêves lui appartiennent grâce au pouvoir de sa parole.

Sans jamais les toucher, rien qu'avec ma voix de basse caverneuse, je les retourne comme des feuilles légères dans le vent. Pour elles seules je débite mes plus beaux sermons. Tous les anges du ciel et les démons de

l'enfer surgissent de la Bible, à mon appel, se pressent la nuit au chevet des jumelles endormies. Nourries de l'Écriture, par les prophètes et les rois, les jumelles ont des rêves féroces et glorieux. Maître de leurs songes, l'exerce un ministère dérisoire, de peu d'envergure, mais d'autorité absolue.

Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous.557

Depuis le début de cette thèse nous soutenons que l'oeuvre hébertienne s'acharne avant tout à sonder l'ampleur de la dernière phrase du passage cité ci-dessus. C'est-à-dire qu'il s'agit ici d'un désir de la part du texte de vouloir comprendre l'incarnation ou l'actualisation du verbe, soit le passage de la parole au geste. Si d'une part le Révérend Jones discrédite l'imaginaire des jumelles comme étant fou, il est pourtant à remarquer que d'après non seulement son propre aveu, mais également le témoignage de Perceval, que Jones appelle "idiot" et qui pourtant selon lui "sait tout", c'est Nicolas lui-même qui régit les images à partir desquelles l'imaginaire de ces "fous" et "idiots" se tisse. Ainsi, dès la première lexie du récit de Perceval, celui-ci attire l'attention sur sa propre intériorisation psychique de la parole du pasteur.

Des anges dans les armoires. Le démon dans la cave. Le pasteur maître du presbytère. Grand chef de l'église sur la côte. Grand raconteur de merveilles, le dimanche. Le fils de la veuve de Naim, l'aveugle de Jéricho, guérison d'une main desséchée, Jésus marchant sur les eaux. J'ai la tête pleine des merveilles débitées par le pasteur. Tous les dimanches. Les oreilles et la tête farcies de choses pas ordinaires. Parfois ça me donne envie de crier. Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête. Déjà pour la vie ordinaire pas assez de mots. Il faut que je crie. De joie ou de peine.558

557 Les Fous de Bassan, p. 18.

558 Les Fous de Bassan, pp. 140-141.

Inversement, lorsque les jumelles ont l'occasion d'extérioriser leur propre vision du passé et de lui donner une représentation concrète sur les murs de la galerie, leurs images viennent également perturber le sommeil du Révérend.

Eté 1936 ont griffonné les jumelles, tout le long de la plinthe, dans la galerie des portraits. Nora, Olivia, Irène n'en finissent pas d'apparaître, appelées par leurs noms, écrits à la gouache noire sur le mur de la galerie. 559

Le texte attribue donc l'existence même des souvenirs du récit de Nicolas Jones à partir desquels son récit se tissera à la représentation matérielle du passé que les jumelles projettent sur le mur et ainsi revendique de nouveau l'importance de l'accès à la parole. Tout comme la galerie des ancêtres a été sabotée par la représentation des jumelles, c'est-à-dire par un déplacement de perspective extérieure à celle de Jones, "Verbe" de Griffin Creek, Les Fous de Bassan dédouble ce sabotage en incorporant à son ensemble les récits d'autres narrateurs. C'est-à-dire que rien que par sa narration multiple, le texte refuse d'accorder au pasteur l'accès exclusif à la parole et ainsi lui nie le statut de "dépositaire du Verbe" à Griffin Creek.

Or là où une multiplicité de perspectives narratologiques vise souvent un relativisme radical qui permet au lecteur non seulement d'acquérir de nouveaux renseignements à l'égard d'une situation mais cherche également à démontrer comment un seul personnage et un événement peuvent être envisagés différemment par plusieurs perspectives

divergeantes, 560 Paterson à raison d'affirmer qu'une certaine redondance et circularité caractérise Les Fous de Bassan. On remarque par exemple que tous les narrateurs partagent plus au moins la même optique à l'égard de certains personnages secondaires comme Irène Jones, Felicity Jones, John et Béatrice Brown et sur les événements de l'été de 1936. D'autre part, il semble y avoir peu de différence entre la façon selon laquelle chaque narrateur se perçoit lui-même et est perçu par les autres. Il est également à remarquer que presque tous les sujets parlants possèdent la capacité de deviner correctement la pensée des uns des autres. Finalement chaque récit, à l'exception de celui de Perceval, partage un dernier trait à partir duquel on arrive finalement à constater des différences entre chaque sujet parlant au niveau de l'énoncé. Il s'agit de leurs souvenirs personnels d'enfance et surtout du rapport que chaque enfant avait entretenu avec ses parents. Sortie finalement de l'ombre à laquelle les oeuvres précédentes l'avaient reléguée, la mère est une figure centrale des Fous de Bassan, tout comme l'est également le rapport entre les mots mère/mer et les concepts que ces mots représentent. Dans une oeuvre autrement surdéterminée par le discours biblique, c'est à une femme que ce roman accorde le rôle définitif de la collectivité. On remarque ceci dans le récit de Perceval, celui qui selon le pasteur "sait tout".

Ma grand-mère Felicity apparaîtra peut-être avec la lueur. Marchera peut-être sur les eaux, dans sa robe

560 Nous pensons ici à l'oeuvre de Faulkner, qu'Anne Hébert reconnaît non seulement par la citation suivante de Shakespeare: "It is a tale told by an idiot, full of sound and fury." mais également par les similarités entre la caractérisation de Benjy et celle de Perceval. Faulkner se sert de cette pluralité de voix narratives surtout afin de démontrer les différences radicales de la perspective de chacun de ses sujets parlants.

de chambre rouge et marron? Elle n'aura qu'à puiser dans les grandes poches de sa robe de chambre pour en sortir ses deux petites filles.561

C'est pourtant son fils, le pasteur, qui lui accorde d'abord une fonction délqque dans son récit par le biais du chevauchement suivant entre le discours biblique et son propre discours.

Les petites Atkins ne sont pas encore nées, elles n'ont rien fait de bien ni de mal, mais, pour que demeure le dessein de Dieu de choisir et de préférer selon l'appel et non selon les oeuvres, Felicity attend la venue au monde de ses petites filles pour aimer.562

Felicity Jones représente non seulement l'être devant lequel tout le monde est prêt à se plier, y compris Stevens Brown,563 mais c'est son portrait en tant que mère qui est le plus développé du roman et qui s'avère être également la force motrice centrale du comportement de son fils.

Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère, tout contre son oreille, bien dégagée par les cheveux tirés en arrière. Elle m'embrasse pour la première fois. Son visage salé comme l'embrun. Une larme sur sa joue. Le long cou de ma mère. Son col baleiné. Son corsage noir piqué d'épingles où je n'ose appuyer ma tête d'enfant. La chaleur de sa vie là-dessous qui bat comme un oiseau captif. Si je parvenais à ouvrir la cage? Par quelle prière magique, quelle invention de l'amour fou pourrais-je délivrer le coeur de ma mère? J'en rêve

561 Les Fous de Bassan, p. 152.

562 Les Fous de Bassan, p. 36.

563 "Un instant, l'idée consolatrice et folle d'aller me jeter aux pieds de Felicity, ma grand-mère, et de lui demander de me bénir et de m'absoudre. Sa vieille main sur mon front, fourrageant dans mes cheveux. Pour elle seule j'enlèverais mon chapeau et je baiserais le bas de sa robe." Les Fous de Bassan, p. 61.

comme d'une mission impossible. Tombe en extase si la main de Felicity effleure ma main.564

Non seulement la vocation de Nicolas Jones est-elle liée au désir de plaire à sa mère, mais ailleurs il proclamera ouvertement l'intensité de son amour envers celle-ci.

Retrouvant la chaleur de mon lit je m'endors parmi les bruits familiers de la cuisine qui s'éveillent peu à peu, au commandement de Felicity Jones, ma mère, mon amour.565

Si, à l'âge de quatre-vingt ans, Jones se rappelle encore vivement cet amour envers sa mère, c'est que le texte cherche à démontrer que sa vie s'explique en grande partie par le rejet qu'il a ressenti de la part de celle-ci. Malgré le fait que Felicity Jones représente un être non seulement fort différent, mais même antithétique à Claudine Perrault à bien des égards, toutes les deux représentent pour leurs fils des êtres dont l'amour reste foncièrement inaccessible.

Ma mère sera bientôt prête dans sa vieille robe de chambre et son désir de solitude. La porte de la cuisine s'ouvre et se referme, pleine d'huile et de silence. Le fils se glisse dans l'ombre de sa mère,566 dans le silence de la porte, traverse la route de sable, dégringole le sentier, éprouve la fraîcheur nocturne de la grève, sous la plante de ses pieds nus.

[...]

Et moi qui suis tout petit sur le sable et elle si grande, je saute autour d'elle, comme une sauterelle dans l'herbe. Je supplie.

- Emmène-moi avec toi, me baigner avec toi...

Ma mère dit non doucement ainsi qu'au sortir d'un

564 Les Fous de Bassan, p. 25.

565 Les Fous de Bassan, p. 36.

566 Nous soulignons.

rêve.567

La phrase de cet extrait que nous avons souligné nous semble être un écho qui réverbère non seulement dans le récit de Nicolas Jones, mais également dans ceux de tous les autres narrateurs. Que "le fils se glisse dans l'ombre de la mère" est déjà évident au niveau de la vocation ou fonction publique que Nicolas se choisit. Rappelons que cette déclaration à sa mère représente la première fois depuis douze ans de vie que celle-ci l'embrasse. La recherche de l'approbation et de l'amour maternel se reflète d'ailleurs, dans le passage suivant où le jeune Nicolas entreprend de "charmer" et de "convaincre la mer[mère] de [sa] force et de [sa] puissance" par ses paroles.

J'apprends les psaumes de David par coeur. Je les récite, debout sur un rocher dominant la mer. Je m'adresse à l'eau, désirant parler plus fort qu'elle, la convaincre de ma force et de ma puissance. L'amadouer tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même. Eprouver ma voix sur la mer.568

Avant de revenir à une analyse plus détaillée de ce passage-clé, nous aimerions revenir à ce glissement de sens entre les mots et concepts "mer" et "mère" que le roman cherche à opérer. Le désir de vouloir convaincre la mère de sa puissance est ouvertement déclaré par Nicolas Jones dans le passage suivant, où nous voyons que Felicity se manifeste non seulement dans la vie publique de son fils mais également dans ses souhaits privés.

Que seulement Irène, ma femme me donne un fils et je l'offrirai à ma mère, Felicity Jones, en témoignage

567 Les Fous de Bassan, p. 35.

568 Les Fous de Bassan, p. 25.

de ma puissance. J'en suis sûr mon fils deviendra très vite le préféré de ma mère, l'adore que je n'ai pas été.569

Ce qui nous reste à démontrer dans le passage où il s'agit des sermons adressés à la mer/mère c'est les rapports que ce passage établit entre d'une part la parole liturgique et la Nature et d'autre part, la nature et la femme. Or, ce que nous constatons ici, c'est que ce passage est une mise en abîme qui réactive les mêmes rapports entre la nature et la femme, que les jumelles projettent dans leur portrait, aussi bien que l'opposition de la parole liturgique officielle contre ces deux phénomènes. Lorsque le récit nous avise que le jeune Nicolas cherche à "dominer", "amadouer", "charmer" ou "convaincre la mer de sa puissance", par son discours, il accentue non seulement la guerre prononcée par le discours liturgique vis-à-vis de la nature et du corps, mais il laisse également entendre que Nature et Femme deviennent d'un coup l'Autre contre lequel le sujet parlant masculin de ce discours se définit. Ce sera d'ailleurs celui qui refuse d'entrer dans l'église qui viendra réaffirmer le fait que seul le discours du pasteur Nicolas réussit à "remettre les femmes à leur place."

Ce que je déteste le monde feutré des femmes, leurs revendications chuchotées entre elles, à longueur de journée, l'été surtout, lorsque la plupart des hommes sont en mer, ou dans les champs. Il n'y a que mon oncle Nicolas pour les calmer et leur faire entendre raison. Au nom de Dieu et de la loi de l'Eglise qui sait remettre les femmes à leur place.570

Le récit de Nicolas Jones transmet à plusieurs reprises la misogynie

569 Les Fous de Bassan, p. 32.

570 Les Fous de Bassan, p.88.

que Stevens Brown avoue ouvertement dans le passage cité ci-dessus. Dans les deux cas, le texte lie cette misogynie au manque d'amour que chaque garçon a ressenti lors de son enfance et, dans le cas de Nicolas Jones, l'amertume envers le fait que sa mère partage son rite de natation matinale avec ses petites-filles, alors qu'elle le lui avait refusé, est ce que le texte identifie comme la raison sous-tendant la violence du pasteur.

Les roseaux crissent dans le vent, s'inclinent et se relèvent, grandes touffes échevelées d'un vert clair, presque blanc. Cet endroit est habité par mille vies visibles et invisibles. Le révérend n'a jamais été seul ici, même lorsqu'il croyait pouvoir regarder en paix les petites-filles préférées de Felicity Jones s'ébattant avec leur grand-mère dans l'eau glacée, au petit matin. Perceval est déjà là, caché dans les joncs, tout près du pasteur, respirant fort, les yeux écarquillés, fixés sur la mer, au bord des larmes. [...]

Felicity fait la planche. Nora et Olivia tentent de nager, imitent les mouvements précipités des chiens se débattant dans l'eau. Bientôt on peut les voir danser sur le sable pour se réchauffer. Les cheveux mouillés sculptent les petits crânes lisses, les maillots de laine collent sur les corps adolescents. Désirant toucher de ses mains pataudes ses cousines ruisselantes et craignant d'être puni pour cela, Perceval pleure tout à fait.

Le pasteur s'éloigne à grands pas, prenant plaisir à faire crever sous ses talons les algues jaunes, toutes gonflées.⁵⁷¹

Or, si nous avons souligné que ce que chaque narrateur ajoute d'original au récit global au niveau de l'énoncé est son propre passé en tant qu'enfant, il est à remarquer que dans le cas du sujet masculin, ces histoires personnelles reflètent les mêmes mécanismes essentiels. La division entre le monde des deux sexes, déjà lancée par les murs de la

⁵⁷¹ Les Fous de Bassan, pp. 38-39.

galerie des ancêtres est relancée par cet encadrement spatial qui place Nicolas, Stevens et Perceval derrière les roseaux afin de regarder un rite féminin qui les attire mais qui les exclut. Le pasteur et son neveu Stevens articulent chacun dans son récit et la vénération envers Felicity et le sentiment d'être rejetés par cette figure qui "préfère les filles". On trouve d'abord le passage suivant dans le récit de Nicolas Jones.

Felicity Jones adore ses petits-enfants et ses petits-enfants l'adorent. Je crois qu'elle a toujours préféré les filles. Mais pour ce qui est des filles de ses filles, son contentement n'a pas de borne.572

Stevens Brown arrivera à la même conclusion, cette fois-ci soutenue par les paroles de Felicity elle-même, personnage dont la parole s'avère autrement rare dans ce roman.

Tout bas maintenant, en serrant les dents, elle affirme que je ne suis pas plus fiable que mon grand-père et que tous les hommes sont des cochons.

[...]

Ma grand-mère a toujours préféré les filles.573

L'emprise de Felicity sur le destin public de son fils se fait ressentir également dans sa vie conjugale. Ayant épousé une femme qu'il définit comme "étant faite pour être femme de pasteur", Jones semble avoir rédigé sa vie privée, au moins en apparence, selon les exigences de sa vocation publique. Si pourtant Irène, que tout le monde caractérise comme étant une morte-vivante, correspond bien à la fonction de femme de pasteur c'est également parce que la vision du mariage

572 Les Fous de Bassan, p. 37.

573 Les Fous de Bassan, p. 75.

prônée par le discours du pasteur associe le mariage à la mort.

Il est bon pour l'homme de ne pas s'attacher de femme. Mais par crainte de la concupiscence que chacun ait sa femme et chacune son mari.

Le large visage plat d'Irène, sans un pli, ni rien qui rit ou pleure, lisse, sans âge, éternel pourrait-on croire. Sa mine modeste, née Macdonald. Le regard vide. Rassurante à première vue. Faite pour devenir femme de pasteur, ombre grise derrière la personne sacrée du pasteur.

Mieux vaut se marier que brûler.574

Nicolas Jones se sert du discours biblique pour exprimer d'ailleurs son souhait de rejeter Irène tout à fait à cause de la stérilité de celle-ci. Il implique, d'ailleurs, que s'il ne le fait pas c'est tout simplement pour se plier aux attentes de sa collectivité.

En ce temps-là...

Ma femme Irène, née Macdonald, est stérile. En d'autres lieux, sous d'autres lois, je l'aurais déjà répudiée, au vu et au su de tous, comme une créature inutile.575

Comme nous avons déclaré plus tôt la narration multiple hébertienne, à la différence de celle de Faulkner, ne nous offre pas de grandes divergences d'opinion sur la caractérisation de chaque personnage d'un récit à l'autre. Exactement de la même façon que tout le peuple de Griffin Creek se met d'accord pour raconter la même histoire à Jack McKenna à l'égard des événements du 31 août, menant celui-ci à s'épater devant le fait que tous les membres de Griffin Creek ont agi comme un seul être le soir du crime, au niveau de l'énonciation chaque personnage semble partager également la même opinion jusqu'aux mêmes

574 Les Fous de Bassan, pp. 31-32.

575 Les Fous de Bassan, p. 23.

métaphores qui comparent Irène Jones à un "poisson mort". Tout comme Soeur Gemma avait la fonction d'antithèse contre laquelle Soeur Julie se caractérisait, Nora se définit en opposition à Irène Jones.

Ma tante Irène était faite pour le malheur et elle est morte. Paix à ses cendres grises.
Je suis faite pour vivre. Je crois bien que je ne mourrai jamais.⁵⁷⁶

Si la mort d'Irène est aussi peu sensationnelle que sa vie, et est caractérisée par le même silence et la "discrétion" qui avaient dominés sa vie, son suicide laisse pourtant entendre un désespoir sourd. C'est précisément par ce silence que cette figure atteint des dimensions tragiques, là où la parole de soeur Gemma était l'objet de la ridiculisation du texte. Si Irène partageait avec Gemma cette occupation dévouée du soin des vêtements sacerdotaux, c'est que le texte hébertien cherche à démontrer que cet acte n'est autre que la fidélité et le dévouement à une identité symbolique vide, décharnée et illusoire. Chaque sujet féminin centralisé par le roman hébertien se définit par son rapport avec la nature et les éléments physiques vivants. Ainsi lorsque le lien entre la maternité et la mer est appliquée à Irène on trouve un être dont la stérilité coïncide avec une séquestration domestique et une absence de contact avec le paysage.

Mais si Nicolas Jones et Stevens Brown ne voient dans le suicide d'Irène que la continuité inévitable de sa façon d'avoir abordé la vie, le récit de Nora comprend pourtant une reconnaissance que l'ordre et le dévouement qui avaient caractérisé la vie d'Irène se trouve néanmoins subvertie par les implications religieuses de ce dernier acte. Par sa

⁵⁷⁶ Les Fous de Bassan, p. 131.

propre auto-destruction, Irène pose effectivement le premier et dernier geste de révolte et de transgression vis-à-vis de son mari et de la parole dont il se veut incarnation.

Ma tante Irène a commis son propre péché, au petit matin, dans la grange. Le péché de ma tante Irène est le plus grave de tous, celui qui ne pardonne pas, le même que celui de Judas qui est allé se pendre comme ma tante Irène.577

Autrement fidèle aux apparences et attentive à sa propre fonction d'épouse de pasteur dans son soin de l'habit qui symbolise la fonction de celui-ci, le geste d'Irène représente néanmoins une rupture définitive et la trahison de tout ce qui l'avait liée à leur identité sociale et était la raison d'être de leur union. Ce qui rend ce suicide particulièrement poignant c'est précisément le silence entourant l'évènement, silence qui fait sous-entendre un fardeau longtemps enduré et qui représente, en fin de compte, le seul moyen de défense auquel Irène pense avoir recours. C'est également par ce geste qu'Irène fait preuve d'une force silencieuse, et atteint une certaine autonomie de geste.

En fait Irène Jones, comme Soeur Gemma des Enfants du sabbat, ne fait que pratiquer au pied de la lettre cette absence et ce refus de la vie prescrits par la Bible et citées par Nicolas Jones lui-même à l'intérieur de son récit.

Que ceux qui usent de ce monde soient comme s'ils n'en usaient pas, car la figure du monde passe.578

577 Les Fous de Bassan, pp. 129-130.

578 Les Fous de Bassan, p. 27

Or, si Nicolas Jones critique l'absence de vie chez sa femme et son aspect pétrifié et décharné, il s'avoue pourtant responsable d'avoir opéré le même processus chez les nièces qui viennent remplacer la fonction ménagère d'Irène.

Les ai maintenues, corps et âme, dans cet état malléable, sans tenir compte du temps qui passe. Le temps leur glisse dessus comme l'eau sur le dos d'un canard. Sans jamais avoir été femmes, les voici qui subissent leur retour d'âge, avec le même air étonné que leurs premières règles. Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux.579

Cette volonté du texte de faire remplacer Irène par deux jumelles identiques, vierges et folles ou "niaiseuses" selon Jones mérite notre attention. Non seulement le contact domestique du pasteur dans le milieu privé de sa maison avec la femme est-il toujours associé à la stérilité, le décharnement et la soumission totale de celle-ci, mais de plus par le fait que Nicolas est le "Verbe incarné" et que ce qui caractérise les jumelles c'est l'interchangeabilité, ce roman rend évident son désir d'explorer le rapport entre la parole liturgique et le sujet féminin individuel. Ce qu'il nous communique indirectement par la dramatisation des rapports entre les sexes dans le presbytère c'est l'incompatibilité de la parole liturgique avec l'épanouissement de la femme en tant que sujet désirant et parlant. Le fait qu'Irène se fait remplacer par deux femmes tout à fait interchangeables rend évident le manque d'importance qui lui était accordé en tant que sujet psychique et renforce davantage la réalité qu'elle n'était qu'une fonction sociale et symbolique. Jones peut bien critiquer le fait que sa femme ne fait que s'occuper de lui au lieu d'aller marcher sur la grève, mais son attitude envers celles qui

viennent remplacer sa femme démontre que ce qu'il veut est précisément qu'on "s'occupe de lui".580

La caractérisation du vieux Nicolas comme un être enfantin et égoïste est d'ailleurs renforcée par le texte dans le passage suivant où le texte le compare à un bébé au sein maternel.

Fais des grimaces avec ma bouche, pareil à un poisson rouge qui lâche des bulles. Cet homme est vieux, grotesque, trop gros, ouvre et referme la bouche comme s'il tétait.581

L'emploi de la troisième personne dans la dernière phrase de cette citation signale le désir de Nicolas de ne point être obligé d'assumer la réalité physique de la décomposition de son être. Mais si la force physique lui manque, il se servira de sa parole autoritaire afin de s'assurer droit total sur les mouvements et les facultés physiques des jumelles. De nouveau ici, cette figure des jumelles est stratégiquement employée pour revenir au thème des mains, leur pouvoir et asservissement à l'esprit. Le thème de la fragmentation de l'individu est ici relancé par une distribution de fonctions d'après laquelle la société accorde la fonction de "mains" ou de servitude à certains et celle d'"esprit" ou de "Verbe" à d'autres. On trouve donc que l'impuissance croissante du corps de Nicolas Jones se sert tyranniquement, insensiblement et sans le moindre scrupule raisonnable des mains des jumelles, êtres à qui il attribue une impuissance mentale.

Cette faiblesse au creux des reins. Les leviers de commande n'obéissent plus. Craindre pour mes vieux os, perdus dans la masse de ma chair lourde. [...]

580 Les Fous de Bassan, p. 33.

581 Les Fous de Bassan, p. 34.

Je réveille les jumelles. Du pied de l'escalier, les mains en porte-voix, je hurle.

- Pat! Pam!

Les yeux gonflés, les tresses dénouées, les vieilles petites filles frissonnent dans leur chemise de nuit. Je leur fais une scène au sujet d'un long cheveu blond, trouvé sur la table de la cuisine. La colère me fait du bien. M'apaise tout à fait. Leur ordonne de remonter se coucher.582

Rien que par le statut de deux servantes identiques, dont l'une ne se distinguera de l'autre que par une cicatrice au poignet, les jumelles peuvent être facilement réduites à la figure de deux mains.

Mes petites servantes se complaisent en elles-mêmes comme deux miroirs parfaits. Dès que j'ai le dos tourné, les jumelles retrouvent leurs secrets de jumelles, des rires étouffés, des gloussements, des caresses furtives.

- Suis Pam.

- Suis Pat.

Précisent-elles lorsque je leur demande laquelle est laquelle. Rient de ma confusion. Prennent plaisir à me tromper. Identiques, interchangeable, jusqu'à ce qu'une brûlure au poignet de Pat laisse sa marque. Depuis ce temps je n'ai plus qu'à vérifier la cicatrice nacrée au poignet de Pat, pour savoir à qui j'ai affaire. Rebutant ainsi toute velléité de tromperie de la part des jumelles, j'en ai profité pour renforcer mon autorité. Je les appelle par leur nom et elles m'obéissent.583

Plusieurs détails de ce passage sont à remarquer. D'abord on constate que cette image de n'avoir que la cicatrice d'une brûlure sur la peau pour s'assurer de l'identité d'un être, évoque tout de suite la façon dont l'on identifie les animaux domestiques et ainsi renforce de nouveau les jumelles comme êtres chosifiés qui appartiennent au pasteur. Deuxièmement, il est à remarquer que la difficulté qu'un sujet peut

582 Les Fous de Bassan, pp. 22-23.

583 Les Fous de Bassan, p. 19.

avoir à distinguer entre deux objets peut dépendre non seulement des objets en question mais également de l'attitude du sujet vis-à-vis de ce qu'il regarde. Ceci s'avère pertinent dans le cas de la confusion du pasteur à l'égard des jumelles, étant donné le fait que ni Stevens⁵⁸⁴ ni Perceval⁵⁸⁵ n'ont de difficulté à distinguer entre Pat et Pam alors que c'est Nicolas Jones qui a eu le plus fréquent contact avec elles.

La passage cité ci-dessus nous offre pourtant un autre détail d'importance. Il s'agit du lien que Jones établit entre son autorité sur les jumelles et le fait de pouvoir les nommer. Autrement dit, ici la distinction et l'identité nominative deviennent des moyens d'asservissement par lesquels le "Verbe" de Griffin Creek assure sa dominance sur le corps des jumelles.

Finalement, il nous semble clair que les jumelles et le thème de l'interchangeabilité auquel elles sont liées ne servent que comme dédoublement à la façon dont le sujet masculin envisage l'être féminin en tant qu'objet de désir dans ce roman. Si les jumelles enchaînent les noms "NoraOliviaNoraOlivia" lorsqu'elles font leur portrait dans la galerie, c'est afin de refléter le fait que ces deux filles sont envisagés comme un seul être et que pour Nicolas Jones et Stevens Brown elles sont interchangeables à un niveau élémentaire, d'où sa difficulté à se décider sur une préférence.

Je n'en finis pas de me demander laquelle des deux je préfère, de Nora ou d'Olivia, de celle qui est cuivrée dans le soleil ou de l'autre qui est dorée comme le miel.⁵⁸⁶

584 Les Fous de Bassan, p. 94. "Les bras de Pam autour de mon cou ..."

585 Les Fous de Bassan, p. 165. "Pam recule de quelques pas."

586 Les Fous de Bassan, p. 50.

A cette incertitude de préférence, Nicolas Jones ajoutera pourtant une perspective déjà plus problématique des cousines comme un seul animal lorsqu'il lit les pensées de Perceval qui regarde ses cousines.

Depuis le début de l'office Perceval a les yeux fixés sur ses deux cousines Nora et Olivia. Un seul animal fabuleux, pense-t-il, à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre.⁵⁸⁷

Stevens, à son tour, viendra réitérer exactement la même perspective à l'égard de ces deux cousines lors de la tempête.

Je prononce plus ou moins distinctement leur nom à toutes les deux, mais je les tutoie comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés.

- Nora, Olivia, c'est toute beauté dehors, viens voir, Nora, Olivia, viens je t'emmène, the biggest show on earth, viens...

Ai-je vraiment aperçu le visage d'Olivia, son étonnement, sa tristesse plutôt, qui se fige au-dessus de moi, tandis que je m'écroule, tête la première sur la table? Le temps de sombrer dans le sommeil, la voix de Nora flotte dans l'air, s'abat sur ma tête, affirme que je suis un salaud et que j'ai bu comme un cochon.⁵⁸⁸

Si Stevens reste insensible aux implications de cette vision, à l'intérieur de laquelle les deux cousines devinent un pronom de la deuxième personne au singulier, par leur réactions divergentes, elles démontrent pourtant avoir saisi le sens de cette identité que Stevens leur accorde. En outre elles font preuve d'une distinction de base dans la mesure où face à l'insulte de l'interchangeabilité, Nora extériorise

⁵⁸⁷ Les Fous de Bassan, p. 31.

⁵⁸⁸ Les Fous de Bassan, p. 104.

sa colère alors que ce qui caractérise Olivia est la tristesse et le silence. Dans son récit elle viendra pourtant exprimer cette tristesse que Stevens lui avait attribuée et viendra également insister sur l'importance d'être reconnue en tant que sujet unique.

Qu'il s'adresse à moi toute seule et non point à Nora en même temps, comme si nous étions des soeurs siamoises, que son oeil fou se pose sur moi seule, à l'exclusion de Nora, et je le suivrai hors de la maison, sous les rafales de pluie sans prendre la peine de mettre mon manteau.589

Or, si Olivia insiste instinctivement sur cette distinction, c'est que cette confusion que Stevens démontre envers les deux filles est porteuse des mêmes implications politiques que le lecteur constate entre Nicolas Jones et ses servantes. C'est-à-dire que l'interchangeabilité implique l'indispensabilité. Ne pas reconnaître l'empreinte de distinction d'un individu c'est ne pas accepter son droit au statut de sujet. Ceci équivaut à une objectification de l'Autre que Nicolas déclare d'ailleurs ouvertement dans le passage suivant.

Une vieille petite fille. Une herbe, une épingle, une fourmi. Aucune importance. Une quelconque chose-créature - végétale, arrachée au sommeil, parmi des centaines de créatures-choses-végétales, identiques-interchangeables, perdues dans le sommeil. Je regarde la marque à son poignet. Je dis "Pat?". Elle fait non de la tête. Retrousse sa lèvre supérieure sur ses petites dents. Grimace désolée qui lui tient lieu de sourire. Soûle de sommeil elle prend plaisir à m'abuser. Répète "Pam, Pat", d'un air confus. Lève vers moi un regard embué.590

Pour Jones, sa nièce est "une quelconque chose" sans "aucune

589 Les Fous de Bassan, pp. 221-222.

590 Les Fous de Bassan, p. 33.

importance". Pour lui elle ressemble non seulement à sa soeur mais à des "centaines de créatures-choses-végétales, identiques-interchangeables". C'est contre la reconnaissance de cette attitude que le suicide d'Irène, la tristesse d'Olivia et la colère de Nora viennent s'affirmer.

Ce dernier passage est également important à cause d'un autre détail. Il s'agit de la confusion de la jumelle elle-même par rapport à sa propre identité. Dans la tradition symbolique le phénomène des jumeaux est souvent lié à la folie, dans la mesure où il s'agit d'une figure qui incarne la présence simultanée de l'identité et de l'altérité. Surtout dans le cas des jumeaux identiques, chaque individu doit toujours affronter le spectacle de son reflet en tant qu'objet. Dans la mesure où nous avons déjà suggéré que la folie n'est qu'une non-maîtrise d'une fiction, la figure du jumeau/elle identique oblige chaque sujet à affronter sa réification et ainsi peut mener à une paralysie de son affirmation en tant que sujet. La fréquence du motif du miroir dans l'oeuvre hébertienne est donc réactivée à un niveau encore plus frappant par la représentation des corps et des noms des jumelles Pat et Pam Brown.

Dans leur Dictionnaire des symboles, Chevalier et Gheerbrant nous offrent pourtant d'autres dimensions de ce phénomène, fort pertinents aux Fous de Bassan.

La peur du primitif devant l'apparition gémellaire, c'est la peur de la vue extérieure de son ambivalence, la peur de l'objectivation des analogies et des différences, la peur de la prise de conscience individuatrice ... la peur de l'individuation, la peur de la rupture de l'indifférenciation collective. 591

Or, si toute la collectivité de Griffin Creek fait preuve de cette peur d'individuation ou de rupture sociale lors des interrogations de Jack McKenna, en se tenant à un récit unanime sur les événements du soir du crime, c'est encore par le biais des jumelles que le texte met en scène d'une façon concrète cette crainte collective envers la différenciation. Dans le passage suivant on constate d'ailleurs que cette indifférenciation est ouvertement déclarée par McKenna et vite projetée dans l'imaginaire de Perceval.

- C'est quand même extraordinaire! Dans ce village, le soir du 31 août, tout le monde qui était dehors est rentré à neuf heures précises, comme un seul homme!

Cette idée d'un seul homme me fait rire comme si je voyais, mis bout à bout, mon oncle Nicolas, Stevens, Bob Allen, et les autres, en une longue tresse d'ail blanche et nacrée.

[...]

mes deux soeurs jumelles qui viennent témoigner en tablier bleu et tresses blondes. Elles parlent l'une après l'autre avec des voix si pareilles qu'on ne sait plus très bien laquelle est laquelle. Ce qu'elles disent d'ailleurs est pareil, dit d'une voix égale et têtue.

- Le pasteur est rentré à neuf heures.

Une des jumelles pourtant se sépare de sa soeur, tout d'un coup, avance de quelques pas, lourde d'un secret qu'elle ne peut retenir. Fascinée par l'autorité absolue du détective en face d'elle. L'autorité de mon oncle Nicolas ne faisant plus le poids.

[...]

- Le pasteur était-il rentré lorsque vous avez entendu ce cri?

Effrayée par quelque chose qui se trouve dans l'air même qu'elle respire, Pam recule de quelques pas. Rejoint sa soeur jumelle. S'aligne soigneusement avec elle sur le petit tapis. Répond très vite, tout essoufflée.

- Oui, oui, oui. 592

A plusieurs reprises dans ce roman le texte fait preuve de vouloir

impliquer Nicolas Jones dans le meurtre de Nora et Olivia. Non seulement ici, le témoignage de la jumelle et l'allusion à un secret qu'elle porte en elle se trouvent-ils encadrés au début et à la fin de l'interrogation par la même question sur le pasteur, mais ailleurs Nicolas Jones raconte que Perceval, qui d'après lui "savait tout", insiste que le pasteur était sur la grève ce soir-là.

[Perceval] A pourtant mené grand chahut sur la grève de Griffin Creek durant tout un été. Savait tout. Ne pouvait que gueuler. Pas de mots pour dire ce qu'il savait. Comme un chien qui hurle à la mort.593

Or, si Stevens avoue avoir commis le crime dans sa dernière lettre à Michael Hotchkins, il ne faut pas oublier qu'au moment où il écrit cette lettre, il est devenu fou et que son récit à ce moment est parsemé d'images hallucinatoires. Il faut également remarquer que rien dans les récits des autres personnages ne vient confirmer cet aveu, et que d'après Perceval, McKenna se serait servi de moyens violents pour obliger Stevens à prononcer un aveu. Certes, les détails et l'analyse de la confusion intérieure que Stevens s'attribue le soir du crime tendent à nous faire accepter la vérité de sa confession. Mais d'autre part, dans la mesure où ce récit insiste également sur l'omniscience de Perceval, le passage suivant mérite également notre attention.

La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou. Il a fallu l'enfermer à Baie Saint-Paul. D'où vient que sa voix perçante persiste encore dans ma tête, en dépit du temps qui passe? Le voici qui affirme, à travers ses larmes, que son oncle Nicolas était là, sur la grève, près de la cabane à bateaux, le soir du 31 août, et que la lune blanche faisait des taches blanches, comme de la chaux

répandue par terre dans la nuit.⁵⁹⁴

Rappelons que la mauvaise foi de Nicolas Jones par rapport aux paroles de Perceval se manifeste nettement lorsqu'il s'agit de ce que celui-ci avait vu se passer dans la cabane entre le pasteur et sa nièce.⁵⁹⁵

Ce n'est point notre intention de vouloir maintenir qu'un argument qui culpabiliserait le pasteur plutôt que Stevens Brown du viol et du meurtre des jumelles serait plus justifiable que de tout simplement accepter le récit de ce soir-là que nous offre Stevens Brown. Ce sur quoi nous voulons pourtant insister, c'est que ce roman exprime la volonté de semer un certain doute ou de créer une ambiguïté à l'égard de ce crime.⁵⁹⁶ Comme dans les deux romans précédents, il s'agit ici d'une volonté de ne pas viser une certitude absolue à l'égard du coupable du crime. Or, ici comme dans Les Enfants du sabbat et Héloïse, ce refus de clarté est étroitement lié aux thèmes de la culpabilité et de la notion du "dépositaire". Avant de passer à ces deux fils thématiques nous voudrions résumer les diverses possibilités qui découlent de la confession de Stevens et de l'insistance de Perceval sur la présence du pasteur sur la grève aussi bien que de la réticence de la jumelle de vouloir partager son "secret" - réticence que l'énonciation juxtapose

⁵⁹⁴ Les Fous de Bassan, p. 50.

⁵⁹⁵ "Pour ce qui est des racontars de Perceval: words, words, signifying nothing... Irène n'a sans doute rien compris." Les Fous de Bassan, pp. 45-46.

⁵⁹⁶ Dans son article sur Les Fous de Bassan, Marilyn Randall insiste également sur cette ambivalence du texte à l'égard de la culpabilité de Stevens en attirant attention sur ces autres pistes de lecture qui culpabiliseraient d'autres personnages comme Nicolas Jones. Voir "Les énigmes des Fous de Bassan: féminisme, narration et clôture". Voix et Images, 43, automne, 1989.

aux questions sur la rentrée du pasteur.

Nous pouvons d'abord, tout simplement accepter la culpabilité avouée par Stevens. D'autre part, étant donné son délire, nous pouvons la rejeter et faire confiance au jugement de Perceval lorsque celui-ci déclare son frère incapable d'un tel crime. A cet égard du "jugement de Perceval" nous tenons à faire remarquer que le dernier rêve que fait Nicolas Jones le soir de son récit accordé à Perceval la fonction de "l'ange d'apocalypse [qui] durant trois jours et trois nuits a crié [...] comme quelqu'un qui [...] se trouve déjà face à face avec l'intolérable".⁵⁹⁷

Il est à remarquer que "l'intolérable" pour Perceval pourrait bien être la culpabilité de son frère, ou de "la personne sacrée"⁵⁹⁸ du pasteur. Cependant aux deux possibilités que nous avons déjà lancées à l'égard de l'identité du coupable viennent s'en ajouter deux autres. Il se peut que Stevens ait effectivement commis le meurtre, et que le pasteur l'ait témoigné. D'autre part, il est également possible que la "présence" du pasteur ait un sens figuratif. C'est-à-dire que les paroles de Perceval peuvent bien refléter la volonté de l'auteure de vouloir établir un lien, si indirect ne soit-il, entre le "Verbe" du pasteur et le geste de Stevens. Or, voilà que rien que par cette pluralité de possibilités c'est précisément la question de culpabilité de l'individu qui est accentuée. C'est-à-dire que les deux dernières

⁵⁹⁷ Les Fous de Bassan, pp. 51-52.

⁵⁹⁸ "Vu mon oncle Nicolas debout dans le parloir. Sa ha le taille ramassée, sa grosse tête encore plus près des épaules que d'habitude. Imposant quant même. Sacré. Lui devant qui tout le monde se tient debout et respectueux. Cette puanteur de policier est assise en face du pasteur. A osé s'sseoir quand le pasteur est debout. Le pain de suif que j'ai déjà anéanti regarde le pasteur avec insolence". Les Fous de Bassan, p. 163.

nous avons lancées mènent toutes les deux à la question de la difficulté de séparer l'individu criminel de sa collectivité. Autrement dit c'est la notion du "dépositaire" qui est mise en cause par ce roman. Plus précisément il s'agit ici d'une remise en question de l'opposition que le discours chrétien opère entre le "dépositaire du Verbe" ou de la parole de Dieu, et le "dépositaire du mal".

C'est pourtant Nicolas Jones lui-même qui, tout en définissant Stevens comme le "dépositaire de toute la malveillance secrète de Griffin Creek" et le "pire de nous tous", s'interroge sur le rôle du rapport entre Stevens et la collectivité sociale de Griffin Creek.

Perdu dans fumée comme une seiche dans son encre, j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non, ce n'est pas Stevens qui a marqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malveillance secrète de Griffin Creek, amassée au coeur des hommes et des femmes depuis deux siècles.⁵⁹⁹

Ce passage-ci suggère que la réticence collective de Griffin Creek à culpabiliser Stevens Brown provient du fait qu'il s'agit ici d'un crime collectif. Selon le pasteur, Stevens ne serait donc qu'une sorte de bouc-émissaire, sur qui est tombée la punition exclusive qui en réalité serait également méritée par d'autres membres de la collectivité. Stevens devient alors, selon cette optique, une sorte de sacrifice, son sort un acte symbolique qui ne va pas sans rappeler le sens symbolique qu'on attribue à la mort de Christ. Cette comparaison entre le Christ et Stevens sera d'ailleurs ouvertement proclamée dans le récit de celui-ci.

Encore un peu de temps et vous me verrez, encore un peu de temps et vous ne me verrez plus. Rien à

faire pour éviter la comparaison, trop de lectures bibliques, dans mon enfance sans doute, si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown.600

Or, il est à remarquer que même si Stevens refuse d'entrer dans l'Eglise et de faire partie des croyants, son récit emprunte pourtant des phrases au discours biblique. Il ne s'agit ici que d'un moyen parmi plusieurs dont le texte cherche à établir une similarité plutôt qu'une opposition entre celui que Jones appelle "le dépositaire de la malfaisance de Griffin Creek" et sa propre personne en tant que "dépositaire du Verbe de Griffin Creek".

Or, ce qui est impliqué par les divers moyens dont le roman d'une part implique et Stevens et le pasteur dans le crime, et d'autre part cherche à démontrer leur similarité, c'est que "le dépositaire de toute la malfaisance de Griffin Creek" est "le Verbe de Griffin Creek". Autrement dit la parole liturgique et sociale, et surtout son attitude envers le corps, la sexualité et la femme est impliquée dans le meurtre des cousines. Il importe donc peu de savoir si c'est Nicolas Jones qui a tué ces nièces, ou bien s'il a physiquement témoigné de leur meurtre ou encore s'il était chez lui lors du meurtre, comme il le déclare. Dans la mesure où le crime et le geste sont reliés non seulement aux inhibitions secrètes de toute une collectivité mais exprime une rage masculine collective envers la femme, que le pasteur non seulement documente, mais effectivement encourage par l'attitude misogyne de certains des extraits bibliques qui parsèment son récit, Perceval a raison de dire que "le pasteur était là."

Il nous convient d'analyser de plus près quelques passages où il est

question du rapport entre le "Verbe" de Nicolas Jones et la collectivité.

Je les prépare comme de jeunes fiancées, attentives au chant de l'amour en marche vers elles, dans la lumière de l'été. Je module. J'articule chaque son, chaque syllabe, je fais passer le souffle de la terre dans le Verbe de Dieu.

Tu m'as blessé, mon ami avec un seul cheveu de ta nuque.

Le Cantique des cantiques saisit le cœur sage, silencieux d'Olivia Atkins, y débusque des mots qui n'auraient jamais dû sortir de la nuit sage et silencieuse d'Olivia Atkins.601

Puisque la narration plurielle des Fous de Bassan va précisément à l'encontre de cette notion d'un seul dépositaire privilégié du Verbe, l'énonciation de ce roman accentue déjà le relativisme de tout discours. Pourtant dans le passage cité ci-dessus ce relativisme est également souligné au niveau de l'énoncé dans la mesure où Jones se sert des Écritures afin d'éveiller le désir chez ses nièces. Le rapport que nous avons déjà établi entre la décision initiale de vocation du jeune Nicolas et son désir de l'amour maternel est donc relancé ici, cette fois-ci ses pouvoirs d'orateur visant à charmer ou séduire les deux cousines.

Ce passage est également important dans la mesure où il accentue la valeur poétique ou esthétique du discours biblique. Dans la mesure où Jones s'approprie de ce discours selon les lois de son propre désir, récitant le Cantique des Cantiques pour ces nièces, mais ayant recours à des passages plus noirs, moralistes et misogynes lorsqu'il s'agit de sa femme, le récit du pasteur communique déjà l'idée du relativisme du contexte et de l'appropriation d'un discours donné. Autrement dit, ce

que ce passage illustre c'est qu'aucune loi ni être absolu ne viennent s'ancrer en tant que référent aux mots, mais que plutôt seul le contexte et les intentions du destinataire donnent au discours sa force motrice et l'orientation de sa production de sens. Bien qu'il dise, et que la plupart des fidèles pensent, qu'il parle au nom de Dieu, c'est plutôt au nom de son propre désir qu'il parle. En eux-mêmes, les mots ne sont que des sons, comme il déclare lui-même dans le passage suivant.

Les voix nasillardes psalmodient.

Mon âme exulte dans le Seigneur.

Des voix, rien que des voix, des sons, rien que des sons. Allumer une autre pipe, les oreilles pleines de la musique d'autrefois et de voix aigrelettes. Surtout ne pas entendre à nouveau le prêche du révérend Nicolas Jones qui roucoule et s'enchanté à mesure de l'écho de sa propre voix. [...]

La voix sonore de l'oncle Nicolas, sans rien de pieux dedans, la belle voix de l'oncle Nicolas comme une écale brillante, vide de tout contenu, basse et virile, fluide comme de la fumée. J'aime le son de sa voix d'homme dans la petite église. 602

Le texte nous offre une dernière image assez révélatrice de la parole biblique, d'abord en revenant à l'impuissance physique croissante du "Verbe incarné" de Griffin Creek, mais aussi par la figure de la Bible enveloppée dans un sac de plastique face à la pluie.

Ils ont enveloppé leur bible dans des sacs de plastique et ils courbent le dos sous l'averse, en route vers l'église de leur enfance, autrefois blanche, maintenant grise, sous des paquets d'eau grise.

Responsable de la parole de Dieu dans ce pays, Nicolas Jones, poussé et tiré par les jumelles, se dirige, à son tour, vers l'église.

Afin qu'il n'y ait pas rupture, de Dieu à eux, mes frères, à cause de moi, leur frère indigne et pasteur légitime, je leur parlerai de Dieu comme autrefois lorsque le monde était innocent.

Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga [....] Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi eux.

[...]

Honore tes père et mère, dit le pasteur, s'adressant aux vieillards de Griffin Creek, afin que tes jours soient prolongés dans le pays que Dieu t'a donné. Amen.603

Cette dernière phrase prononcée par le pasteur renvoie à "La Maison de l'Esplanade" où Stéphanie de Bichette demandait aux vieillards qui venaient la voir comment allaient leurs parents, maintenant défunts.604 Par le moyen de cet acte de parole, le récit ne fait que souligner ce que l'image de la Bible à l'intérieur du sac de plastique évoque. Séquestrée de tout contact avec la nature et les éléments de la réalité concrète, la parole vidée de tout rapport avec la vie qui l'entoure, continue à être prononcée dans une circularité stérile, que la répétition des mots "Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga...." évoque. Et pourtant voilà que ce même commencement évoqué par cette phrase donne primauté à la terre et à la matière végétale comme la source de la vie.

La vie de Felicity représente par contre un cheminement dans un sens inverse à celui-ci avancé par la parole biblique. Là où Irène coupe définitivement tout lien avec la matière vivante, Felicity, dont le mariage était aussi malheureux que celui de Nicolas et Irène Jones, se décide en faveur d'un renouement de liens avec la nature. Si le jeune Nicolas, était un être encore sensible à la souffrance de sa mère et désirait pouvoir la libérer de son silence, lorsqu'il devient mari à son

603 Les Fous de Bassan, pp. 53-54.

604 "La Maison de l'Esplanade", Le Torrent, Québec: Hurtubise HMH, 1976, p. 115.

tour, il se trouve dans la fonction de représenter le même instrument de déception face à son épouse que son père avait remplie dans le malheur de Felicity Jones.

Là où le récit de Nicolas Jones focalise sur sa mère et nous donne peu de détails sur son père, Stevens nous renseignera un peu plus sur la dimension sexuelle de la vie de ce personnage.

Tant de rejets pour un seul homme, les légitimes et les autres, il y a de quoi rester vert et ne jamais mourir. [...] Mon grand-père s'embrouille, fait le compte des feux du village, on dirait qu'il recompense une myriade de prunelles bleues, sorties d'une source vive, au milieu de son ventre d'homme. Il a beau geindre, et se dire qu'il est vieux à présent, sa descendance est là devant lui, répandue jusqu'au-delà du village, sur toute la côte, comme le sable des grèves de par ici, granuleux et gris, et qu'il est inutile d'essayer de les compter.⁶⁰⁵

Felicity semble donc avoir été aussi interchangeable pour son mari que Nora et Olivia ne le sont pour Stevens et Nicolas et que Pat et Pam ne le sont pour celui-ci. Il est pourtant clair que Les Fous de Bassan cherche à souligner que lors de sa jeunesse, le sujet masculin faisait preuve d'une certaine sensibilité et élan vers l'amour et l'affection. Ce texte nous fournit plusieurs renseignements sur le processus de développement qui a mené à une alliance entre le sujet masculin et la violence. Si plus tard dans sa vie, Nicolas Jones devient un être brutal, tout jeune il était pourtant sensible à la beauté du lien que sa mère s'était forgée avec la nature et les éléments.

Comme nous avons déjà mentionné, une des images les plus obsédantes de ce roman est celle du sujet masculin, caché derrière les roseaux qui regarde le spectacle du plaisir que le sujet féminin prend dans son

⁶⁰⁵ Les Fous de Bassan, p. 64.

contact avec la nature. Dans sa description de l'été de 1936 le texte positionnera tous les trois narrateurs masculins dans ce rôle de spectateur exclu d'une participation active dans ce rite de la femme sur la grève. Si là où cette exclusion déclenche la tristesse et les larmes de Perceval alors qu'elle suscite la colère de Nicolas Jones et l'agressivité de Stevens Brown, le texte nous oblige à constater que la violence ne s'est installée chez Stevens et Nicolas que comme suite au manque d'affection et d'amour qui avaient caractérisaient leur jeunesse. Ce texte ne nous offre point un portrait simpliste dans la mesure où il est clair qu'il ne cherche pas à culpabiliser Felicity et à suggérer que le sujet masculin devrait être plus aimé et plus apprécié qu'il ne l'est. Il s'agit plutôt d'un cycle vicieux. On comprend bien que Felicity ne pouvait point répondre à l'appel d'affection de son fils en partie parce qu'à cette époque-là elle éprouvait trop d'amertume et de lassitude à l'égard du comportement de son mari. En outre, l'attitude négative de Felicity envers les hommes est justifiée dans la mesure où à travers leurs propres récits, Nicolas Jones et Stevens Brown manifestent des traits haïssables. Dans la mesure où le texte attribue à Felicity Jones une certaine omniscience, les événements de l'été de 1936 semblent ne point la surprendre. Perceval dira qu'elle "est comme d'habitude. Rien de changé dans ses manières"⁶⁰⁶.

Il a peut-être fallu que ceci arrive avant que le peuple de Griffin Creek affronte certaines réalités, mais le sang-froid que Felicity manifeste devant la disparition des deux êtres qu'elle aimait le plus provient en grande partie du fait qu'elle avait déjà été caractérisée comme quelqu'un qui pouvait pénétrer jusqu'à la pensée des autres et

⁶⁰⁶ Les Fous de Bassan, p. 154.

donc reconnaître avant le fait, ce dont ils étaient capables.

Que se taise à jamais la voix de Felicity Jones qui gronde son fils, comme s'il avait cinq ans.

- Tu la suis à la trace, cette petite. Tu ferais mieux d'aller te faire la barbe et changer de linge.

En réalité il y a deux hommes à l'affût sur le chemin, ce matin. Lui, dans sa grosse voiture américaine, roulant à petite vitesse, sur le bord de la route, dans un nuage de poussière. Moi, à pied, avec mon fusil, marchant sur le bas-côté de la route, à moitié dans le fossé. Et elle, la petite, qui se dandine devant nous, ses cheveux brun-rouge ébouriffés, sa robe verte retroussée par le vent, découvrant ses genoux, collant à ses cuisses.607

Or, voilà que ce passage réunit quatre éléments que nous avons déjà pu analyser dans Héloïse: référence à l'amertume ressentie par le sujet masculin envers sa mère, l'appropriation d'une arme de feu, la poursuite désirante d'une figure féminine qui "se dandine", et la présence d'un étranger.608 A la différence d'Héloïse, dont l'orientation vers les surfaces visuelles menait à l'ellipse de toute explication, Les Fous de Bassan nous offre pourtant un contexte plus cohérent dans lequel le rapport entre ces quatre éléments est plus directement exploré. La présence de l'étranger dans tous ces deux romans où le désir masculin est ouvertement lié à la violence a deux fonctions. D'une part elle répond au mécanisme psychologique de la projection. L'étranger ici, comme la foule du métro qui entourait Bernard, sert comme reflet aux lignes de tension internes du sujet lui-même. D'autre part, c'est également par le biais de la présence de cet autre que la trajectoire désirante est non seulement projetée vers l'intérieur pour nous

607 Les Fous de Bassan, p. 41.

608 Dans le cas d'Héloïse, il s'agit des étrangers dans la foule du métro.

renseigner davantage sur le sujet individuel, mais est également le lieu où les mécanismes d'un individu spiralent simultanément vers l'extérieur pour donner un sens collectif au drame personnel. Autrement dit, la structure intérieure des élans de Nicolas Jones n'est que le reflet d'un réseau collectif de comportement masculin.

Le fusil en bandoulière, hirsute et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. Leurs maisons sont pleines de trophées de chasse. [...] De retour de chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes. Hors saison les cordes et les pierres des filets de la pêche au saumon reposent en tas dans les cabanes à bateaux. Moi, Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je puis témoigner d'un saumon agonisant deux heures durant, au bout de ma ligne. La mer est rouge de sang.609

Il est intéressant à remarquer, étant donné non seulement l'acharnement avec lequel le texte compare incessamment Irène à un poisson, mais également le lien que le texte forge entre la mer et la femme que dans le récit de Stevens, sa violence se manifeste pour la première fois dans un passage qui juxtapose également, le poisson et la femme.

Avec un petit couteau bien effilé je leur faisais sauter les entrailles aux petits poissons, miroitant au soleil, glissant entre mes mains. Une nuée d'oiseaux sauvages, aux clameurs stridentes, me tournaient autour de la tête et il fallait les chasser comme des mouches. Le soir venu je puis tellement que les femmes étaient bien obligées de me laisser tranquille. Le poisson, c'est comme si on entrerait en religion, ça protège.610

Nicolas Jones reconnaît pourtant qu'il y a quelque chose

609 Les Fous de Bassan, p. 40.

610 Les Fous de Bassan, p. 58.

d'inadmissible dans le lien qui se manifeste entre la violence et sa fonction de pasteur.

Aujourd'hui encore quelqu'un en moi s'obstine à répéter qu'il n'y a pas de sainte colère et qu'un homme de Dieu ne se promène pas sur la route, avec un fusil dans le dos. [...] Le pasteur et sa nièce sont face à face, dans la poussière de la route. [...] Elle rit tout essoufflée dans le vent, ses cheveux courts plein les dents. Je la gifle à toute volée.

La terre se corrompt à la face de Dieu et la terre est pleine de violence.⁶¹¹

C'est précisément dans le fait que Jones lui-même reconnaît que la corruption se définit par la violence, que ce texte vise à explorer avant tout la corruption masculine. Ne se contentant pourtant point de décrire la réalité concrète de l'association entre le sujet masculin et la violence, ce roman explore surtout une compréhension des origines de cette corruption. Or, bien que les divers souvenirs d'enfance de Nora et d'Olivia viennent compléter cette exploration des origines de la violence masculine, c'est la première série de lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss qui nous en offrent le portrait le plus complet.

Là où le roman n'accorde aux autres narrateurs qu'un seul récit, Stevens Brown nous en offre deux - l'un provenant de l'été de 1936, et étant donc chronologiquement parallèle à celui de Nora Atkins, et l'autre établissant un parallèle temporel avec le récit de Nicolas Jones daté de 1982. Énoncé et énonciation se compliment ici pour accorder à Stevens Brown la fonction d'être celui qui traverse Griffin Creek au niveau référentiel et celui qui, en tant que sujet parlant, traverse également le texte de ce roman.

Là où le récit de Nicolas Jones empruntait à la Bible plusieurs

⁶¹¹ Les Fous de Bassan, p. 43.

extraits et comprenait parmi ces divers propos le désir d'explorer les origines du peuple de Griffin Creek, les deux récits de Stevens Brown favorisent le côté plus personnel, informel et individualisé de l'acte de parole par le recours à une écriture romanesque épistolaire. Non seulement Stevens est-il le seul narrateur qui s'adresse à un destinataire spécifié, mais il est également le seul à faire des références directes à l'acte d'écriture qu'il est en train de poser.⁶¹²

Le fait qu'il s'agit d'un destinataire masculin à l'extérieur de Griffin Creek, sert non seulement comme moyen d'ouvrir le drame de ce village clos à ce qu'il pourrait refléter du monde ailleurs, mais dans la mesure où ce roman vise une exploration de l'impasse entre les deux sexes, il est également important que l'écriture de Stevens Brown représente un échange d'idées entre hommes.

Or, la fonction de Michael Hotchkiss est purement structurelle, comme le dit Stevens lui-même. Le destinataire répond à deux fonctions, dont la première est déjà évoquée dans le passage suivant.

Histoire d'un été plutôt que lettres véritables
 puisque le destinataire ne répond jamais. [...] J'ai
 l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie
 aussitôt mes pattes de mouches inversées,
 illisibles.⁶¹³

Là où une écriture qui prend le contexte de réflexion purement introspective semble suffire aux récits de Nora, Perceval, et Olivia, Stevens a besoin d'un destinataire virtuel qui lui serve de miroir. D'autre part, dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss, le récit de Stevens accorde à celui-ci une deuxième fonction dans le premier

612 Les Fous de Bassan, p. 233.

613 Les Fous de Bassan, p. 82.

paragraphe de cette lettre.

Je n'ai pas besoin de ton image précise, ni jeune, ni vieille, même en rêve, mais plutôt d'une idée de paix. d'une abstraction de bonheur qui persiste, à l'appel de ton nom, dans ma mémoire, avec une grande terre plate, peuplée d'orangers en fleur et en fruit. Une fois seulement dans ma vie cet ancrage paisible, au bord du golfe du Mexique, 136, Gulf View Boulevard.614

Michael Hotchkiss n'est donc qu'un nom dont le son est porteur de certaines associations et images susceptibles à appaiser le délire de Stevens Brown. Il importe d'ailleurs que les deux personnages masculins envers lesquels Stevens pose un regard tendre soient deux figures extérieures ou marginales à la collectivité de Griffin Creek, c'est-à-dire Michael Hotchkiss, et Perceval. Or, ce que ces deux personnages représentent pour Stevens c'est un "ailleurs" en quelque sorte. Il s'agit d'une part du reflet que Perceval lui renvoie de sa propre mélancolie du passé, et d'autre part d'un reflet de l'affranchissement de cette mélancolie vers un espace où le rire, le plaisir et la paix lui sont possibles. On ne saurait trop accentuer l'importance de cet aveu de la part de Stevens où il déclare ne point avoir ressenti la paix qu'une seule fois dans sa vie. Une compréhension du crime qui a lieu à Griffin Creek n'est d'ailleurs point possible sans une analyse du passé de Stevens Brown. Si, à la différence des autres narrateurs, Stevens a besoin d'un destinataire, c'est précisément à cause du rôle qu'il occupe à l'intérieur de Griffin Creek.

La fonction de Nicolas Jones en tant que destinataire comprend déjà la contrepartie d'un destinataire collectif. Mais si les circonstances d'enfance ont situé Nicolas Jones au centre du champ verbal et social de

Griffin Creek, elles ont pourtant conspiré à expulser Stevens Brown du même cercle. Il s'agit d'une conspiration véritable, affirmée par Stevens Brown dans le passage suivant.

L'ombre de mes parents est de plus en plus proche de moi. Le soir, lorsque je m'endors dans la grange de Maureen, j'entends la grande ombre double qui chuchote derrière la mince cloison. Il est question d'enfants qui ne doivent pas naître et d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, avant qu'ils ne soient trop grands. Je préviendrai Perceval et les jumelles.615

L'idée de perdre des enfants en forêt, dans la mesure où elle renvoie à un conte de fées bien connu, pourrait facilement être interprétée comme une crainte puérile éloignée de toute vraisemblance. Il faut pourtant remarquer que dans son livre, Nicolas Jones exprime le rapport entre les parents Brown et leurs filles jumelles exactement de la même façon.

Rompues à l'obéissance par leurs parents, dès leur plus jeune âge, elles me servent, depuis bientôt quarante-six ans. Leurs père et mère ayant désiré très tôt les perdre en forêt n'ont pas fait de manières pour me les céder, à l'âge de treize ans.616

A la différence de Perceval et les jumelles, qui ont été déjà "rompus à l'obéissance", Stevens possède assez de perspicacité et d'insoumission pour reconnaître et vouloir résister un tel dessein. Nicolas Jones affirme pourtant que les événements de 1936 ont conspiré à leur tour dans la réalisation du rêve des Brown.

Un peu après le 31 août les parents l'ont fait enfermer. Ne supportaient plus d'entendre ses cris.

615 Les Fous de Bassan, p. 85.

616 Les Fous de Bassan, p. 19.

John et Bea Brown ayant mis au monde Stevens, Perceval et les jumelles, s'en sont débararrassés, au cours d'un seul été. Réalisation d'un vieux rêve enfin justifié. Ne plus avoir d'enfant du tout. Se retrouver mari et femme comme avant. L'un en face de l'autre. Chiens de faience pour l'éternité. Sans témoin.617

On verra que cette notion de ne pas avoir des témoins en position d'observer la réalité intime de leur vécu deviendra une obsession collective devant l'enquête de Jack McKenna.

Les policiers nous surveillent et nous épient sans cesse. Nos paroles, nos silences, nos moindres gestes, notre immobilité même, jusqu'à notre sommeil, sont passés au crible. Celui qui nous trahira nous fera tous basculer dans le déshonneur.618

L'instinct collectif des gens de Griffin Creek sera donc de déplacer tout soupçon vers un "ailleurs", c'est-à-dire vers l'Autre qu'ils identifient collectivement comme "l'étranger", afin d'avoir le temps de se forger un discours collectif qui masque la réalité et préserve l'honneur collectif.

Nous les gens de Griffin Creek, devancés par les événements, ne pouvant plus suivre, bouleversés par la disparition de Nora et d'Olivia, n'ayant pas le temps de faire entre nous les recoupements nécessaires, mis en face de la police et sommés de répondre, sans avoir le temps de se consulter et de réfléchir. Insister sur la piste de la voiture étrangère pour gagner du temps. Chercher à comprendre. Approfondir. Recoller ensemble les bribes de l'histoire. En famille. Sans témoin. Stevens est retourné chez ses père et mère. C'est ce qu'il avait de mieux à faire vu les circonstances. Pas question qu'il reparte en Floride. Donner l'image des familles unies.619

617 Les Fous de Bassan, p. 21.

618 Les Fous de Bassan, p. 184.

619 Les Fous de Bassan, p. 157.

Les Fous de Bassan met en jeu à plusieurs niveaux la même crainte de la proximité de l'Autre et l'obsession de ne pas avoir de témoins en faveur d'un jeu d'apparences. Non seulement s'agit-il ici d'une tendance qui hante l'individu, mais qui domine également toute unité comme celle du couple Brown et celle de tout le peuple de Griffin Creek.

L'image des familles unies n'est pourtant qu'un masque qui cache un drame fort différent, surtout dans le cas de la famille de John et de Bea Brown. Il nous convient donc de regarder de plus près les passages consacrés aux parents Brown et le destin de leurs enfants. D'un seul coup, ces quatre enfants sortent de la maison pour être séquestrés. C'est précisément la simultanéité de ces séquestrations diverses qui non seulement suggère d'autres parallélismes entre les diverses institutions dans lesquelles chacun est renfermé, mais qui dirige une focalisation d'attention vers John et Béatrice Brown, figures autrement obscures.

Si à un niveau dramatique intertextuel, Stevens représente une sorte de fils prodigue, le roman opère pourtant une inversion dans la conclusion de cette histoire. Nous aurons l'occasion de voir que le vrai but du retour de Stevens à son pays natal c'est non point de venir se repentir et se plier devant son père mais plutôt de confronter celui-ci avec la supériorité de sa force physique, afin de se venger d'avoir été victime des caprices capricieuses paternelles.

Le visage de ma mère s'est-il flétri, les colères de mon père le réchauffent-elles toujours, l'empêchant de sombrer tout à fait dans l'ennui et le mépris? [...] Surtout ne pas commencer par la maison des parents, remettre à plus tard la salutation et la confrontation avec les auteurs de mes jours.620

Ce roman identifie John et Bea Brown non seulement comme les "auteurs des jours" de Stevens, mais effectivement comme les auteurs du script et de l'identité que Stevens se forgera par la suite. De plus, si leur rêve était de perdre leurs enfants, Stevens attribuera à Perceval le désir réciproque de "vouloir perdre ses parents.

Toute la journée Perceval joue à se perdre dans le brouillard et je joue à me perdre avec mon frère. Maisons, granges, vaches, chevaux, bidons de lait s'égareront à volonté. Mais le plus risqué pour Perceval c'est d'essayer de perdre ses père et mère. Il a beau courir à perdre haleine sur la grève, entre ciel et terre, goûter l'embrun salé sur ses lèvres, se laisser envahir par le brouillard, l'avalier par tous les pores de sa peau, s'en emplir les yeux, le nez, les oreilles et la bouche, il ne réussit jamais à échapper à la vigilance de ses parents. [...]

Perceval n'a pas vu venir la gifle et ne peut l'éviter. Une goutte de sang perle au bout de son nez et tombe sur sa chemise à carreaux. La tête bourdonnante il contemple avec égarement la goutte de sang sur sa chemise et la grande flaque de lait répandue à ses pieds, sur le sable. Un homme voûté et long que je connais bien s'éloigne vertigineusement dans la brume. Une voix qui n'a pas changé hurle.

- Va-t'en mon petit maudit! Je veux pus te voir la face!

Assis par terre, contre la laiterie, Perceval s'efforce de ne pas bouger et d'avalier le sang qui lui dégouline dans la gorge. 621

Ce long passage nous semble être un des extraits les plus importants de ce roman. Non seulement nous offre-t-il une des descriptions les plus complètes de la brutalité de John Brown, mais il nous laisse comprendre que même si Stevens préfère décrire avec plus de détails la peine et la souffrance de son frère Perceval plutôt que celle qu'il avait lui-même ressentie, les deux frères ont partagé le même genre d'abus physique entre les mains de leur père. Il y a plus. Si les récits de Stevens

ténoignent d'une haine et d'un dédain profonds envers toutes les femmes, la compassion de celui-ci face à la peine de son frère, nous fait voir que, comme Perceval déclare, Stevens porte en lui une certaine capacité de tendresse et que donc sa réaction envers les femmes porte l'empreinte d'un conditionnement nettement social.

Ma voix, très haut au-dessus de Perceval, se retenant d'éclater. Une sorte de douceur sourde qui m'échappe.

- Moi aussi j'ai eu mes peines quand j'étais petit.

Ma main rude et maladroite fourrage dans la tignasse de Perceval. Il lève la tête et me reconnaît, moi qui suis devant lui, debout, les jambes écartées, la tête se perdant dans le brouillard, lui petit tas de malheur assis par terre, appuyé contre le mur de planches grises.622

La propensité de Stevens vers la tendresse est pourtant limitée et est d'ailleurs expliquée dans le cas de Perceval surtout parce que celui-ci représente pour Stevens un "autre moi-même"⁶²³ avec qui il partage le même passé.

Bien que l'éclat de la brutalité de John Brown tende à ombrager la figure de sa femme Béatrice dans le récit des autres narrateurs, dans celui de Stevens quelques passages importants sont pourtant accordés à sa mère. Dans la mesure où tous les narrateurs nous offriront des portraits divers de leur mère, ainsi reaffirmant l'importance que nous avons accordé à cette figure dans tous les autres romans hébertiens, le portrait de Bea Jones lancé par son fils Stevens nous paraît doublement pertinent à une compréhension de ce roman. Or, la première fois qu'elle est décrite c'est précisément après avoir accouché des jumelles. Ceci

622 Les Fous de Bassan, p. 84.

623 Les Fous de Bassan, p. 250.

est important dans la mesure où ce texte ne s'intéresse à Béatrice qu'en tant que mère. Ce regard qu'il pose sur ce personnage commence d'abord par des allusions à son ventre, c'est-à-dire sur le côté corporel de son statut maternel.

Cette femme a une très mauvaise circulation, dit le Dr. Hopkins. Elle dégage du froid comme d'autres de la chaleur. C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants, sortis d'un ventre aussi polaire, on aurait pu croire que seuls des cadavres d'enfants... Ces deux-là sont bien vivantes. Deux d'un coup c'est trop, dit-elle.624

Le lien affectif que Stevens semble ressentir envers ses soeurs et frère est encore ici lié au fait d'avoir été conscient, lors de sa jeune enfance du danger qui menaçait l'existence même de sa propre vie et celle des jumelles et de Perceval. N'ayant jamais eu recours au confort ou même à la sécurité d'un abri affectif, c'est l'enfant Stevens lui-même qui prend sur lui le fardeau de l'appréhension des dangers que les jumelles affrontent entre les mains de leurs parents.

Elle pleure et affirme qu'elle ne veut pas de ces deux enfants. Elle répète "mes jumelles", une dans chaque bras. Un frisson lui parcourt l'échine. Elle secoue la tête.

- Je peux pas, je peux pas, je peux pas.

Je ferme les yeux. Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans le bois? Je quitte la chambre en courant. Quand je reviens, sur la pointe des pieds, je constate que rien n'a encore été fait. Les deux jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de ma mère, blafarde et effarée, regorgeante de lait, pareille à une fontaine glacée. Toute la chambre s'en ressent de cette source de froid, installée sur le grand lit, avec deux nouveau-nés qui s'égosillent. Et moi, dans mon coin, je prends en glace, comme un bonhomme de neige. J'entends ma propre voix, petit filon encore liquide,

à l'intérieur de la glace. Et moi et moi et moi...
 C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice
 ma mère, c'est la faim et la soif. Le désir. Je dois
 hurler aussi fort que Perceval pour que mon père me
 chasse, à coups de pied, de la chambre froide.625

Si la "malfaisance" de Stevens le rend "le pire de tous", selon le pasteur, ce mal existe en proportion au malheur de son enfance. Nicolas Jones, après tout, n'avait ressenti que le refus ou le rejet de l'amour maternel, alors que le problème de Stevens n'était point seulement celui d'une absence ou d'un manque mais plutôt celui de la présence de deux parents activement hostiles à son existence.

Dans la mesure où aucune subtilité psychologique n'entre en jeu dans les rapports des Brown avec leurs enfants, mais qu'il s'agit avant tout d'une soumission de jeunes corps à la puissance d'une plus grande force physique, il n'est pas étonnant que là où Nicolas Jones entreprend de prouver sa puissance et force devant sa mère par la parole, Stevens entreprendra le même désir de se prouver à ses parents mais liera cette revendication exclusivement et obsessivement à sa puissance physique face à celle de son père. Or c'est précisément au moment où il exerce son droit de se défendre et décide de mesurer sa propre force physique à celle de son père, que la fin de son enfance malheureuse s'annonce et qu'il quitte la maison paternelle. La liberté de Stevens et son propre affranchissement de sa victimisation a donc dépendu exclusivement de son aptitude au combat et au contact violent. Puisque le script lancé par le père n'offre à son fils que le choix entre victime et bourreau, la mort de l'enfance et de l'innocence de Stevens signale également son passage au statut de bourreau éventuel de ses deux cousines. Il s'agit d'une

façon indirecte de culpabiliser John Brown dans le crime qui a pu commettre son fils dans la mesure où, grâce à son père, le schéma vainqueur/vaincu devient la structure de base sous-entendant la trajectoire désirante de Stevens Brown. Le récit d'Olivia Atkins nous fait pourtant voir qu'il n'a pourtant pas toujours été ainsi et qu'à un moment donné Stevens était encore capable de la tendresse. Là où Olivia vient prêter témoin à la brutalité paternelle de John Brown envers Stevens face aux tentatives de celui-ci d'explorer sa tendresse, Nora viendra à son tour remplir la même fonction par rapport à Perceval.

Il ne fallait pas le dire à mon oncle John. Mon oncle John est méchant. Ma grand-mère a tout raconté et mon oncle John a battu Perceval avec un fouet comme on bat un cheval. Pauvre Perceval, comment faire pour le consoler, sans me laisser manger par lui, à pleine langue, à belles dents, pareille à un petit agneau, entre ses pattes?626.

La question que Nora se pose ici est effectivement essentielle. Il s'agit de l'impossibilité d'un contact doux et modéré avec des êtres qui n'ont jamais reçu la moindre initiation à l'affection mais ont plutôt toujours été victimes d'une violence brutale.

Comme plusieurs autres narrateurs du roman, Stevens Brown s'identifie souvent selon son rapport à ses parents. Nous avons déjà pu constater dans d'autres romans hébertiens, que le sujet indique souvent sa propre nature fragmentaire par un ou plusieurs noms en apposition, qui lui servent comme divers moyens de s'identifier. Il n'est pas étonnant que ce soient les liens paternel et maternel qui seraient le plus souvent employés dans Les Fous de Bassan comme moyen d'identification, dans la mesure où la thèse principale de ce roman est

celle de vouloir expliquer les origines de la formation du sujet selon le genre de rapport que le sujet entretenait avec ses parents. Or, de la même façon que Perceval joue à perdre ses parents physiquement dans le brouillard, Stevens exprime obsessivement le désir de ne pas être identifié selon son lien avec John et Béa Brown.

Etre quelqu'un d'autre. Ne plus être Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Jones. Il n'est peut-être pas trop tard pour changer de peau définitivement, de haut en bas et de long en large.⁶²⁷

On comprend ce désir dans la mesure où ce souhait de vouloir désoudre cette réalité de parenté n'est qu'un reflet du désir de John et Bea Brown de ne pas avoir d'enfants. Comme François Perrault, Stevens se trouve dans la situation paradoxale de ne point pouvoir affirmer son existence qu'en tant que force conflictuelle à la volonté parentale. Dès le départ de sa jeunesse, le chemin qui lui est prescrit est celui de l'auto-destruction, phénomène dans lequel sa vie aboutira. En outre, si nous venons d'insister sur les divers passages où il est question de la violence de John Brown envers ses fils, c'est précisément afin d'expliquer cette obsession que Stevens réitère dans le passage suivant de vouloir changer de peau, mais à laquelle il ajoute de nouvelles dimensions.

Etre quelqu'un d'autre, quelle idée est-ce là qui me poursuit toujours. Organiser les souvenirs, disposer les images, me dédoubler franchement, tout en restant moi-même. Pouvoir témoigner de ma vie passée, sans danger, sans être obligé d'y rentrer à nouveau et dire: Voilà c'est moi, Stevens Brown, fils de John Brown et de Beatrice Jones. Une sorte de jeu dont on peut se retirer à volonté.

Inutile de me leurrer. La mémoire résonne dans

tout mon corps, rumeur vivante en ondes sonores, vibre
jusqu'au bout de mes ongles.628

Tout comme non seulement Nicolas Jones mais également François du "Torrent" et Elisabeth de Kamouraska, c'est une rupture avec sa propre faculté de mémoire que Stevens cherche. Pourtant Stevens reconnaît que la dépossession n'est plus possible, car comme déclarent tous les récits de ce rom. ce passé et la mémoire qui lui en reste "résonnent dans [son] corps". Le viol et le meurtre de Nora et d'Clivia Atkins sur la grève ne sont effectivement que la suite logique de ce que leurs divers souvenirs d'enfance nous communiquent à l'égard des origines familiales de Stevens Brown. Or ce crime est fort lié à la notion de la puissance qui est effectivement l'obsession centrale de Stevens Brown. Or, tout comme le col de clergyma. et l'habit noir servent d'uniforme à certifier l'autorité de Nicolas Jones, Stevens focalise sur certains objets ou vêtements auxquels il attribue une valeur symbolique de virilité et de puissance masculine.

Mais je n'ai retrouvé tout mon aplomb et mon assurance qu'en pensant à mes bottes et à mon chapeau. Je me suis dit qu'un homme n'a rien à craindre, chaussé de bottes viriles, été comme hiver, le chapeau vissé sur la tête, ne se découvrant ni pour l'église, ni pour les femmes.629

Certains détails sont à remarquer dans ce passage. Il importe de constater que pour Stevens ses bottes et son chapeau sont des images qui l'assurent et calment ses craintes. C'est donc à dire que le texte lie l'obsession masculine avec le désir de prouver sa puissance physique

628 Les Fous de Bassan, pp. 85-86.

629 Les Fous de Bassan. p. 61.

avec une crainte et insécurité foncières. Deuxièmement, nous remarquons que là où la vraie question est celle de mesurer la puissance en tant qu'homme et face à d'autres hommes, Stevens insère les femmes et l'Eglise dans son récit comme les objets selon lesquels cette puissance sera évaluée. Autrement dit, de la brutalité entre père et fils qui établit les critères selon lesquelles "un homme est un homme" une projection ou déplacement se fait, selon lesquels est exigée la domination absolue de la femme, l'Autre de l'Homme ou "celle qui n'est pas homme" - être qui est envisagé comme étant sans puissance physique. Il s'agit bien ici d'une reconstruction dramatique du complexe d'Oedipe. Si Stevens retourne chez lui c'est précisément pour affirmer à ses parents son passage à "l'âge d'homme", ce qui indirectement veut dire son initiation au dédoublement de John Brown.

Endimanché comme je suis, avec un costume d'homme et un chapeau d'homme, je ne suis pas pour me découvrir devant mes parents pareil à un enfant tout nu qui penche la tête et attend sa punition. Je les domine à présent de toute ma taille d'homme, de tous mes habits d'homme, de tout mon chapeau d'homme, de toutes mes bottes d'homme, et il faut qu'ils le sachent. La visite que je leur fais, ce soir, est une visite officielle, en costume officiel, mon costume d'homme officiel, un peu comme un militaire avec ses boutons dorés et ses épaulettes, ou un pasteur avec son col de clergyman. 630

Par cette répétition excessive du mot "homme" l'énonciation nous dévoile que déjà en 1936, Stevens était un homme obsédé par l'idée fixe de se forger, aux yeux de tous, une identité masculine, ce qui implique indirectement un refus et mépris absolu de tout ce qui pourrait le lier à la femme à un niveau profond. La peur qui sous-entend cette puissance,

et la confusion intérieure de Stevens, qui d'une part rejette ses parents, mais d'autre part se reconnaît en tant qu'incarnation reflétant leurs tendances, mènent à un déséquilibre intérieur où il opère un va-et-vient constant entre des émotions extrêmes et opposées.

Dans la mesure où ce récit accorde à Perceval la fonction de miroir de l'ancienne vulnérabilité et le malheur de Stevens, en 1936 celui-ci est un sujet clivé entre cette mélancolie intérieure de victime et la rage de faire extérioriser sa force. Or, c'est par le biais du motif du gigantisme qui domine le premier contact de Stevens avec Griffin Creek, que ce roman accentue les dimensions pathologiques de l'obsession de Stevens avec sa propre puissance.

Les maisons vues de loin, du haut de la côte, j'aurais pu les prendre dans mes mains, les tourner et les retourner, en faire sortir les petits personnages, les tenir entre le pouce et l'index. [...] Du haut de la côte je contemple le village. Les bras croisés sous la tête, étendu de tout mon long sur ma roche plate, au bord du ruisseau, je lève la jambe, je cligne des yeux, je pose mon pied, avec sa botte poussiéreuse, sur le village que je cache entièrement. Mon pied est énorme et le village tout petit dessous.⁶³¹

Ce qui commence par une comparaison spatiale entre le village et Stevens, pendant laquelle celui-ci s'attribue des dimensions gigantesques, se déplace vite à une comparaison entre êtres humains.

Si je ferme un oeil et pose à nouveau mon pied sur les maisons, au bas de la côte de sable, je fais disparaître mon grand-père qui somnole, adossé à un sapin. Sous ma botte je m'imagine sa petite vie de vieux, il a bien soixante-dix ans. Je pourrais l'écraser comme une coquerelle.⁶³²

631 Les Fous de Bassan, p. 62.

632 Les Fous de Bassan, p. 63.

La présence de ce recours au gigantisme lors de sa première perspective de Griffin Creek est importante au niveau de l'énoncé dans la mesure où presque tout contact humain que Stevens aura avec les individus de Griffin Creek sous-entend un désir de prouver sa puissance et sa force. Selon Gheerbrant et Chevalier, la figure du géant incarne "la banalité magnifiée".⁶³³ Cette "banalité" que la perspective gigantesque de Stevens Brown ne fait que "magnifier" est celle d'une obsession masculine collective avec la puissance, grâce à laquelle presque tout lien entre hommes devient une lutte, souvent joué sur la femme qui ne devient alors que lieu objectal de la prouesse masculine lorsqu'elle ne participe point activement à ce jeu de force, ou bien adversaire à combattre jusqu'à la mort lorsqu'elle s'affirme en tant que sujet qui résiste son objectification. Presque toutes les figures féminines de Griffin Creek se rangent dans la première catégorie. Le double viol et meurtre sur la grève de Griffin Creek n'a lieu parce que Nora Atkins vient s'affirmer contre la tradition de la femme soumise de Griffin Creek en tant que sujet désirant et parlant.

Je te mentirais, old brother, si je n'insistais pas sur le fait que longtemps après Griffin Creek je me suis plu en cet agenouillement de Nora Atkins, ma cousine, devant moi, sur le sable. Blitzkrieg à Londres, fermes normandes sous la mitraille, relent de pharmacie à Queen Mary, cette fille n'en finit pas de m'apparaître et tombe à genoux devant moi, bascule sur le sable, avec son envie de femme, son mépris de femme, matée et domptée. Ni tout à fait femme ni tout à fait enfant d'ailleurs, te l'ai déjà dit, cet âge est pervers entre tous. Son corps charmant, ses cheveux auburn, son âme fraîche insultée. Son allégeance à mes pieds. Durant l'éternité. Amen.⁶³⁴

633 Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 474.

634 Les Fous de Bassan, p. 245.

Par le biais d'une lettre que Stevens écrit quelques heures avant le meurtre de ses cousines, le récit nous démontre qu'il s'agit d'un crime qui n'était pas prémédité. Ainsi il sera question d'un certain étonnement de sa part après ce crime. Deuxièmement, l'incompatibilité entre le souvenir de Stevens et celui des autres citoyens de Griffin Creek sur la sorte de temps qu'il faisait ce soir-là, nous montre que Stevens a posé ce geste dans un élan de passion et de folie momentanée. Le fait pourtant que le récit souligne le caractère inconscient, irrationnel, ou fou de ce geste ne représente ici en aucun cas la volonté du texte de vouloir opérer une incompatibilité entre le rationalisme collectif du village et la folie passionnelle de Stevens lors du meurtre et viol de ses cousines. Au contraire, ce roman s'acharne à démontrer que cette "folie passagère" de Stevens n'était que la suite logique du rationalisme même du discours dominant de Griffin Creek. Rappelons que dans ses premières lettres, Stevens déclarait que seul le pasteur savait mettre les femmes de Griffin Creek à leur place. Il est intéressant que lors de son analyse des événements de 1936, il se servira de la même phrase en 1982, cette fois-ci remplaçant le pasteur par sa propre personne dans un passage qui est fort révélateur à une compréhension de la mort d'Olivia et de Nora Atkins.

Durant tout un été leurs manières de filles mièvres, écoeurantes, leur excitation à fleur de peau. Et moi tout seul de mon bord pour les remettre à leur place. Tu te souviens, old Mic, Gulf View Boulevard, on était deux pour suivre les filles sur la promenade du bord de mer, s'attacher à leurs pas de tout près, se repaître de leurs déhanchements jusqu'au dégoût. Les aborder enfin pour leur rire au nez.635

Ce n'est qu'en comparant le passage que nous venons de citer à celui où Stevens décrit les détails précis qui ont déclenché sa fureur, que nous sommes en mesure de comprendre la logique qui sous-tend cette "folie".

Tout le monde dans la région est d'accord pour assurer qu'il n'y avait pas de vent ce soir-là et que la mer n'avait jamais été aussi paisible. Et pourtant, moi, Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Brown, j'affirme que subitement quelque chose s'est rompu dans l'air tranquille, autour de nous. La bulle fragile dans laquelle nous étions encore à l'abri crève soudain et nous voilà précipités, tous les trois, dans la fureur du monde.

La première, Nora se retourne vers moi, hurle des injures comme si c'était un plaisir de couvrir le bruit des vagues. [...] Moi je prétends qu'à mesure que Nora m'injurait et m'insultait, se grisant elle-même d'injures et d'insultes, le vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek, leur colère brutale, passant soudain par sa bouche de fille,⁶³⁶ le coup de vent s'est levé sur la mer [...] J'ai senti la menace de la tempête à l'intérieur même de ma tête, cognant contre mes tempes, bien avant que rien ne soit visible dans le paysage, baigné de lune. Nora répète que je ne suis pas un homme et qu'elle me déteste. Elle pleure et rit à la fois, son béret blanc croché toujours incliné sur l'oeil.

[...] Répète que je ne suis pas un homme. Dit à Olivia de se méfier de moi. Renverse la tête. Son rire de gorge en cascade. Désir fruste. Mes deux mains sur son cou pour une caresse apaisante. Son rire hystérique sous mes doigts. Cette fille est folle. La boule du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts.⁶³⁷ Elle s'écroule sur les genoux comme un boeuf que l'on assomme. Son regard incrédule se révolte.⁶³⁸

La "bulle fragile" qui crève entre Stevens et Nora ce soir-là est la soumission silencieuse de celle-ci à la puissance de celui-là.

636 Nous soulignons.

637 Nous soulignons.

638 Les Fous de Bassan, pp. 244-245.

Puisque Stevens avoue reconnaître le vocabulaire des injures de Nora aussi bien que la colère que celle-ci manifeste comme étant le propre des hommes de Griffin Creek, ce qui le choque ce n'est ni l'énoncé ni l'énonciation de cet acte de paroles. Ce qui le fait enrager c'est que d'une part une femme s'approprie cette parole et émotion et deuxièmement que ce soit lui le destinataire d'une telle voix féminine. C'est précisément dans la mesure où tout ce qu'il avait fait jusqu'à présent à Griffin Creek n'avait que le but de prouver qu'il était un Homme, que l'insulte de Nora s'avère insupportable. De plus le rire de celle-ci vient subvertir et même invertir ce même rire moqueur que Stevens et Michael effectuaient afin d'insulter les femmes en Floride. Autrement dit, Nora ne fait que s'accorder la fonction de sujet d'un acte que Stevens lui-même est habitué à diriger envers la femme en tant qu'objet ou destinataire: elle ose rire de lui en tant qu'homme alors qu'il a toujours trouvé acceptable de poser le même geste envers les femmes. Nous voyons donc que le statut de Michael Hotchkiss en tant que destinataire du discours de Stevens Brown sert à démontrer que la misogynie de celui-ci était un phénomène collectif, non seulement toléré entre hommes, mais effectivement ritualisé collectivement entre eux.

Si nous avons voulu analyser tout d'abord le récit de Stevens Brown sur la mort de ses deux cousines, c'est qu'une analyse de certains éléments de ce récit de 1982 nous permettra de mieux les dégager dans les récits masculins écrits avant ce crime. Autrement dit, la folie de Stevens se calque sur un rationalisme misogyne sous-entendu dans le discours masculin déjà en existence bien avant le soir du 31 août et dont la mort et le viol d'Olivia et Nora Atkins n'ont été que l'apogée concret. La caractéristique principale de ce discours en ce qui concerne

la femme c'est l'objectification de celle-ci et donc le refus de lui accorder le statut de sujet parlant et désirant.

Que la structure désirante de Stevens vise comme son objet ultime la conquête de l'Autre masculin où la femme ne devient que le moyen d'une telle victoire, le champ, le lieu ou la terre de bataille entre hommes, est déjà évident dans le passage suivant.

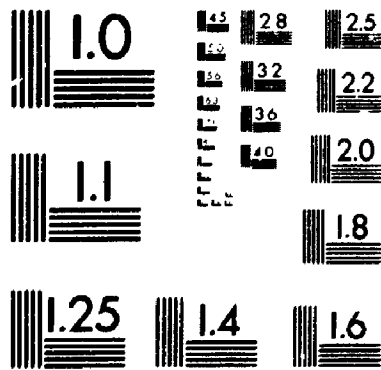
Le père d'Olivia. Les frères d'Olivia. Leurs yeux
blancs, leur barbe hirsute, leurs fusils de chasse.
Moi en face d'eux, tout seul, forcené et joyeux.⁶³⁹

Ce roman insiste sur une comparaison entre la femme et la terre à plusieurs reprises. Il s'agit d'un lien d'une part assumé, voire célébré par certaines figures féminines comme Felicity et Nora, d'où la pertinence d'un lien entre le récit de Nora et l'oeuvre d'Hélène Cixous que l'épigraphe laisse supposer. A l'égard de cette allusion à l'oeuvre de Cixous, nous tenons à faire remarquer que c'est précisément le rire déchainé qui est revendiqué dans l'extrait de Cixous et visé par la violence de Stevens.

Pour revenir pourtant au lien que ce roman établit entre la femme et la terre, il importe de faire remarquer que là où et les figures masculines et les figures féminines sont d'accord pour accentuer ce lien, chaque sexe l'envisage différemment et selon le rapport qu'ils établissent eux-mêmes avec la nature. Felicity et ses deux petites-filles Nora et Olivia célèbrent ce lien et y prennent leur plus haut plaisir alors que pour Nicolas et Stevens ce lien réduit la femme à encore une autre "terre" à envahir, conquérir et dominer. Il s'agit donc d'un rapport qui permet au sujet masculin de réduire la femme au statut

⁶³⁹ Les Fous de Bassan, p. 80.

6



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

d'objet passif sur lequel le male pose son empreinte.

Elle ne m'entend pas venir, mes pas confondus au fracas de l'eau. Je tente de la prendre dans mes bras, ruisselante et glacée, tout essoufflée, elle se débat comme un poisson fraîchement pêché, ses cheveux mouillés mes passent sur la face en longues lanières froides. Je lui chuchote des propos galants un peu bizarres où il est question d'une sirène aux pieds palmés, dénoncée par Nora. Je demande à voir les pattes de canard de ma cousine Olivia.

Patrick, le maître nageur, ou Sidney, je ne sais plus au juste lequel des frères d'Olivia, celui-ci ou celui-là, ça n'a pas d'importance, tous deux obtus et gardiens de la vertu de leur soeur, voici qu'il en surgit un, de derrière les rochers, tel un Jack in the box, avec ses yeux outragés et ses gros poings serrés. J'en suis quitte pour une dent cassée, mais je crois bien que mon adversaire a une côte enfoncée, on l'entend râler dans le bruit des vagues, on dirait un marsouin hors de l'eau. 640

Le fait que Stevens a du mal à identifier un homme qu'il connaît et contre lequel il vient de se battre indique que de la même façon que l'interchangeabilité de femmes suggère la primauté d'une structure de rapports sur la personnalisation d'un contact individuel, le rapport à l'Autre masculin rend celui-ci l'adversaire aussi interchangeable que la femme en tant qu'objet de désir. Ce qui prime c'est le combat et ce qui est visé est la domination de l'Autre.

Ce passage pourtant revient à un phénomène que nous avons déjà analysé dans Héloïse. Il s'agit de l'incapacité du sujet masculin de pouvoir supporter le spectacle de la femme autonome et insoucieuse de son existence à lui. Dans Les Chambres de bois, Michel avait exigé de Catherine qu'elle n'occupe que la fonction d'être spectatrice et témoin à son propre drame à lui. D'autre part dans Héloïse, l'attention de Christine exclusivement dirigée vers le mouvement de son propre corps

avait déjà été une scène insupportable pour Bernard. Dans son récit, Stevens reconstituera précisément ces mêmes mécanismes dans un passage où la danse devient également le lieu de cette réaction.

Je fais swinger Olivia, mon bras autour de sa taille. Elle est aussi libre et seule que l'autre jour, parmi les vagues, la danse la porte et l'entraîne dans une joie parfaite où je n'ai point part. L'envie me tient d'atteindre Olivia par ruse ou par violence, d'exister avec elle, au coeur même du cercle magique de sa danse, là où sa petite vie de danseuse est libre et sans défense.⁶⁴¹

Stevens éprouve la même réaction que Bernard et la manifeste sur la grève par le désir de vaincre la résistance physique d'Olivia et également par le plaisir qu'il prend à se savoir capable de susciter la peur en elle. Il s'agit ici exactement du même plaisir pervers ressenti par Nicolas Jones face à ses servantes jumelles. Par "perversité" nous entendons ici le plaisir ressenti face au spectacle de la souffrance de l'autre.

les pointes dures des seins de Maureen sont couleur de noyau de pêche, je la renverse, de temps en temps, au cours de la journée, entre deux jobs, dans la cuisine, derrière la cabane à lapins, j'en ai de moins en moins envie, à mesure qu'elle se réveille sous moi, pareille à une chatte en chaleur. La nuit, malgré ses protestations je dors dans la grange, [...] Que ma cousine Maureen découvre à loisir, couchée dans son grand lit conjugal, sa nouvelle solitude, plus grande que la première.⁶⁴²

La perversité de Stevens face aux femmes provient en grande partie du fait qu'il s'agit moins d'une insensibilité inconsciente et mal renseignée à l'égard des sentiments de celles-ci qu'un plaisir actif à

641 Les Fous de Bassan, p. 99.

642 Les Fous de Bassan, p. 69.

reconnaître cette même souffrance. Aussitôt le corps de Maureen séduit ou "conquis", l'ennui s'installe et l'indifférence.

j'ai fait semblant de ne pas reconnaître cette bonne vieille Maureen avec ses gros yeux bombés, pleins d'adoration compromettante.643

Ce qui semble échapper Stevens tout à fait, c'est les sentiments qu'il reconnaît vaguement chez Maureen dans le passage suivant, mais auxquels il attribue tout de suite une dimension politique de pouvoir.

Je crois que cette femme est heureuse de nourrir un homme et d'être commandée par lui. Ce n'est pas fatuité de ma part. Je sens cela dans chacun de ses gestes, dans l'air même qui accompagne chacun de ses gestes, un contentement, une bienheureuse satisfaction. [...] On dirait que cette femme qui n'a rien avalé, depuis la veille, m'ayant offert son petit déjeuner, se trouve rassasiée, rien qu'à me voir manger, partageant avec moi la même avidité et le même contentement.644

Ce que Stevens devine chez Maureen mais semble pourtant avoir du mal à comprendre, c'est que Maureen éprouve du plaisir à regarder son propre plaisir à lui. Ce qui lui est foncièrement étranger c'est le plaisir de plaire à l'autre, le sien étant plutôt rattaché à la souffrance de l'autre. Pour Stevens ce plaisir d'éprouver de la satisfaction à l'égard du plaisir de l'autre équivaut le désir d'être "commandée". Sa propre notion du désir est celle de la chasse d'un animal qui en envisage un autre comme sa proie.

Stevens est non seulement celui qui traverse le village au niveau de l'énoncé, et le roman au niveau de l'énonciation, mais également et

643 Les Fous de Bassan, p. 98.

644 Les Fous de Bassan, pp. 66-67.

surtout celui qui traverse le champ de désir de plusieurs femmes de Griffin Creek, trajectoire qu'il résume lui-même dans le passage suivant.

Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas. Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre. Des femmes. Toujours des femmes. Il ne s'agit plus de cette vieille Maureen ou de la petite Nora. Olivia est plus coriace, résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi, de mon corps sauvage, de mon coeur mauvais. Cette fille est déchirée entre sa peur de moi et son attirance de moi.645

Si la peur d'Olivia plaît à Stevens c'est qu'elle représente pour lui un reflet de sa propre force et pouvoir. Or, comme nous avons déjà pu constater, Stevens envisage les rapports des hommes entre eux aussi bien que ceux entre les deux sexes comme une lutte de pouvoirs. Ce n'est donc pas étonnant que le premier acte de parole adressé à Nora qu'il écrit dans son récit démontre la volonté d'établir une compétition et donc opposition conflictuelle entre celle-ci et sa cousine Olivia.

Espérant voir Nora briller de colère sur le chemin, je lui réponds que sa cousine Olivia est très belle. Nora ne bronche pas. Elle parle d'une petite voix égale, sans inflexion, comme si elle récitait une leçon.

- Ca dépend des goûts. Moi, je trouve qu'elle est pas si belle que ça. Elle a un défaut au pied droit. Un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard. C'est écoeurant ça.

- C'est parce que t'es jalouse que tu dis ça?

- Moi, jalouse d'Olivia! Tu veux m'insulter!646

Se montrant aussi adepte à la lutte verbale que Stevens, Nora n'hésite pas à trouver moyen de se faire valoriser face à l'insulte que

645 Les Fous de Bassan, p. 80.

646 Les Fous de Bassan, p. 81.

son cousin lui lance indirectement. Si sa description du défaut de sa cousine ne va pas sans comporter une certaine cruauté, elle réussit pourtant à faire ressentir chez Stevens l'effet qu'elle visait et qu'il avoue dans un passage déjà imbu d'une hostilité évidente envers les femmes.

Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du pied palmé d'Olivia. Une si parfaite créature, comment cela est-il possible? J'aurais dû la faire déchausser, lui examiner le pied, comme on fait pour un cheval. A qui se fier si la Beauté elle-même cache un défaut dans sa chaussure? Cette fille n'est qu'une hypocrite. Ni plus belle ni plus sage que les autres. Une sainte nitouche. Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. Débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant. Maureen, la petite Nora. Olivia sans doute. J'ai tout mon temps.647

Mais si Stevens n'éprouve que du mépris envers les "saintes nitouches" hypocrites que nient leurs désirs sexuels, il n'en ressent moins envers l'être féminin qui reconnaît et agit selon ces désirs. Dans une description du code social qui régit le contact entre les deux sexes, Stevens attribue d'abord le problème entre les hommes et les femmes à une censure trop puritaine.

Les filles d'ici sont intouchables jusqu'au mariage. C'est le pasteur mon oncle qui l'a dit. Tout le mal vient de là. Autant prendre son fun chez les guidounes et laisser les petites oies macérer dans leur jus. Ca, Nora ne me le pardonnera jamais.648

Par l'allusion à Nora dans le passage précédent le texte démontre

647 Les Fous de Bassan, p.82.

648 Les Fous de Bassan, p. 242.

que tout le mal ne vient pas nécessairement du fait que les filles sont intouchables mais plutôt du fait qu'il n'existe point de place dans la perspective de Stevens pour la femme désirante qui ne tombe pas dans une des catégories de "sainte nitouche" ou "guidoune". Ni l'une ni l'autre, Nora en tant que jeune fille désirante d'explorer sa sexualité ne peut qu'être repoussée par Stevens selon les structures de la vision de celui-ci sur la sexualité.

Son entêtement m'enchanté. Je secrète à mesure, dans mes veines, un entêtement parallèle, aussi alerte et dru que le sien.

Je la refuse avec autant de véhémence qu'elle me désire. Epreuve de force. Il en a toujours été ainsi, je crois, chaque fois qu'une fille me fait des avances. Il faudrait les mettre au pas, toutes. Le dressage de cette vieille Maureen est déjà commencé. Je la fais de plus en plus jeûner. Je lui dis qu'elle est vieille et que je la quitterai bientôt. 649

Or, si la logique de Stevens exige qu'il s'agisse d'une épreuve de force où la femme qui le désire, et fait les premiers pas doit être refusée, ceci nous oblige à essayer de recréer le contact sexuel qui lui serait acceptable. Dans la mesure où le désir de la femme mène automatiquement au rejet, la seule possibilité qui reste comme force motrice à l'encouragement de son propre désir sexuel est la résistance de la femme. Certes il s'agit ici précisément d'une optique conforme à la tendance de Stevens de réduire tout échange humain au niveau d'une lutte de pouvoirs. Nous tenons pourtant à faire remarquer, qu'une fois que la résistance de la femme est identifiée comme la force motrice du désir masculin, de cette résistance au viol, le chemin nous semble assez court et clair et nous permet de concevoir les fins des deux cousines

comme inextricable et logiquement liés au discours et à la perspective de Stevens Brown. Remarquons que même dans ses réflexions sur un contact sexuel avec Nora, Stevens fait entrer toute une collectivité masculine dont le désir ou envie sexuel envers Nora en tant qu'objet est évoqué plutôt que celui de celle-ci en tant que sujet désirant elle-même.⁶⁵⁰

Or si la sexualité avec les prostituées est acceptable dans son système et paraît, à premier coup d'oeil, représenter une sorte d'exception à ce besoin foncier de la résistance chez la femme et de la lutte de pouvoir, il s'agit pourtant de cette même logique dans la mesure où la présence de l'argent implique automatiquement l'absence de désir chez la femme. "Saintes nitouches" et "guidounes" peuvent bien être des images opposées dans l'esprit conscient de Stevens Brown et dans le discours liturgique qui domine Griffin Creek, mais les deux groupes ne s'identifient effectivement qu'à partir d'une même prémise de base: l'incompatibilité entre la femme et le désir et plaisir sexuel. C'est-à-dire que par la définition sociale qui leur est accordée, ni l'une ni l'autre ne veut pas avoir des rapports sexuels - c'est la raison pour laquelle il faut récompenser la prostituée avec de l'argent. Nora comprend pourtant bien qu'il y a un lien entre ces fréquentations chez les prostituées et la misogynie.

Stevens va à la ville, de temps en temps, avec Bob Allen et Patrick. Pour les mêmes raisons que Bob Allen et Patrick. C'est ma mère qui me l'a dit. Je prétends que Stevens n'aime pas les femmes mais seulement la cochonnerie qu'on peut faire avec les femmes.⁶⁵¹

650 Les Fous de Bassan, p. 91.

651 Les Fous de Bassan, p. 130.

Ce que l'optique de Stevens ne peut donc point tolérer c'est la femme qui désire explorer sa sexualité. Stevens peut bien culpabiliser le pasteur mais ils partagent tous les deux la même logique. L'acharnement de ce texte à vouloir suggérer que Nicolas Jones, Verbe officiel de Griffin Creek, et Stevens Brown, transgresseur de la loi, ne sont que le miroir l'un de l'autre vient confirmer la thèse lancée par Susan Griffin dans son livre Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature. Griffin nous offre une excellente analyse du phénomène de l'alliance entre la doctrine religieuse et la pensée libertine ou pornographique et nous démontre que l'opposition que l'on a toujours attribuée à ces deux phénomènes n'est qu'illusoire.⁶⁵² Ainsi "pêcheur des hommes" et pêcheur ne se distinguent l'un de l'autre que par le geste concret selon chacun est identifié exactement de la même façon que les "saintes nitouches" et les "guidounes" de Stevens ne se distinguent l'une de l'autre que par leur comportement sexuel concret. Chacun de ces quatre mythes divergeants fait partie d'une perspective qui envisage le désir sexuel comme quelque chose de pervers et pourtant un droit exclusivement masculin. Il opère pourtant une nuance quelque peu logique d'où la femme ne peut sortir que doublement perdante. Tout en s'appropriant du droit exclusif au désir sexuel, c'est pourtant sur la femme que Nicolas Jones et Stevens Brown projettent la "perversité" de ce phénomène de leur propre instinct. Non seulement Stevens répète-t-il à plusieurs reprises que les femmes de Griffin Creek sont perverses et que Nora et Olivia sont à "un âge pervers", mais Nicolas Jones prononcera le même acte de paroles, d'ailleurs ne faisant que réitérer

⁶⁵² Voir Susan Griffin, Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature, New York: Harper & Row, 1981.

une notion de base du discours liturgique à l'égard de la femme.

Mon oncle Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek.⁶⁵³

Si d'une part Nicolas Jones projette sa propre corruption sur l'objet de désir qui déclenche cet instinct chez le sujet masculin, d'autre part la logique de la politique sexuelle de Stevens Brown sous-entend que la femme ne peut point s'affirmer en tant que sujet désirant. Ainsi, lorsque Nora lui communique son désir, Stevens ne peut que refuser.⁶⁵⁴ Ce n'est que lorsque Nora fait éclater sa tristesse et sa colère que le désir de Stevens est éveillé. Lorsqu'il déclare que ce n'est qu'à "fureur égale" que Nora lui plaît, il nous démontre déjà l'impasse tragique qui caractérise son désir de la femme: Stevens n'aime que la rage et l'opposition. Autrement dit, il n'aime que le manque d'amour et ne ressent le désir de se rapprocher que de la femme qui cherche à s'écarter de lui et qui le rejette. Il n'y a pas de doute que ce roman reconnaît la perversité foncière de cette structure désirante, mais ce que ce texte avance comme thèse, par l'accent qu'il accorde à une description de l'enfance de Stevens, est que l'enfant marche toujours "dans l'ombre de" ses parents. À force d'être rejeté et repoussé, on apprend à aimer la résistance au rapprochement et à l'intimité. Autrement dit, on ne peut point s'attendre à ce que le sujet mal-aimé sache bien aimer. Il s'agit ici d'un drame poussé jusqu'à son paroxysme par Stevens Brown, mais qui reflète pourtant celui d'autres

653 Les Fous de Bassan, p. 129.

654 Les Fous de Bassan, pp. 91-92.

sujets masculins, non seulement de ce roman, mais de toute l'oeuvre romanesque hébertienne.

Dans la mesure où nous nous sommes limités jusqu'à présent à une analyse des récits de Nicolas Jones et de Stevens Brown, cette conclusion peut paraître précoce. Nous verrons pourtant que ce qui vient raffirmer une telle interprétation des récits de ces sujets masculins est précisément la différence du rapport de Nora et d'Olivia Atkins avec leurs parents, et surtout leurs mères.

Une analyse de Stevens en tant que narrateur doit nécessairement se demander pourquoi le texte lui accorde ce privilège de deux récits, alors qu'un seul récit suffit aux autres sujets parlants. Autrement dit, quels sont les changements qui se sont opérés en Stevens Brown de l'âge de 20 à 66 ans. En quoi Stevens en tant que sujet parlant et désirant a-t-il changé entre 1936 et 1982?

C'est en abordant cette question par le biais opposé, c'est-à-dire en démontrant les similarités entre le narrateur de ces deux récits que nous arrivons à comprendre le besoin de deux récits séparés. Entre ces deux époques ce qui de toute évidence n'a pas changé est l'attitude de Stevens envers les femmes, c'est-à-dire son mépris envers elles. Ce qui a pourtant changé, à cause de ses expériences à la guerre, c'est sa propre façon de s'identifier par rapport aux deux sexes. Là où en 1936 Stevens insistait obsessivement sur sa puissance "d'homme" face à la peur féminine, maintenant il ne se sent plus en mesure d'éviter un chevauchement et confusion d'identité à l'égard des deux sexes. Cette caractéristique de Stevens lui-même en tant que sujet désirant se reflète dans sa façon d'envisager les femmes et les hommes qui l'entourent.

Le monde n'est plus aussi net qu'autrefois. Avant on aurait su tout de suite qui était garçon ou fille, rien qu'en les regardant se dandiner devant nous. Permission de minuit. A force de reluquer des derrières on finit par se décider. Les filles ne se font ordinairement pas prier. Trop rapides, trop pressées, trop jeunes, n'ai jamais pu aller jusqu'au bout avant de me mettre à trembler de la tête aux pieds. Séquelles de la guerre, mon vieux.655

Dans la mesure où la puissance virile de Stevens était ce dont il se vantait le plus en 1936, l'impuissance sexuelle signale tout de suite la fin de son mythe personnel et la reconnaissance d'un manque de contrôle à l'égard de cette fiction. De nouveau ici, la définition de la folie comme une perte de contrôle de la fiction personnelle s'avère pertinente dans la mesure où l'impuissance physique de Stevens signale également l'avènement de la folie ou du délire. Malgré le fait que son corps n'a point souffert à la guerre, il se dépeint comme un être "détriqué" par des crises de nerfs.656

Or, c'est intéressant que Stevens fait une association entre ce détérioration de nerfs et certaines images qu'il lie aux femmes. Lorsqu'on comprend que la femme était précisément cet Autre contre lequel Stevens se définissait, on constate que son récit accentue la gravité de sa nervosité en l'obligeant à poser les mêmes gestes qu'il avait méprisés avant la guerre.

Je ne suis pas malade. Je pleure et je crie. Je tremble et je frissonne. Une espèce de fièvre secrète, qu'aucun thermomètre ne décèle, me glace et me brûle. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers. Je tricote comme une femme. A partir du moment où un homme pleure comme une femme, aucune raison pour qu'il

655 Les Fous de Bassan, pp. 232-233.

656 Les Fous de Bassan, pp. 231-232.

n'apprenne pas à tricoter. Si parfois une maille file, c'est que l'idée, l'idée seulement de Griffin Creek, pas même son image confuse, ni rien de visible et de reconnaissable, me passe dans la tête, pareille à une balle perdue.657

Par l'association entre Stevens et une des images les plus fréquentes de la femme qui tricote lancée dans Les Fous de Bassan, ce roman souligne le passage de Stevens du statut de la puissance à celui de la victimisation. Victime à la fois de son propre esprit et des images selon lesquelles il s'était forgé une identité masculine, aussi bien que du phénomène extérieur de la guerre, Stevens sera obligé de reconnaître les limites de sa croyance que seule la force physique importe, et reviendra encore une fois à son ancienne condition d'enfance dans la mesure où la guerre lui oblige de reprendre le rôle de victime et de ressentir la force de la crainte qu'il avait suscité chez sa cousine Olivia.

Or, c'est dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss, écrite après la guerre que Stevens lui-même reconnaît qu'il n'est que le produit d'une enfance problématique.

Trop de bruit et de fureur depuis mon enfance, tant de marées d'équinoxe m'ont brassé et roulé. Que celui en qui on a semé le vent récolte la tempête.658

L'emploi de l'analogie au vent et à la tempête n'est point gratuite ici. Dans quelques passages d'ailleurs énigmatiques, et Nicolas Jones et Stevens Brown accorderont, dans précisément les mêmes mots, une importance excessive au vent, alors que d'après les gens de Griffin

657 Les Fous de Bassan, p. 231.

658 Les Fous de Bassan, p. 245.

Creek il faisait calme ce soir-là. Dans le récit de Nicolas Jones, nous lisons le passage suivant:

Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent, de sa voix lancinante dans nos oreilles, de son haleine salée sur nos lèvres. Pas un geste d'homme ou de femme, dans ce pays, qui ne soit accompagné par le vent. Cheveux, robes, chemises, pantalons claquent dans le vent sur des corps nus. Le souffle marin pénètre nos vêtements, découvre nos poitrines givrées de sel. Nos âmes poreuses sont traversées de part en part. Le vent a toujours soufflé trop fort ici et ce qui est arrivé n'a été possible qu'à cause du vent qui entête et rend fou.659

Or, il est à remarquer que là où Jones attribue le crime à la présence du vent, il s'agit pourtant d'une tempête que la dernière lettre de Stevens Brown décrit mais attribue par la suite à son imagination.

Dans le silence qui suit je comprends tout de suite que le calme de la nuit, que la beauté de la nuit n'ont pas cessé d'exister pendant tout ce temps. Seul le grondement de ma rage a pu me faire croire le contraire. Je sais que tout ça, calme et beauté vont continuer d'être à Griffin Creek, comme si de rien n'était.660

Le vent n'est donc qu'hallucination et, comme l'avoue Stevens, n'était que projection extérieure de sa propre rage intérieure subjective. Etant donné que c'est le cas, on s'étonne pourtant que Nicolas Jones ait plus tôt confirmé cette illusion de Stevens et encore plus énigmatique est le fait que Stevens non seulement se sert d'exactly des mêmes mots du pasteur mais que nul autre passage que

659 Les Fous de Bassan, p. 26.

660 Les Fous de Bassan, pp. 248-249.

celui du pasteur existe en tant que référent dont l'énonciation suivante de Stevens se veut la répétition.

Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit⁶⁶¹, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin. Depuis mon retour à Griffin Creek, en juin, jusqu'à la nuit du 31 août. Plus loin encore sans doute. Remonter à la source du vent.⁶⁶²

C'est la présence de cette affirmation qu'il l'a "déjà dit" alors que celui qui l'a effectivement déjà dit n'était autre que le pasteur, que Les Fous de Bassan non seulement cherche à résister à un statut d'oeuvre close, mais cherche à brouiller l'accès net du lecteur au coupable du crime.⁶⁶³

Dans la mesure où le vent n'était que la rage intérieure de Stevens, Nicolas Jones partage non seulement le même discours, les mêmes hallucinations et la même rage frustrée que son neveu, mais également et surtout la même tendance à projeter sa propre subjectivité vers l'extérieur. Dans la mesure où Stevens vient confirmer que le "vent" n'est que sa propre rage refoulée, l'accès à une compréhension des "origines du vent" n'est guère possible que par le biais d'une psychanalyse du rapport des sujets masculins face à leur parents. Etant donné qu'il y a effectivement ressemblance entre le rapport que Nicolas Jones et Stevens Brown entretenaient avec leurs mères lors de leur jeune

661 Nous soulignons.

662 Les Fous de Bassan, p. 246.

663 La lecture des Fous de Bassan, que nous offre Marilyn Randall démontre bien l'ambiguïté non seulement de l'identité du coupable du crime, mais également celle du roman en général. Pour Randall, le dédoublement d'énoncé et d'énonciation entre les récits de Nicolas Jones et de Stevens Brown sert à impliquer celui-ci comme l'auteur de tout le roman. Voir "Les Enigmes des Fous de Bassan: féminisme, narration et clôture", Voix et Images, 43, automne 1989.

enfance, cette psycho-critique se traduit facilement dans une socio-critique ou exploration des mécanismes intérieurs qui réunissent la collectivité masculine de ce roman.

Nous avons suggéré plus haut que malgré l'aveu de Stevens, Les Fous de Bassan est parsemé d'indices qui démontrent la 'lonté du texte de brouiller tout accès direct inambigu à l'identité du coupable du crime. Or ces indices par lesquelles un obscurcissement du référent se produit ne proviennent pas seulement des récits des autres narrateurs mais se trouvent également dans la dernière lettre de Stevens Brown lui-même. Ainsi, avant de passer à son aveu, Stevens prononce la déclaration suivante à l'égard de la lettre qu'il est en train d'écrire.

Cette lettre que je t'écris, old Mic, sera bourrée d'indications obscures et d'apparitions brèves.664

A partir de ce moment, c'est le lecteur qui doit décider ce qui est apparition dans le sens d'hallucination et ce qui est ancré dans un référent concret. Or cette distinction devient encore plus difficile à cause du passage suivant où le mot "rêver" peut comporter deux sens.

Si je persiste à voir les petites Atkins, foudroyées à mes pieds sur le sable et moi debout, au-dessus d'elles, tout bête et creux, vide jusqu'à la moelle de mes os, c'est que je n'en finis pas de rêver.665

Une fois que le lien est établi entre la description qui suit de la mort des Atkins et une image dont Stevens ne finit pas de rêver, le texte permet au lecteur d'interpréter ce rêve comme le souvenir d'un référent concret ou bien comme une obsession souhaitée par Stevens lors

664 Les Fous de Bassan, p. 233.

665 Les Fous de Bassan, p. 241.

de son délire. Dans la mesure où Stevens avoue prendre plaisir à revoir l'image de Nora, agenouillée à ses pieds, il ne nous paraît point impossible de ne pas accepter son propre récit de ce soir-là. Il est d'ailleurs à remarquer que par l'emploi de points de suspension certaines phrases viennent ajouter des points d'interrogation à ce qui a eu lieu ce soir-là. On remarque que dans un récit qui se veut pure mémoire d'Olivia Atkins, aucune référence nette n'est faite à l'égard de la façon dont les cousines sont mortes. Ce qu'Olivia Atkins continue à accentuer est le souvenir de son désir de Stevens Brown, désir qui est la force motrice de son récit.666

Les références d'Olivia au meurtre sont toujours vagues et énigmatiques, comme dans le passage suivant, où elle fait allusion à la violence que les autorités militaires encouragent chez Stevens.

Ils ont beau m'appeler Olivia en rêve. Sans doute mon oncle Nicolas qui est pasteur. Ou peut-être même celui qui ... A déjà quitté Griffin Creek depuis longtemps, réfugié dans la guerre, encouragé par les autorités militaires, de l'autre côté de l'océan.667

On trouve cet emploi des points de suspension par lesquels toute certitude se glisse, dans le récit de Stevens également, cette fois-ci, le texte cherchant à laisser entendre la possibilité que peut-être c'était Perceval l'auteur du crime.

C'est mon frère Perceval qui... Ne peut que crier et pleurer. C'est fou d'ailleurs ce que cet enfant m'est attaché. Ne me trahira jamais.668

666 Les Fous de Bassan, pp. 199-200.

667 Les Fous de Bassan, p. 212.

668 Les Fous de Bassan, p. 243.

Enfin, bien que le récit néglige toute indice de l'heure exacte du passage suivant, plusieurs passages viendront confirmer le fait que le soir du crime le pasteur, Perceval et Stevens étaient tous les trois sur la grève.

La mer clapote doucement, luit par longues traînées de feu. Mon frère Perceval est là qui se promène en agitant les bras. La lune l'excite, c'est certain. Je crains qu'il ne se mette à pleurer. Quant à mon oncle Nicolas, sa démarche sur le sable est celle d'un crabe qui ne sait où aller. Depuis la mort de sa femme il erre souvent sur la grève, de jour comme de nuit.⁶⁶⁹

Si nous insistons sur les passages qui démontrent un certain énigme à l'égard de l'identité du coupable, c'est que le récit fait exprès de vouloir maintenir ce mystère, malgré l'aveu de Stevens. Il est à remarquer que la loi n'accordera aucune valeur à l'aveu que Stevens fait à Jack McKenna à cause des moyens violents dont celui-ci s'est servi afin d'obliger celui-là à avouer au crime.⁶⁷⁰ Perceval viendra d'ailleurs confirmer ce recours à la violence lors de l'aveu officiel de son frère.

Non seulement est-il acquitté à cause des moyens violents dont Jack McKenna s'est servi pour lui faire avouer au crime en premier lieu, mais le récit de Perceval vient également ajouter la possibilité de la plausibilité de l'argument du peuple collectif de Griffin Creek qui vise "l'étranger" comme coupable du crime.

La vue que j'ai. La plus large de Griffin Creek.

⁶⁶⁹ Les Fous de Bassan, pp. 106-107.

⁶⁷⁰ Les Fous de Bassan, p. 249.

L'auto étrangère n'en finit pas de passer.671

Ce qui vient ajouter à la confusion est précisément le fait que celui à qui plusieurs autres personnages accordent le fait de "tout savoir", ainsi appuyant cette constatation que fait Perceval à l'égard de "sa large vue", c'est que Perceval ne croit pas à la culpabilité de son frère et lui reste fidèle.

Ce n'est point notre intention de vouloir déclarer que Stevens n'a point commis ce crime auquel il avoue. Comme nous avons déjà fait remarquer, ce crime ne serait que la suite logique de la combinaison de sa fureur refoulée et de sa misogynie. C'est plutôt notre désir de faire constater que ce récit cherche incessamment à brouiller l'identité du coupable. Il le fait parce que sa thèse principale c'est qu'il s'agit ici d'un crime collectif de certaines attitudes et comportements dont Stever n'est que le "dépositaire." Il cherche avant tout à ne pas vouloir identifier Stevens comme hétérogène au rationalisme de Griffin Creek, mais plutôt comme reflet du discours entretenu entre les membres de cette société. Il cherche à faire voir qu'un tel discours misogyne juxtaposé à l'interdiction de toute affection envers l'être masculin, et l'assujettissement de celui-ci à la violence ne peut mener qu'à la destruction de l'Autre - c'est-à-dire la femme selon la logique de l'hétérosexualité, mais également dans la mesure où ce roman démontre qu'à un autre niveau "l'Autre est en nous" - cette logique mène également à l'instinct vers l'auto-destruction, telle que reflétée par Stevens dans sa dernière lettre et la présence des pilules comme moyen de s'assurer de la paix de la mort.

671 Les Fous de Bassan, p. 141.

Je me suis échappé de Queen Mary après avoir dévalisé la pharmacie de l'hôpital. Des pilules roses, des vertes, des jaunes, surtout des blanches, des gélules bicolores. J'ai de quoi vivre et de quoi mourir. 672

A partir d'une focalisation initiale en 1936 sur la capacité de son pied de pouvoir écraser le village et les habitants de Griffin Creek, le récit se déplace vers une focalisation sur l'image des flacons de pillules multicolores à la portée de la main de Stevens. Or ce que ce déplacement implique est d'une part l'échec d'un mythe personnel face au monde extérieur dont le dernier recours n'est que le geste qui sert à couper tout lien de conscience avec ce monde autour du sujet. Stevens fait donc le trajet entre l'illusion de son pouvoir sur l'existence des autres jusqu'à la compréhension que le seul pouvoir qui lui reste c'est de déclencher son propre annéantissement mental et physique.

Les pilules deviennent pour Stevens le seul moyen qui lui permet de réaliser ce vœu, déjà obsessionnel en 1936, de s'évader de sa propre identité et histoire personnelle ou mémoire.

Lorsque j'étais à Queen Mary, ce n'est pas tant de mourir dont j'avais le plus peur, mais de me réveiller le matin. Retrouver l'horreur du matin, en même temps. Renouer avec son horreur particulière, émerger, jour après jour, des limbes noirs, sans images ni visitations, le rêve étant étouffé par les drogues. L'infirmière en chef, celle qui garde la clef de la pharmacie, possède ce pouvoir de vous arracher au jour, de vous plonger dans les ténèbres, pour vous repêcher au matin la bouche pâteuse, sans salive et sans espoir. Si au cours des noirs sommeils les songes se pointent, ils disparaissent aussitôt au réveil, nulle trace ni souvenir, comme s'ils n'avaient jamais existé. 673

672 Les Fous de Bassan, p. 229.

673 Les Fous de Bassan, p. 235.

Ce passage nous rappelle l'infirmierie du couvent des dames du Précieux-Sang, non seulement dans la mesure où il s'agit du même phénomène de vouloir taire le désespoir et l'angoisse à la fois personnel et pourtant collectif, mais également par le fait qu'il s'agit dans les deux cas de la dramatisation de la séquestration collective d'un sexe par rapport à l'autre. Si c'est l'amour et le désir qui, le plus souvent est l'angoisse que les calmants taisent chez les religieuses, c'est l'apprentissage systématique à la violence et la douleur qui en résulte qui est tue chez les vétérans de la guerre. Ainsi un parallélisme diachronique est établi entre les deux soeurs jumelles vierges que le récit de Jones décrit comme séquestrées de tout passage du temps, et les soldats mutilés par la guerre. Que ce soit par la violence collective de la guerre ou par la soumission au "Verbe" de Griffin Creek, hommes et femmes de ce récit partagent le même destin d'avoir leur désir estompé par la parole de la loi qui les domine.

Quand on a fait de la charpie avec leurs corps, ils avaient vingt ans. Ont été rapatriés, pris en charge par la société, couchés dans des lits blancs, bien alignés, les uns à côté des autres, dans de grandes salles stériles et claires, vieillissent comme tout le monde, goutte à goutte, jour après jour, année après année, sans que rien autour d'eux change, blancheur étale, sauf la mort qui grappille de-ci de-là (le matelas bleu rayé du voisin qu'on désinfecte et qu'on roule), tandis que les seins de la soeur de charité se vident peu à peu de leurs trésors élastiques et doux.⁶⁷⁴

Les Fous de Bassan se propose d'analyser le gouffre qui sépare d'une part le drame collectif d'une série de femmes surprotégées de tout

674 Les Fous de Bassan, p. 231.

contact physique et sexuel avec l'homme et, d'autre part, le drame collectif masculin d'une initiation précoce et brutale à la violence, dans le domaine du monde privé de la famille ou ailleurs dans le champ public des diverses batailles politiques. Ce gouffre sera sondé davantage par le récit des deux cousines Nora et Olivia, mais est déjà dramatiquement articulé par la juxtaposition du soldat et de la soeur de charité, figure mi-illusoire de l'imaginaire de Stevens Brown qui permet néanmoins à l'auteur d'établir un lien entre ce roman et le drame des Enfants du sabbat aussi bien qu'entre le phénomène de la drogue et de la religion.

La soeur de charité s'avance dans l'allée, distribue les pilules calmantes. La lueur bleue de la veilleuse glisse sur son uniforme blanc glacé. Parfois la soeur de charité s'attarde, se penche très bas sur un lit d'invalidé, entrouvre son corsage, fait voir ses seins qui brillent dans la nuit. Celui qui n'a ni mains ni bras pleure. La soeur de charité le console, se penche encore plus bas, effleure la joue du soldat avec la pointe rose de ses seins. Lui en met plein la figure. Plein la bouche. Il tète doucement en fermant les yeux.675

Par la juxtapositions de cette image d'un uniforme "blanc glacé" et celle du soldat mutilé qui tète le sein de la soeur de charité, le texte crée une mise en abîme des structures globales signifiantes du roman. C'est-à-dire qu'il revient de nouveau ici à l'idée du manque d'affection maternelle reçu par les garçons auprès toute une lignée de femmes "glacées". Au niveau des éléments, il s'agit de reconnaître l'incompatibilité foncière entre la froideur glaciale qui caractérise ces femmes adultes de Griffin Creek, d'après le sujet masculin, et le feu de la fureur évoqué par le lien entre celui-ci et la violence.

Apparitions de fer et de feu, grands cris d'oiseaux aquatiques, filles hurlantes, violées dans des lueurs d'incendie, des bruits de marées au galop. [...] Trop de promiscuité. Et puis la grande salle de Queen Mary où je supporte la nuit et le jour depuis trente-sept ans, de compagnie avec cinquante autres types supportant également la nuit et le jour depuis trente-sept ans, n'est pas saine à habiter. Trop de larmes et de jurons laissent des traces dans l'air épais. Trop d'invisibles graffitti sont inscrits sur les murs.⁶⁷⁶

Le recours fréquent que Les Fous de Bassan fait à une dynamique des éléments⁶⁷⁷ est ici évoqué afin de démontrer que la tendresse et la pudeur féminine sont aussi incompatibles avec la violence et la promiscuité masculine que la glace l'est avec le feu. Un contact entre les deux ne peut mener qu'à la tragédie. Or, bien que cette thèse revienne sans cesse dans tous les récits des Fous de Bassan, c'est dans le récit d'Olivia Atkins que l'on explore davantage la logique sous-entendant cette interdiction formulée par la loi du père à l'égard de la tendresse entre fils et le corps maternel.

Ma mère laisse tomber son tricot sur le sable, me prend dans ses bras et me console doucement.

J'aime embrasser ma mère dans le cou, goûter sa peau blanche et son odeur de pomme verte. Mes frères qui sont grands rôdent autour de nous, ricangent et disent que je ne suis qu'un bébé. Mon père a demandé à ma mère de ne plus embrasser ses fils parce qu'ils sont trop grands à présent et qu'elle risque d'en faire des sissies. Depuis longtemps déjà mes frères ont fait poser des fers à leurs semelles. Ils parlent

676 Les Fous de Bassan, pp. 232-233.

677 Voir Neil Bishop, "Energie textuelle et production de sens: Images de l'énergie textuelle dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities, 54(2), Winter 1984-1985, pp. 178-199.

fort. Jurent dès qu'ils se croient seuls.⁶⁷⁸

Dans la mesure où cette obsession de se prouver fort et virile démontre précisément la crainte d'être pris pour un "sissy", le comportement de Stevens et toute la logique de politique sexuelle qui le sous-entend provient de ce processus par lequel le père interdit à la mère l'initiation du fils à l'affection. En ayant été privé lui-même, le cycle se répète par un désir de l'adulte mâle, en grande partie inspiré par l'amertume de ne pas avoir connu l'amour et le plaisir, de faire violence à toutes celles chez qui cela a été encouragé. Il est à remarquer que le récit reflètera cette crainte d'être des "sissies" dans sa forme la plus foncière de l'homophobie en introduisant le passage suivant dans la dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss.

Les deux garçons coiffeurs recommencent à chuchoter contre la cloison. Le plus jeune des deux, celui qui a la voix la plus aigle, s'esclaffe. Ses paroles précises franchissent la cloison, tombent à mes pieds, sur la moquette pelée.

- Bonguenne que s'suis ben fait!⁶⁷⁹

Etant donné l'obsession de Stevens à l'égard de se prouver en tant qu'homme et de se comporter selon un script rigide masculin, il s'agit ici d'un passage qui ne va pas sans comporter une certaine ironie. Dans la mesure où cet acte de paroles est le reflet d'une vanité à l'égard d'une appréciation du corps de celui qui parle, ce dialogue représente un dédoublement de l'ancienne préoccupation de Stevens lui-même avec ses propres qualités physiques masculines.

Si ce récit se sert de Stevens Brown comme reflet de la pathologie

⁶⁷⁸ Les Fous de Bassan, pp. 207-208.

⁶⁷⁹ Les Fous de Bassan, p. 237.

que sous-entend le discours masculin dominant, il se sert d'une part d'Olivia Atkins comme contre-pied qui représente la tragédie de la femme traditionnelle de Griffin Creek et d'autre part de Nora Atkins comme une image de la femme libre qui assume son droit à l'égalité en tant que sujet désirant et sujet parlant. Or une des caractéristiques principales qui distinguent les cousines l'une de l'autre est liée au thème du rire, que ce roman lie surtout au personnage de Nora déjà par la citation de Cixous qui précède son récit. Selon Stevens, "Nora rit trop fort."⁶⁸⁰ et nous avons déjà pu remarquer que c'est précisément le rire de Nora qui déclenche la colère du pasteur et son propre meurtre. Si certaines caractéristiques distinguent Nora d'autres personnages féminins hébertiens comme Aurélie, Julie Labrosse et Philomène, Nora s'assimile à cette lignée de femmes par son rire de la même façon que le côté grave, sérieux et timide d'Olivia Atkins la lie à Catherine des Chambres de bois, et à certaines étapes de la vie d'Elisabeth d'Aulnières qui la mettent en contraste avec sa servante Aurélie. Malgré le fait que les sujets masculins des Fous de Bassan reviennent sans cesse à la ressemblance et à l'interchangeabilité entre les deux, Olivia et Nora ne se ressemblent que par des phénomènes que ni Stevens ni Nicolas Jones peuvent tout à fait comprendre. Toutes les deux accordent beaucoup de valeur à l'amour en tant que force motrice de leur désir. Non seulement le récit d'Olivia Atkins lui attribue-t-il l'identité de n'être que la force du désir, mais Nora Atkins prônera l'amour comme son rêve et but ultimes.

Un jour ce sera l'amour fou, une espèce de roi,
beau et fort, viendra sur la route de Griffin Creek,

⁶⁸⁰ Les Fous de Bassan, p. 105.

je le reconnaîtrai tout de suite, l'éclat de sa peau, son coeur sans défaut, visible à travers sa poitrine nue.. Il me prendra la main et me fera reine devant tous les habitants de Griffin Creek, rassemblés au bord de la route pour nous saluer. J'entends: Vive le roi et vive la reine! Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe, allumé jour et nuit. J'ouvrirai les capsules dures de coton (c'est Stevens qui me l'a dit) et je serai inondée de duvet blanc et doux. J'avalerais des kumquats entiers, coeur et peau, doux-amers. Je dormirai sur des balles de coton pareilles à des nuages. Le roi du coton et des oranges dormira avec moi, sa couronne et sa peau brillante. Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité. Non, non, ce n'est pas Stevens.681

Malgré le fait que Nora insiste que son image de l'objet de son désir et son amour n'est pas Stevens, il est pourtant à remarquer qu'elle nomme celui-ci comme l'auteur du discours qui a suscité les images de son rêve. C'est donc à partir de la parole de Stevens que Nora revêt son imagination à l'égard de l'amour. Il est également à remarquer que les images de l'amour et du bonheur que Nora se tisse ici sont étroitement liées à la vie végétale et animale.682

On remarque également que l'imaginaire et le récit de Nora s'orientent beaucoup plus vers l'avenir que ceux des autres personnages. Deuxièmement, malgré le fait qu'il s'agit ici d'un rêve de jeune fille idéaliste et romantique, tel qu'une Catherine ou Elisabeth aurait pu également intégrer à leur perspective, le récit de Nora revient sans cesse à des images qui impliquent un contact sensuel avec les éléments. C'est précisément par le fait que Nora, à la différence de sa cousine Olivia n'est pas tout à fait naïve à l'égard de la réalité concrète de

681 Les Fous de Bassan, p. 120.

682 Les Fous de Bassan, pp. 124-125.

la sexualité, qu'elle représente non seulement une "Eve nouvelle",⁶⁸³ mais également et surtout ce que tout l'oeuvre hébertienne vise comme le sujet féminin idéal.

Non seulement Nora fait-elle preuve d'une certaine perspicacité à l'égard du rapport et du statut de Nicolas Jones en tant que Verbe de Griffin Creek, mais elle ose s'approprier de ce rôle elle-même, non point par le biais de cette cision entre parole et corps qu'elle reconnaît chez le pasteur, mais plutôt par une reconnaissance et volonté de vouloir se servir de son corps verbal comme transmission directe de son être corporel. Si ce récit respecte certaines limites traditionnelles du discours romanesque, n'atteignant pas le degré d'innovations radicales propres à ce qu'on nomme aujourd'hui l'écriture au féminin, phénomène littéraire déjà reconnu ici par l'allusion à Hélène Cixous, par le biais de son énoncé il vient établir une complicité avec cette nouvelle écriture en avançant une parole consciente de ses origines corporelles. Cette notion d'origines matérielles sera d'ailleurs articulée dans le récit de Nora Atkins selon diverses modalités que nous analyserons par la suite. Nous tenons pourtant à faire également remarquer ce jugement prononcé par Nora sur le désir en tant que force qui n'est "ni bonne ni mauvaise, mais nécessaire".⁶⁸⁴ Il va sans dire qu'il s'agit ici d'une subversion foncière du jugement moral liturgique qui envisage le désir comme un "péché" ou "mal" fondamental. C'est précisément à cause du fait que Nora ne se situe point à l'extérieur de l'élan désirant physique mais plutôt en tant que manifestation de celui-ci qu'il lui est impossible de s'en

683 Les Fous de Bassan, p. 118.

684 Les Fous de Bassan, p. 119.

distancier afin de le juger. Ainsi, en tant que sujet parlant, Nora lance tout de suite dans l'incipit de son récit un accent sur la possession de son corps et réaffirme cette possession par le fait que parmi les divers livres qui forment l'ensemble des l'ous de Bassan, il n'y a que le sien qui commence par le mot "je".

J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet. Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, mes cheveux auburn, le coeur de mes os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme une seconde peau.685

C'est surtout dans le récit de Nicolas Jones aussi bien que dans celui de Nora Atkins que le thème des origines est le plus accentué. Ce qui distingue ces deux récits pourtant est avant tout la différence du statut du sujet. C'est-à-dire que là où le récit du pasteur se veut un "nous" collectif, celui de Nora Atkins, tout en renouant constamment des liens avec toute la vie qui l'entoure, s'acharne constamment à une centralisation de sa propre personne en tant que sujet par l'emploi fréquent du mot "je", et de son corps en tant que centre primordial de sa perspective discursive. Ayant déjà centralisé l'origine de sa parole à un corps bien spécifique, centralisation accentuée par la métaphore du soleil, le récit de Nora s'appropriera par la suite du rythme cyclique solaire afin de se lier aux origines temporelles.686 Son récit sera donc temporellement encadré par d'une part le commencement du jour et finira par une allusion au cycle plus étendu de la fin d'une saison.

685 Les Fous de Bassan, p. 111.

686 Les Fous de Bassan, p. 111.

Demain 1er septembre. Ouverture des classes.
C'est ma dernière année d'école. Olivia est déjà
maîtresse de maison. Trois hommes dépendent d'elle
pour le manger et le boire, le ménage et le
blanchissage.

Fin de l'été.687

C'est précisément par le biais de cette alliance entre Nora et le cycle solaire, que la fin de l'été signale la mort de Nora en tant que sujet. Pourtant cette dernière référence à la vie domestique d'Olivia, que le récit laisse entendre comme le sort éventuel de Nora elle-même, suggère que le passage d'une Nora à une Olivia signale déjà une mort en quelque sorte. Les Fous de Bassan choisit donc d'encadrer Nora à l'intérieur d'un seuil temporel bien spécifique, époque de transition que Stevens décrira comme "perverse".

La perversion que Stevens attribue à cet âge en particulier ne fait que renforcer la problématique de celui-ci face à la liberté et au désir de la femme dans la mesure où dans ce récit il s'agit de cerner Nora au moment où sa curiosité sensuelle éclate mais avant que celle-ci ne soit apprivoisée par le sort de la femme typique de Griffin Creek. Du point de vue de la structure globale du roman, il est donc intéressant que le récit de Nora soit séparé de celui de sa cousine Olivia par l'avènement de leur mort, documenté par le récit de Perceval et "quelques autres". Cette mort qui sépare les deux récits au niveau de l'énoncé et au niveau de l'énonciation par le récit du personnage le plus enfermé de Griffin Creek, sert à accentuer le fait que Nora se distingue de sa cousine Olivia d'une façon radicale: par le mouvement libre et le plaisir acquis de son contact avec la matière. La fonction d'Olivia à l'intérieur de cette structure d'énoncé et d'énonciation c'est donc de représenter la

mémoire non seulement de la vie de la collectivité de la femme de Griffin Creek, aussi bien que celle de plusieurs autres sujets féminins hébertiens sequestrés à l'intérieur du foyer, mais plutôt de lier symboliquement toute cette gamme de sujets féminins au statut de mortes-vivantes. Olivia, comme ces ancêtres féminins et beaucoup de personnages hébertiens, meurt avant d'avoir vécu son plaisir d'être vivant alors que sa cousine s'est affirmée non point comme être matériel dans le sens d'objet dépourvu de toute profondeur spirituelle et limité aux surfaces de la matière, mais plutôt en tant que sujet éveillé et sensible au plaisir de la dynamique entre matière et vie en mouvement.

C'est précisément par cette "possession de toute l'énergie du monde"⁶⁸⁸ et par la capacité de se "sentir exister, au plus vif d'[elle], au centre des choses"⁶⁸⁹ que non seulement Nora s'avère le sujet hébertien par excellence qui démontre une reconnaissance de son statut en tant que tel, mais également que la métaphore entre Nora et le soleil se justifie en tant que motif central à son récit. On remarque que cette métaphore revendique la subjectivité par le biais de la notion de la centralisation.

Une fois sortie du lit, les deux premiers gestes que le récit lui accorde sont d'abord le geste maternel d'embrasser sa petite soeur endormie, et en suite l'acte suivant:

J'attrape une pomme sur la table de la cuisine,
je la croque en plein vent et je crache les pépins
dans toutes les directions. Des vergers naîtront un
peu partout sur mon passage, dans la campagne.⁶⁹⁰

688 Les Fous de Bassan, p. 112.

689 Les Fous de Bassan, p. 111.

690 Les Fous de Bassan, p. 113.

Par ce geste de non seulement "croquer une pomme en plein vent" mais également de "cracher les pépins dans toutes les directions", Nora est déjà dépeinte, au niveau physique, comme la "nouvelle Eve" que sa parole nommera par la suite. Il s'agit de nouveau d'un retour aux origines du discours biblique, mais dans la mesure où ce roman établit un rapport entre le "vent" et la "rage masculine" le geste de Nora lancé "en plein vent" se veut doublement porteur de sens. Non seulement implique-t-il un affrontement à fureur égale vis-à-vis de cette rage, ainsi prévoyant ses fins sur la grève, mais par l'image des pépins qui sèmeront des vergers, il vient renforcer l'idée de l'éclat d'une nouvelle tradition de sujets féminins et du rôle de la figure de la mère dans ce processus. Dans la mesure où, dans la Bible, ce geste était lié à l'insoumission et à la poursuite du savoir, le récit de Nora se sert du discours biblique afin de subvertir les prémisses de celui-ci. Or, parmi celles-ci, Nora s'attaque directement à celle des origines des sexes en insistant sur un discours qui ne lui léguera point un rôle de dépendance et de valeur secondaire.

Ce n'est pas pour rien que je joue si souvent au bord de la mer. J'y suis née. C'est comme si je me cherchais moi-même dans le sable et l'eau. Faite du limon de la terre comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam, je suis moi, Nora Atkins, encore humide de ma naissance unique, avide de toute connaissance terrestre et marine. Dans une autre vie j'ai pu respirer, les poumons pas encore dépliés, semblable à quelqu'un qui bloque sa respiration terrestre et se laisse aller aux délices de l'existence sous-marine.⁶⁹¹

Or, il est à remarquer que de la même façon que le récit de Nicolas

⁶⁹¹ Les Fous de Bassan, p. 116.

Jones aborde le thème des origines collectives et par la parole biblique et par une référence aux origines de la vie terrestre et marine, là où Nicolas Jones rattache tout de suite le thème d'origines animales au thème du pouvoir et de la domination de l'homme sur les autres animaux en évoquant le "droit de chasse et de pêche", le récit de Nora dédouble les mécanismes du portrait des jumelles sur le mur du presbytère en insistant non point sur la domination et le pouvoir, mais plutôt sur ses liens, appartenance, et participation à la vie marine et terrestre.

La curiosité de Nora envers le fonctionnement de la vie terrestre sera d'ailleurs accentuée à plusieurs reprises dans un passage où les origines socio-familiales de ce sujet seront également dépeintes. Fidèle à la thèse du rapport inextricable entre le sujet et les circonstances familiales de son enfance, le récit de Nora établit un lien entre le plaisir et la capacité de joie de celle-ci et la tendresse maternelle et paternelle que lui donnent ou ont donné Alice et Ben Atkins.

Longtemps mon père m'a appelé "son trésor des âmes pieuses". Maintenant que j'ai grandi il n'ose plus. C'est le tour de ma petite soeur Linda qui a cinq ans. Elle rit comme une folle, sa petite face ronde toute plissée de rire.

Parfois lorsque je suis trop absorbée par ce que je regarde, penchée sur une feuille ou un insecte, toute concentrée pour saisir l'instant qui passe, ma mère sourit et m'appelle "beau nuage". Quand je pense très fort aux garçons je me cache dans le fenil, bien calée dans le foin, loin de l'oeil magique de ma mère.692

Deux détails d'importance sont à remarquer dans le passage que nous venons de citer. Cette image du jeune être humain qui examine de près une feuille ou un insecte nous renvoie au récit de François Perrault du

692 Les Fous de Bassan, p. 132.

"Torrent". Si celui-ci ne s'accorde ce plaisir qu'après l'avènement de la surdité qui lui bloque l'accès à la parole maternelle, Alice Jones, par contre, s'attendrit envers sa fille devant le spectacle de la curiosité de celle-ci face à la nature.

Si d'une part le plaisir que Nora prend à être celle qui "ravitaillie les chasseurs"⁶⁹³ lie cette figure à Elisabeth et au refus de celle-ci de faire partie du monde domestique et de la soumission passive de la femme, en faveur d'un rôle actif où elle peut participer en tant qu'égale aux hommes et aussi adepte à la chasse, cette fonction de Nora non point comme chasseresse mais comme instrument du ravitaillement du chasseur laisse déjà prévoir sa victimisation éventuelle. Cette victimisation sera d'ailleurs liée au thème du sacrifice de certains cultes lors de la récolte par le biais d'une autre image textuelle où une autre fonction symbolique est également accordée à Nora.

Le foin est mûr. Je viens d'en examiner un brin, de tout près, d'un oeil de connaisseur. La fine tige verte, sa petite tête mauve et argent, fleurie comme une quenouille pleine. Je cueille l'herbe à dinde, le jargeau et la verge d'or, tout le long du chemin. J'en fais un gros bouquet, piqué de brins de foin, en guise de feuillage. Ma grand-mère reçoit mon bouquet et la nouvelle du foin mûr, prêt à être fauché, sans grand éclat apparent, seul son oeil vert semble planer au-dessus de toutes choses, acceptant et bénissant toutes choses, au-delà même de l'horizon.⁶⁹⁴

Non seulement ce passage fait-il rappeler le thème du sacrifice mais dans la mesure où la métaphore de Nora en tant que le soleil établit une association entre ce personnage et l'été, la moisson de l'automne est encore une autre façon dont le texte préfigure sa mort.

⁶⁹³ Les Fous de Bassan, p. 126.

⁶⁹⁴ Les Fous de Bassan. p. 122.

Malgré le sort qui l'attend, Nora est non seulement celle qui croit à sa propre immortalité, mais représente également une sorte de dédoublement d'Elisabeth dans sa capacité de s'envisager en tant que "chasseresse" en ce qui concerne son statut de sujet désirant.

Cette fois-ci c'est l'été et c'est moi "la chasseresse". [...] Une branche qui craque sous mon talon, Stevens fait volte-face, s'appuie le dos contre un arbre, me regarde venir calmement. En un instant les rôles sont changés. C'est lui le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être ainsi tremblante et suppliante en silence devant lui alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir. 695

Cette égalité que Nora cherche et qu'elle affirme au niveau de la parole par une reconstruction du discours liturgique du pasteur, n'est pourtant point possible au niveau du désir dans la mesure où, comme nous avons déjà pu remarquer, le désir hétérosexuel de Stevens Brown se réduit précisément au désir de la domination absolue de la femme. Cette égalité, que Nora envisage comme étant si facile, va à l'encontre de l'élan même de Stevens Brown envers la femme. L'instinct désirant de celui-ci n'est que celui de chasseur en quête de proie résistante. Face au désir de Nora, il ne peut que résister selon sa propre logique du désir en tant que chasse.

- Il ne faut pas faire ce que tu pourrais regretter...

Son air méprisant. Ses yeux sans regard comme ceux des statues. Sa grande carcasse appuyée contre un sapin. Je crois qu'il a les mains dans les poches. Un instant de plus et il va se mettre à siffler. Non, non, je ne le supporterai pas. L'affront en pleine

face. Je ne lui pardonnerai jamais.696

La force de Nora se fait ressentir dans la mesure où malgré son désir de Stevens, elle refuse de se plier devant ses insultes. Or, c'est précisément ce refus et capacité d'insulter à son tour qui mènera à sa destruction. Ayant insisté sur le fait qu'elle était née "première comme Adam", l'événement de sa mort n'est point déclenchée en tant que réaction défensive contre une attaque, mais activement suscitée par le fait que dramatiquement elle est la première à s'attaquer à une problématique de politique sexuelle, tolérée par la lignée de femmes de Griffin Creek mais qui elle refuse d'accepter.

Malgré le fait que Nora à 15 ans explore sa sexualité, qu'elle possède une certaine liberté par comparaison à sa cousine Olivia et que le rapport entre Nora et sa mère semble plutôt positif, dans un de ses souvenirs d'enfance, Nora, tout comme Olivia et Elisabeth D'Aulnières, s'attaquera à l'ignorance dans laquelle ses ancêtres féminins la maintiennent.697 A 15 ans, Nora s'avère pourtant plus perspicace à l'égard du désir et de l'amour que tout le peuple de Griffin Creek dans la mesure où elle ne voit dans le refus du plaisir du corps prôné par le discours liturgique qu'une imposture impossible.

Tous ces gens assemblés dans la petite église avec leurs mains jointes, leurs bouches ouvertes, chantent et psalmodient, feignent d'ignorer le flux et le reflux sauvage de leurs âmes de baptisés. p.121

Le lien inextricable entre Nora et le plaisir physique de tout épanouissement de vie végétale et animale sera d'ailleurs raffirmé par

696 Les Fous de Bassan, p. 127.

697 Les Fous de Bassan, p. 115.

la dramatisation du fait qu'à la différence de celui d'Olivia, son corps revient à la terre et est enterré à Griffin Creek.

Nora, ma cousine, ma soeur, flotte entre deux eaux, rejoint la grève de Griffin Creek, les gens de Griffin Creek la reconnaissent, livrent ses restes au médecin légiste, puis les enterrent dans le petit cimetière marin. Tandis que le courant me traîne par les cheveux vers le large.698

Il ne s'agit point ici d'une distinction entre les cousines qui suit l'opposition binaire entre Eve et Marie et ainsi réduirait Nora entièrement à sa corporalité et Olivia au domaine abstrait de l'esprit. Le retour du cadavre de Nora à Griffin Creek ne fait que souligner l'importance de l'esprit qui anime le corps par le passage suivant où Perceval décrit sa réaction face au retour du corps de Nora à Griffin Creek.

Et Olivia qui n'est pas revenue à Griffin Creek. Depuis le soir du 31 août. N'a pas été rejetée par la marée, comme Nora, sur la grève de Griffin Creek. N'a pas été sommée par son père et ses frères de sortir de sa forme de carcasse et de dire voilà, c'est moi, Olivia. A pris le chemin de l'océan. Est devenue un pur esprit d'eau, une brume légère, une buée sur la mer. Nora n'est pas plus revenue à Griffin Creek qu'Olivia. Même si son père et sa mère l'ont identifiée et appelée par son nom. S'adressant à une chose sans nom qui n'était pas Nora. Ne pouvait être Nora vivante et riieuse, flambante dans le soleil.699

En tant que figure spatiale, la grève représente au niveau de l'image du paysage ce que ce roman cherche à démontrer à l'égard du rapport entre corps et esprit et l'impossibilité de distinguer entre l'élan spirituel et physique de l'être humain. Ce roman documente la

698 Les Fous de Bassan, p. 224.

699 Les Fous de Bassan, p. 194.

tragédie de vouloir séparer l'un de l'autre afin d'instaurer un déséquilibre où l'esprit l'emporterait sur le corps. Ce premier déséquilibre ne fait qu'en déclencher un deuxième, où le corps bloque momentanément le fonctionnement de l'esprit et se venge d'avoir été enchaîné par celui-ci. On pourrait facilement décrire le crime de Stevens selon cette suite de déséquilibres.

Ce n'est point par l'accent qu'elle met sur la matière que Nora représente une sorte de réponse au dilemme de la scission entre corps et esprit que la figure de la grève défie, mais avant tout dans sa capacité de sentir le monde autour d'elle, c'est-à-dire dans sa capacité de s'affirmer en tant que sujet et non point en tant qu'objet. Nora est précisément le sujet qui refuse de s'identifier en tant que vie face à la nature mais qui s'envisage plutôt comme force de cette nature elle-même. C'est donc par elle que le texte cherche à incarner un "Verbe" qui ne peut plus admettre le statut de l'être humain comme un corps en conflit perpétuel avec son esprit.

Etant donné la persistance avec laquelle Nora et Olivia sont souvent comparées l'une à l'autre, il nous faut maintenant examiner de plus près cette question. Au niveau des surfaces les deux cousines se ressemblent par leur jeunesse et leur beauté, éléments qui déclenchent précisément la ressemblance générale que les trois narrateurs masculins leur attribuent et valorisent. Pourtant là où une fois rejetée par Stevens Brown, Nora se livre à la colère et extériorise ses sentiments par sa parole, la réaction d'Olivia est celle de la tristesse ou la crainte et le silence. A la différence de Nora, Olivia est donc un être foncièrement intériorisé et ainsi fait partie de la tradition de silence et de résignation mélancolique qui avait caractérisé ses ancêtres

fémminins et qu'elle accorde elle-même à sa mère.

Pourquoi ma mère est-elle si triste? Elle a toujours l'air de regarder droit devant elle des choses invisibles et terribles. Je voudrais la consoler, la guérir de ce mal qui la ronge. Son doux visage trop flétri, par quel chagrin, quelle offense secrète, le raviver d'un coup, lui rendre sa jeunesse tuée. Peut-être mes frères marchent-ils trop fort dans la maison en claquant du talon? Peut-être jurent-ils trop fort? Ou bien est-ce le pas lourd de mon père qui résonne trop bruyamment dans les chambres de bois? J'ai vu une tache de sang sur le drap dans le grand lit de ma mère. De quelle blessure s'agit-il, mon Dieu, qui a blessé ma mère? Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être, là où il y a des palais de coquillages, des fleurs étranges, des poissons multicolores, des rues où l'on respire l'eau calmement comme l'air. Nous vivrons ensemble sans bruit et sans effort.⁷⁰⁰

Il est intéressant de remarquer que le récit d'Olivia établit un rapport possible entre le malheur de la mère et le comportement bruyant des hommes de la maison. Le lieu où elle rêve d'emmener sa mère se caractérise par le calme et l'absence de bruit, c'est-à-dire par l'absence de ce que le récit lie à la présence de l'homme.

Le fait que Mathilda Atkins cherche à cacher son corps nu du regard de sa fille⁷⁰¹ n'est qu'un reflet d'une tradition verbale, déjà mentionnée par Nora, selon laquelle les mères de Griffin Creek refusent de renseigner leurs filles sur ce qu'elles connaissent de l'amour et du désir. Ainsi Olivia est caractérisée comme l'adolescente Elisabeth D'Aulnières qui cherchait auprès Aurélie quelques réponses à l'égard de l'énigme du rapport entre les deux sexes.

Si je regarde bien [...] je pénétrai tout d'un seul

700 Les Fous de Bassan, p. 208.

701 Les Fous de Bassan, p. 209.

coup. Le mystère de la vie et de la mort de ma mère n'aura plus de secret pour moi. Peut-être même verrai-je son visage dans le miroir de l'eau et son bruit d'orage?

Toujours au moment même où la petite fille va tout saisir et savoir, le visage de sa mère se formant dans le sel, trait par trait, merveille après merveille, l'eau se brouille, une voix de garçon, puis deux voix de garçons appellent du haut de la falaise.

- Olivia! Olivia! Qu'est-ce que tu fais? Il faut rentrer!702

Ici la rentrée spatiale à la maison, où Olivia est emprisonnée, dédouble la réalité d'une innocence et ignorance intérieures dont elle cherche à se débarrasser. Si d'une part Nora est représentée comme étant égale à Stevens dans sa connaissance des élans physiques de son désir, pour Olivia Stevens représente le savoir et l'expérience qu'elle cherche à atteindre. Déjà par l'image de la pomme qu'elle croquait, Nora est insérée dans le code symbolique biblique, afin d'affronter les valeurs qui sous-entendent celui-ci. Olivia se sert également des images du discours biblique mais dans son cas il s'agit de dépeindre Stevens Brown comme l'objet de la connaissance dont elle se sent dépourvue.

Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. Je ne serais plus jamais une innocente simplette qui repasse des chemises en silence. L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique d'égale à égale avec mes mère et grand-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme.703

Si Olivia n'envisage un statut d'égalité avec ses ancêtres féminins

702 Les Fous de Bassan, p. 211.

703 Les Fous de Bassan, p. 216.

que par le biais de Stevens, c'est que son rapport avec la collectivité traditionnelle féminine de Griffin Creek se caractérise par le silence.

Ma mère qui économise ses mots, comme si les mots en passant sur ses lèvres l'épuisaient.⁷⁰⁴

Là où le titre des récits des autres narrateurs comprend une référence au mot écrit par le biais des mots "Livre de ..." ou "Lettres de.." et est chronologiquement ancré à une date précise, celui d'Olivia est tout simplement intitulé "Olivia de la Haute Mer - sans date ". Il nous faut donc nous demander quel statut le roman accorde-t-il au récit d'Olivia par rapport aux autres ou plus précisément comment peut-on définir cette voix narratrice qui exprime la perspective d'Olivia et pourquoi insister sur l'impossibilité d'ancrer cette voix à un phénomène textuel et à une date précise? Jusqu'à quel point l'inclusion de la voix d'une morte vient-elle contredire l'acharnement avec lequel toute l'oeuvre hébertienne insiste sur la primauté du corps vivant. Dans la mesure où ce récit insiste sur ces questions par sa première phrase, où l'auteur cite un de ses poèmes les plus connus, il nous importe de nous demander pourquoi la voix d'Olivia serait ancrée au concept de quelqu'un qu'on "a tué" et non point présentée par le même style de journal que l'on trouve dans le récit de Nora Atkins.

Dans la mesure où la première phrase du récit d'Olivia renvoie le lecteur tout de suite à un poème d'Anne Hébert que nous citerons par la suite dans son entièreté, rien que les origines de l'incipit du récit nous offrent déjà une réponse partielle à nos questions à l'égard du statut d'Olivia en tant que sujet parlant: Olivia est en quelque sorte

704 Les Fous de Bassan, p. 209.

la voix du désir d'une poésie. Une lecture du poème cité au début de son récit s'avère pourtant pertinent à une réponse plus complète du phénomène narratologique que représente "Olivia de la Haute Mer - sans date". Etant donné précisément qu'il s'agit d'une écriture romanesque qui emprunte sa voix à un poème écrit beaucoup plus tôt dans la carrière de l'auteur, le manque d'incise temporelle se trouve déjà justifié dans la mesure où il s'agirait vraisemblablement d'une voix d'un temps immémorial.

Il y a certainement quelqu'un
 Qui m'a tuée
 Puis s'en est allé
 Sur la pointe des pieds
 Sans rompre sa danse parfaite.

A oublié de me coucher
 M'a laissé debout
 Toute liée
 Sur le chemin
 Le coeur dans son coffret ancien
 Les prunelles pareilles
 A leur plus pure image d'eau

A oublié d'effacer la beauté du monde
 Autour de moi
 A oublié de fermer mes yeux avides
 Et permis leur passion perdue⁷⁰⁵

Rien que la ponctuation de ce poème aussi bien que la répétition du phénomène de l'oubli et le thème de la mémoire qui sous-tend celui-ci nous aident à comprendre le statut de la voix du récit d'Olivia Atkins. Le manque de point final après l'allusion à la danse parfaite de ce "quelqu'un" communique tout de suite l'esprit d'attente frustrée et de vie incomplète, terminée en point d'interrogation que la voix du récit attribue au vécu d'Olivia Atkins. Ce point final à la fin de la première

⁷⁰⁵ Anne Hébert, "Il y a certainement quelqu'un", Poèmes, Paris: Seuil, 1960. p. 51.

phrase aurait comme parallèle la mort d'Olivia, et le texte qui suit évoque donc un enterrement trop précoce d'une voix qui n'a pas eu le temps d'exprimer complètement l'existence de son désir. Cette image renvoie d'ailleurs à celle que l'on trouve à la fin de Kamouraska, d'une femme enterrée vive, dont le désir frustré continue pourtant à hanter un lieu du passé. "Olivia de la Haute Mer" se donne donc comme statut existentiel la fonction de représenter la poésie de la mémoire d'un désir destiné à une fin précoce qui n'a pas eu l'occasion de s'exprimer. Le récit où la voix d'Olivia s'exprime est donc à la fois, poésie, mémoire et désir. Plus précisément, dans la mesure où cette voix insiste être "sans chair ni âme, réduite au seul désir"⁷⁰⁶ ce texte se veut avant tout expression et mémoire du désir collectif de toute cette lignée de femmes que Nicolas Jones nomme "obscurés". Le récit d'Olivia vient prêter voix à ce silence collectif féminin dont la souffrance et l'amour n'ont jamais été exprimés, et c'est donc par son récit à elle que le lecteur a accès au drame intérieur d'autres femmes tragiquement liées à la solitude ou au désespoir comme Irène et Maureen, dont le drame intérieur n'est esquissé que d'une façon lapidaire.

Servante emprisonnée par son père et frères, Olivia partage justement la même fonction que les jumelles chez le pasteur et son récit, comme le portrait des jumelles, est une représentation poétique par laquelle sera exprimée l'histoire du drame collectif des femmes de Griffin Creek. Nous tenons à faire remarquer la ressemblance entre l'encadrement dramatique d'Olivia et de Catherine des Chambres de bois qui accorde à ces deux figures féminines le rôle d'avoir récemment remplacée une mère qui vient de mourir.

706 Les Fous de Bassan, p. 199.

Et le poème cité ci-dessus et le récit d'Olivia expliquent cette "mort" comme liée à un cœur et passions sequestrés de la force de la beauté du monde, malgré la présence d'un élan désirant. A cet égard Olivia vient également servir comme figure qui reprojette le drame de Catherine. Si Stevens avoue ne point avoir ressenti la paix et la joie qu'une seule fois avec son ami en Floride, le récit d'Olivia identifiera un seul épisode de sa vie comme représentant un affranchissement vers la liberté de mouvement. Si son récit est sans date, c'est que sa vie n'avait déjà été qu'une lente progression vers l'immobilité de la mort. Tout comme les souvenirs de Stevens témoignent pourtant à un élan initial vers l'affection lors de sa jeunesse, la mémoire d'Olivia visera également un moment où sa liberté de mouvement corporel avait été possible.

La petite fille grandit très vite. La voici dans l'arène des garçons, invitée par eux à partager leurs jeux sur l'herbe pelée. Une fois seulement. Ses genoux couronnés, ses longues jambes, sa jupe courte, la rapidité de sa course, la précision de ses gestes. La petite fille court au champ et marque un point.⁷⁰⁷

Dans la mesure où, à la différence de celle de sa cousine Nora, la liberté physique d'Olivia sera entravée par le fait d'avoir promis de remplacer sa mère, Olivia sera initiée à la même soumission que Catherine des Chambres de bois et selon les mêmes conditions. Désormais ce ne sera que par le biais de certains rites collectifs comme la natation matinale avec sa grand-mère ou bien la danse, qu'Olivia aura l'occasion de revenir au plaisir du mouvement de son corps.

La danse seule me porte, me balance, pense Olivia

qui ferme les yeux, éprouve la musique à même sa peau, tandis que les mains des garçons effleurent ses doigts, enserrant sa taille au passage.708

Pour Olivia comme pour le pasteur cette danse est un événement qui sort de l'ordinaire de leur vie quotidienne qui n'est que soumission à la loi de la vie traditionnelle de Griffin Creek.

Il s'agit d'avoir deux fers en train. Celui qu'on passe et repasse sur le linge humide et l'autre de rechange qui chauffe sur le poêle à bois. Prendre la température du fer en l'approchant de sa joue doucement. Ainsi faisaient sa mère et sa grand-mère. La longue lignée des gestes de femme à Griffin Creek pour la lier à jamais.

Et le vent qui tourbillonne tout autour de la maison fait résonner Griffin Creek avec des voix de femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts, désirantes et désirées dans le vent amer.

[...]

Je les entends qui disent: Ne lève pas la tête de ton repassage, tant que ce mauvais garçon sera là dans la porte. Lui entre mille autres.709

Déjà ici le récit d'Olivia accentue son statut de voix qui sert de témoin du vécu des femmes de Griffin Creek. C'est pourtant l'allusion répétitive à ces voix de femmes mortes qui renforce le thème de mémoire collective comme fil significatif central de ce récit.

A la différence de ces ancêtres féminins, Olivia reconnaît pourtant l'importance du désir comme force centrale de la vie, et ce que sa mémoire cherche à tout prix c'est de pouvoir revivre cette émotion encore une fois. En outre, tout en reflétant un lieu par lequel le lecteur a accès à la voix collective des femmes de Griffin Creek, Olivia

708 Les Fous de Bassan, p. 219.

709 Les Fous de Bassan, p. 215.

exprime néanmoins une certaine méfiance vis-à-vis de ce chœur féminin.

Le voir. Etre vue par lui. Vivre ça encore une fois. Exister encore une fois, éclairée par lui, nimbée de lumière par lui, devenir à nouveau matière lumineuse et vivante, sous son regard. Vivre! Quelque part cependant est-ce au fond de la terre, l'ordre de mort est donné. Mes mère et grand-mères gémissent dans le vent, jurent qu'elles m'ont bien prévenue pourtant. Je n'avais qu'à fuir avant même que Stevens pose sur moi ses yeux d'enfant. Ces femmes radotent et répètent toujours la même chose.⁷¹⁰

En tant que destinataire du message collectif de ses ancêtres féminins, Olivia se demande jusqu'à quel point est-ce que cette méfiance et surprotection vis-à-vis de tout contact masculin doit aller.

Tout comme pendant sa vie, elle avait été confondue avec Nora à travers le regard de Stevens et les autres narrateurs masculins, sa mort sera également non seulement liée à celle de sa cousine, mais même déclenchée par celle-ci. Olivia meurt comme elle a vécu, c'est-à-dire victime de certaines circonstances. Son récit, comme celui de Perceval, est une tentative de faire passer à l'énonciation ce qui n'a pas pu être communiqué verbalement au niveau de l'énoncé et a été vécu en solitude et silence.

A partir du récit de Nora Atkins, les trois derniers récits prononcés par Perceval et "quelques autres", Olivia, et Stevens Brown en 1982 sont effectivement attribués à des narrateurs dont le statut en tant que sujet parlants comporte un rapport avec la parole qui sort de l'ordinaire. Il s'agit de déchiffrer le cri de celui qu'on considère idiot, de faire parler une morte et à travers celle-ci le désir refoulé de toute une collectivité historique, et d'accorder la parole à un

⁷¹⁰ Les Ecus de Bassan, p. 220.

criminel "détriqué" qui explique son crime sous l'influence de drogues. Les Fous de Bassan avance donc progressivement vers des perspectives qui pour une raison ou autre entretiennent un contact ténueux avec la vraisemblance d'un référent concret et inambigu.

La où nous avons pu dégager l'importance du souvenir et/ou du thème des origines dans les récits de tous les autres narrateurs, celui de Perceval et quelques autres se concentre exclusivement sur le présent. Ce récit se donne comme but principal de raconter ce qui se passe et est ressenti entre le soir de la disparition des jeunes filles et la fin de l'enquête de Jack McKenna qui mène à l'emprisonnement de Stevens et à la séquestration de Perceval dans un asyle de fous.

Ce que la perspective de Perceval perd dans l'axe temporel, qui ne lui permet que de décrire ce qu'il éprouve dans l'immédiat du présent, elle gagne dans l'axe spatial où son récit lui semble donner le pouvoir de voir bien au-delà de la présence physique immédiate. Largement composé de phrases nominatives de souffle court, le récit de Perceval reflète l'éclatement du sujet en nous offrant une suite de fragments de phrases et d'images entre lesquelles est coupée la continuité. C'est donc dans le récit de Perceval et quelques autres, que la structure globale d'une narration fragmentée et plurielle se reflète le plus. Sujet étroitement lié à l'anti-parole dans la mesure où sa parole se perd entre les extrêmes du cri et du silence, c'est précisément par un énoncé qui accentue le silence au niveau de la parole et l'emprisonnement au niveau du corps que le récit de Perceval est lancé.

La poignée fraîche dans ma main. Tourne doucement.
Fait clic. Retiens mon souffle. Ecoute si quelqu'un
vient. Quelqu'un de ma famille qui aurait entendu la
poignée tourner. Le silence de la maison. Les parents.
Même éveillés, sur leur chaise dans la cuisine, leur

visage de bois. Leurs silences de bois mort. Mais non ils dorment tous les deux à présent. Dans leur lit. Des bûches qui respirent fort. Par le nez, par la bouche. Fretch, fretch, fretch, gr, gr, gr. Leurs ronflements pareils tous les deux. Mêlés ensemble. Le père et la mère. Une musique plutôt comique. Mes soeurs jumelles, aucun bruit. Le souffle doux de leur respiration. On pourrait croire qu'elles ne respirent pas. Leurs tresses blondes, presque blanches, ne respirent pas non plus. Elles dorment au presbytère maintenant.711

Si Nicolas Jones aussi bien que Nora Atkins avaient déjà reconnu le côté purement sonore des mots comme élément qui l'emportait sur le sens, c'est pourtant dans le récit de Perceval que l'on trouve la déconstruction du mot jusqu'à ses composants acoustiques aussi bien que la volonté consciente de pousser la répétition du mot jusqu'à ces extrêmes.

Elles dorment au presbytère maintenant. Toutes les deux. Pat et Pam. Leurs tresses blondes, presque blanches. Leurs petites manières douces de filles. Mes soeurs jumelles, douces, presque blanches. Dorment au presbytère. S'éveillent au presbytère. Lavent la vaisselle au presbytère. Frottent avec une brosse de chiendent les planchers du presbytère. A genoux par terre. Reprisent le linge du pasteur. Allument le feu du pasteur. Font des ragoûts, pèlent des patates, au presbytère, au presbytère, au presbytère. Tout le temps au presbytère. Depuis la mort de ma tante Irène qui s'est pendue dans la grange. Les parents plutôt contents de voir leurs filles aussi jeunes transférées dans une aussi belle maison. La plus belle de Griffin Creek. Le portique. Les colonnes blanches. Le parloir. Meubles vernis. Livres empilés sur des tablettes. Sofa capitonné, noir brillant. Comme un cheval noir, brillant. Reflets bleus. Capitons renflés. Pleins de crins. Boutons noirs en creux.712

Nous avons déjà mentionné que c'est par le biais du livre de

711 Les Fous de Bassan, pp. 139-140

712 Les Fous de Bassan, p. 140.

Perceval et "quelques autres" que ce roman rompt la possibilité d'une démarcation nette de l'identité de ces voix narratrices. Non seulement avons-nous déjà pu constater que la fonction de ces "quelques autres" peut servir comme indice textuelle au rôle de Perceval en tant qu'alter-égo de Stevens ou les autres sujets parlants du roman, mais c'est également par le biais du livre de Perceval que non seulement la voix du "nous" du peuple de Griffin Creek affirme ses craintes et sentiments collectifs mais que le lecteur a également accès à une perspective empathique au drame individuel de plusieurs personnages secondaires comme les jumelles et Maureen. Si par l'énonciation de ce livre, le roman cherche à donner parole au silence et au cri de Perceval, l'énoncé de l'énonciation de Perceval à son tour vise une compréhension d'autres personnages dont le drame intérieur ne passe jamais à la parole et est surtout caractérisé par le silence. Dans le passage que nous avons cité ci-dessus, Perceval prête sa voix à une description du vécu concret de ces deux soeurs au presbytère. Ce qui caractérise son portrait est une attention minutieuse aux divers détails de l'existence de Pat et Pam où nul jugement de valeurs n'est prononcé sur les diverses personnes dont il parle. Malgré le fait que les autres narrateurs attribuent surtout à Felicity Jones la capacité de comprendre et de "bénir" tous les remous de la campagne autour d'elle, Perceval est le seul personnage masculin qui manifeste la même compréhension et compassion à l'égard du monde qui l'entoure sans jamais chercher à culpabiliser qui que ce soit. Seuls ceux qui cherchent précisément à prendre quelqu'un en faute, c'est-à-dire les policiers, sont à leur tour visé par le mépris de Perceval.

Cette capacité de ne pas chercher à culpabiliser les autres personnes de Griffin Creek n'est point la marque d'une indifférence de

Perceval vis-à-vis des événements autour de lui. Au contraire Perceval est celui dont le cri reflète le paroxysme du malheur et de la souffrance collective de Griffin Creek. Son texte cherche avant tout à donner expression verbale au processus de ce cri et de sa réaction face au monde plutôt que de s'ancrer à un discours dominé par la logique et l'esprit rationaliste.

Il faut que je crie. De joie ou de peine. Une espèce de son incontrôlable. Commence dans mon ventre. Monte dans ma poitrine. Serre ma gorge. Gicle dans ma bouche. Eclate à l'air libre. Ne peux m'en empêcher. Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os. Une toute petite charrue invisible fraie son sillon. Au plus dur de moi. Au plus profond de moi. Pour le passage du cri. Brisé en mille éclats. Moi en mille éclats violents, brisés. Par le passage du cri. A travers la mémoire embuée. Le présent qui tremble. Qu'ils dansent les os que tu broyas. Ma main chaude réchauffe la poignée de fer, peinte en blanc, sur le dessus. Le blanc s'écaille. Le fer noir apparaît en petites griffures noires sur la poignée de la fenêtre. Une auto étrangère passe sur la route.713

Ce refus de ne pas laisser la logique d'un discours objectivement scientifique et rationnel l'emporter sur sa propre perception des choses est évident dans le passage suivant, où Perceval démontre avoir saisi le discours rationnel mais insiste pourtant sur la revendication du monde tel que saisi par sa propre perspective subjective.

L'eau ridée étincelle en paillettes. Moussantes comme du ginger ale. La lune n'est pas une orange ronde et pleine, comme disent les gens. La lune est plate. Sans épaisseur, pareille à du papier blanc. Un rond de papier blanc. Une assiette de papier, ronde blanche brillante. Claire comme si on avait placé une lampe allumée de mille watts derrière le papier blanc. La route blanche. [...] La lune me gèle à travers mon pyjama. Je vais me déshabiller complètement. Risquer

de tomber. Prendre un bain de lune. Sentir le froid de la lune sur mon ventre de garçon.714

C'est également par le personnage de Perceval que le texte opère une déconstruction du mythe de la masculinité et de la sexualité en revenant à la perspective innocente de Perceval face à son corps. De la même façon que là où les manières des jumelles étaient "niaiseuses" selon le pasteur mais "douces" selon Perceval, "l'idiotie" attribuée à Perceval semble correspondre à la capacité de non point associer sa masculinité physique avec la violence mais plutôt avec la tendresse. Si Stevens et Nicolas Jones insistent à plusieurs reprises sur le fait que Perceval est un "idiot" qui a "un corps d'homme et une cervelle d'enfant", le roman dans son ensemble nous suggère précisément que le "mal" de Griffin Creek vient de cet esprit masculin adulte contre lequel Perceval est défini et dont l'optique il ne partage pas. La tendresse de Perceval avait déjà été confirmée par Nora lorsque celle-ci déclare que Perceval a peur de "l'écraser comme une mouche" et est de nouveau affirmée dans le récit de Perceval lui-même par l'amour qu'il professe envers son frère dans un passage où la tendresse de Stevens est également évoquée.

Me retourne contre le mur. Dormir. Rêver à mon frère
Stevens qui est bon pour moi. Lui dire en rêve que je
l'aime.715

Non seulement Perceval représente-t-il en quelque sorte les origines de l'homme socialisé par Griffin Creek par sa "cervelle d'enfant" et la tendresse dont Stevens et Nicolas Jones avaient déjà été capables, mais à travers son récit le thème des origines est relancé par l'image de

714 Les Fous de Bassan, pp. 141-142.

715 Les Fous de Bassan, p. 142.

l'être humain à l'étape de fœtus.

Ma maison endormie. Mes parents endormis. Moi endormi. Ne crie plus. Rien de violent en rêve. Une douceur absolue. Un univers glauque où je suce mon pouce en paix. Toutes les issues bloquées. Autos et bateaux ne peuvent plus arriver jusqu'à moi. Mes genoux contre mon menton. Noyé dans le sommeil. De l'eau endormie pardessus la tête. L'infinie protection de l'eau endormie.716

La fonction du récit de Perceval, comme celui d'Olivia est de donner forme poétique concrète à une angoisse et détresse collective. Si le récit d'Olivia reflétait pourtant une angoisse longtemps partagée par une collectivité, dans le cas du récit de Perceval, il s'agit plutôt de faire passer la poésie du cri qui accompagne l'angoisse collective subitement ressentie par le peuple de Griffin Creek face à des événements exceptionnels. Que le cri de Perceval ne soit que le reflet du cri refoulé par ceux qui l'entourent devient évident dans le passage suivant où de nouveau s'affirme la marginalité de Perceval à l'égard de la division entre enfant et adulte.

Cet enfant crie trop fort. Il faudrait le ramener chez ses parents, le coucher dans son lit. Notre angoisse avec lui atteint un paroxysme difficilement supportable. [...] Tout d'abord coucher cet enfant. L'enfermer dans sa chambre. Son père l'empoigne par le bras. Quelqu'un dit qu'il vaut mieux le laisser déjeuner avant de l'emmener. Quelqu'un d'autre fait remarquer que "cet enfant" a quinze ans et qu'il est fort comme un boeuf.717

Enfermer Perceval au niveau physique, implique refouler le cri primaire et instinctif de toute la collectivité de Griffin Creek. Le

716 Les Fous de Bassan, pp. 142-143.

717 Les Fous de Bassan, p. 153.

fait que, dans le passage suivant, les parents "font la sourde oreille" à ce cri devenu gémissement de Perceval, reflète la persistance avec laquelle la société de Griffin Creek refuse de sonder ses propres élans désirants.

A nouveau enfermé dans ma chambre n'ai plus de voix.
 Pour crier. Je geins tout bas. Une chanson de fou.
 Tout bas. Un murmure triste en cadence avec mon coeur
 gros. Tic tac, tic tac. Mon coeur énorme dans ma
 poitrine cogne contre les barreaux. Mon coeur gros
 peut tout casser de moi. Si je n'y prends garde.
 Voudrais sortir d'ici. Mes parents font la sourde
 oreille.718

Non seulement les Brown et les autres gens de Griffin Creek font-ils "sourde oreille" au cri de Perceval, mais ils iront jusqu'à l'enfermer dans un asile de fous. Par le biais de cette séquestration Les Fous de Bassan ouvre le drame du village clos de Griffin Creek pour inclure une critique du phénomène de l'institutionnalisation des "fous". Tout comme le village accorde à Jones la fonction de "dépositaire" du Verbe, à Stevens celle de "dépositaire" de la malfeasance, elle accorde également à Perceval la fonction de servir comme "dépositaire" de la folie. Les diverses fonctions de Perceval dans ce texte nous démontrent pourtant que celui-ci n'est que le dédoublement de certaines caractéristiques de ceux qui l'entourent et ne se distingue de son entourage que par une tendresse, compassion et sagesse plus développées. Il s'agit donc ici de remettre en question la définition même de la folie et de suggérer par le biais de "ces quelques autres" qui partagent l'énonciation du livre de Perceval, aussi bien que par le titre du roman où il est question de "Fous" au pluriel, que la séquestration de Perceval en tant que "fou",

caractéristique qui le distinguerait des autres personnes de Griffin Creek, n'est point justifiable, à juger par ce que le récit attribue à ce personnage comme monologue intérieur.

Le titre de ce roman, qui opère un glissement de sens vers d'une part le thème de la folie et d'autre part vers la nature, par le biais de l'oiseau nommé le fou de Bassan, a posé certains problèmes pour la traduction dans l'anglais. Si la traduction de Sheila Fischman s'est prononcée en faveur du thème de la nature par le titre "In the Shadow of the Wind",⁷¹⁹ Janet Paterson fait remarquer que dans les journaux torontois c'est le thème de la folie qui est souligné par la traduction "The Mad People of Bassan".⁷²⁰ Que l'on prenne une voie ou l'autre, ce n'est que le récit lui-même qui peut établir le lien entre ces deux concepts que le titre français évoque simultanément avant même qu'on entame une lecture du texte. Etant donné les limites que l'anglais affronte face à ce double sens, Fischman a pourtant pu retenir le thème de la folie dans son titre par le sens de fureur ou rage folle que le roman accorde au phénomène du vent, même si en ce faisant elle diminue l'importance des images du Fou de Bassan qui parsèment ce roman. Du vent, en passant par cet oiseau sauvage et jusqu'au désir fou collectif du peuple de Griffin Creek, le récit ne fait qu'opérer une trajectoire évolutionnaire de l'élan d'énergie désirante qui traverse la matière et l'oriente vers un assouvissement de sa faim. Si pourtant ce récit se sert de diverses représentations de la vie végétale et animale en tant que parallélismes au désir "fou" de Griffin Creek, par la présence d'un

719 Anne Hébert, In the Shadow of the Wind, traduit par Sheila Fischman, Toronto: Stoddart Publishing, 1983.

720 Janet Paterson, "L'évolée de l'écriture: Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Voix et Images, IX, No. 3, Printemps 84, p. 151.

regard critique posé sur les origines de la violence à Griffin Creek, il n'avance point une perspective qui chercherait à justifier les événements qu'il documente comme "naturels" dans le sens d'inévitables. Dans la mesure où même la tempête n'est que l'irruption soudaine de diverses concentrations de pression, la folie du désir de Griffin Creek est liée par le récit au phénomène de la pression sociale qui refoule certains instincts élémentaires, comme le désir sensuel et l'affection, tout en encourageant d'autres, comme la violence. C'est précisément l'emprisonnement de certaines énergies trop longtemps contraintes qui mène "naturellement", dans le sens de la logique des lois de la matière à une explosion ou "tempête." 721

"Les Fous de Bassan" évoqués par le titre sont donc ces figures humaines, folles d'un désir trop longtemps retenu, qui peuplent Griffin Creek et qui voient dans l'image de la chute du fou de Bassan vers la mer, et entendent dans le cri de celui-ci l'expression de leur propre lien à la nature.

Dans la mesure où Perceval est par définition exclu d'un accès aux voies conventionnelles de communication verbale entre les citoyens de Griffin Creek, son association au cri du fou de Bassan est particulièrement importante, précisément parce que c'est le seul moyen qu'il ait de communiquer sa détresse intérieure en tant que destinataire et qu'il peut également fonctionner en tant que destinataire sensible à l'émission de ce même cri poussé par l'oiseau. Si pourtant dans le récit de Perceval le cri du fou de Bassan est ancré au monde physique et

721 Pour une analyse plus détaillée de ce phénomène voir l'article de Neil Bishop "Energie textuelle et production de sens: Images de l'énergie textuelle dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert".

souligne le lien profond que Perceval se forge avec les forces de la nature, cette figure sonore est le moyen par lequel le glissement du double sens du titre est opéré de l'oiseau jusqu'au thème de la folie qui surdétermine la dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss. Comme le déclare Paterson, "le cri des fous" devient alors "l'écrit des fous",⁷²² c'est-à-dire la tentative d'exprimer "l'inexprimable" et de dire ce que Perceval n'avait "pas de mots pour dire". Stevens viendra pourtant revendiquer le fait que même dans un récit où priment la folie et les fantasmes hallucinatoires, la vérité finit par se manifester, ainsi appuyant nos analyses des deux romans précédents où dominaient des mythes fantasmagoriques comme reflet à certains problèmes socio-psychologiques. C'est pourtant par le biais d'une allusion à la peinture que Stevens avance cette auto-critique de l'acte d'écriture qu'il est en train de poser.

Ne plus avoir aucun présent ni avenir. N'être que celui qui écrit dans une chambre étrangère ce que lui dicte sa mémoire. Je mâche mes mots comme des herbes, semblable aux vaches qui ont de la salive verte pleine les dents. Le mieux ce serait de peindre comme on m'a appris à le faire à l'hôpital des Vétérans, section hobby. La vérité finirait bien par passer sur ma toile, sans que j'aie à décrire quoi que ce soit.⁷²³

Cette "vérité" que ce texte cherche à communiquer sans pourtant la "décrire" d'une façon inambiguë au niveau de son énoncé n'est point visée par ce roman selon les attentes d'une tradition romanesque réaliste et les pratiques d'un discours logo-centrique et rationnel. A ce niveau d'enquête policière telle que pratiquée par Jack McKenna qui

⁷²² Janet Paterson, "L'Envolée de l'écriture", p. 147.

⁷²³ Les Fous de Bassan, p. 235.

lui "avale goulument"⁷²⁴ et le gâteau aux trois épices de la mère de Bob Allen, et les témoignages des divers personnages, une lecture qui chercherait à identifier le coupable ne peut qu'aboutir en circularité stérile dans la mesure où ce roman disperse plus qu'il ne centralise l'identité de l'élément criminel de Griffin Creek.

La "vérité" visée par Stevens dans sa dernière lettre n'est effectivement que la transcription verbale de la folie intérieure qui le lie plus qu'elle ne le distingue du discours général de Griffin Creek. C'est ainsi qu'une inversion foncière est établie selon laquelle non seulement Nora vient-elle déplacer Nicolas Jones en tant que Verbe de Griffin Creek afin de faire passer à la parole sa propre réalité en tant que sujet désirant féminin, mais Stevens vient répondre à ce discours en articulant le silence des hommes de Griffin Creek face au désir. Il ne s'agit point ici de parler de la folie, mais plutôt de laisser parler cette folie.

C'est à Neil Bishop que nous accorderons le dernier mot sur ce roman. Dans un article qui identifie le féminisme en tant qu'idéologie centrale prônée par Les Fous de Bassan, Bishop vient appuyer la pertinence de notre propre focalisation sur le thème de la politique sexuelle dans ce roman. Etant donné que le féminisme comprend une gamme d'orientations diverses qu'il n'est point notre intention de vouloir trop simplifier ici, il nous semble pourtant vrai que le fil significatif central qui traverse la fragmentation narratologique des Fous de Bassan est la remise en question de la notion du pouvoir masculin, argument que Bishop attribue à la figure délquie de Griffin Creek - Felicity Jones.

724 Les Fous de Bassan, pp. 167-168.

La grand-mère Felicity Jones non seulement revendique une vie à elle, un **temps du féminin** (les bains de mer à l'aube) mais aussi - dans la mesure où ce rite, avec sa dimension "rapprochement avec les grandes forces de la nature, avec la mer et la terre" a quelque chose du rite païen - Felicity remet en cause le pouvoir des hommes, pouvoir qui ne s'est nulle part mieux incarné que dans le type de religion phallocrate que prêche Nicolas Jones.⁷²⁵

⁷²⁵ Neil Bishop, "Distance, point de vue, voix et idéologie dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Voix et Images, Vol. IX, No. 2 (Hiver 84). p. 127.

SEPTIEME CHAPITRE: LE PREMIER JARDIN

Dans notre analyse des Fous de Bassan nous avons pu constater que ce roman représente un apport à l'exploration hébertienne du sujet désirant et parlant surtout par la fragmentation et le déplacement de sa perspective narratologique. Le sujet parlant du texte était une voix multiple à laquelle l'énoncé accordait des identités distinctes au niveau du référent même si nous avons pu démontrer que, par le biais des divers mécanismes de dédoublement, ses voix se chevauchent et au niveau de l'énonciation et au niveau de l'énoncé, tout en retenant pourtant l'empreinte de certaines distinctions majeures. Le phénomène du personnage était surtout réduit à la corporalité individuelle et à la matérialité du désir tel qu'il se reflétait dans le "Verbe" de chaque sujet. Les Fous de Bassan se proposait d'une part le but de revenir au thème que nous avons pu dégager dans l'oeuvre précédente, de l'aliénation de certains sujets⁷²⁶ face à leur expression désirante, et ainsi de déclarer la présence de l'Autre dans le "moi". A cette présence de l'hétérogène chez le sujet, ce roman a pourtant ajouté la thèse qu'inversement le "je" du discours du sujet parlant se voit reflété dans l'Autre, ainsi si "je est un autre" Les Fous de Bassan, par son refus de se plier devant la logique de la culpabilité individuelle, démontre également que "l'Autre est un je". Il s'agit d'un jeu de miroirs se

⁷²⁶ Nora en serait une exception dans la mesure où il s'agit ici du seul sujet hébertien qui affirme une possession totale de son corps et revendique le droit de se servir de son statut de sujet parlant afin d'exprimer librement son statut de sujet désirant.

réflétant à l'infini qui se manifeste dans ce texte par un accent sur une narration qui oblige chaque sujet parlant à devenir l'objet du discours et du désir de l'Autre et ainsi à se manifester en tant qu'auteur d'une politique désirante et objet inséré dans la politique désirante de l'Autre.

Si Le Premier Jardin revient à ce qui peut paraître, à premier coup d'oeil, une centralisation narratologique sur un seul personnage, telle qu'opérée dans les romans qui ont précédé la publication des Fous de Bassan, ce n'est effectivement que pour faire jouer la fragmentation et le déplacement de l'identité du sujet parlant et désirant à un niveau encore plus radical que celui qui s'était manifesté dans Les Fous de Bassan.

Nous revenons certes ici à un personnage, encadré par le biais de divers registres temporels comme l'avaient été Elisabeth et Julie. Ce qui distinguera pourtant la protagoniste du Premier Jardin des personnages principaux de Kamouraska et des Enfants du sabbat est la difficulté à la nommer d'une façon définitive, phénomène que Le Premier Jardin lance dès son incipit. Non seulement serons-nous obligés de parler de Flora Fontanges, Pierrette Paul et Marie Eventurel à tour de rôle pour désigner le même personnage, mais à travers le métier d'actrice accordé par le récit au personnage de Flora Fontanges, celle-ci ne devient que le lieu par lequel le texte nous glisse vers une véritable pulvérisation et fragmentation multiple d'identités. De plus ce roman cherchera à ancrer cette pluralité et fragmentation des divers personnages qui font Flora Fontanges par la fictionalisation de toute une collectivité féminine historique. C'est donc ici que nous affrontons la déconstruction du sujet hébertien la plus radicale dans la mesure où

Flora Fontanges ne représente que le lieu d'un véritable polylogue cherchant à incarner la trajectoire désirante d'un grand nombre de sujets féminins.

Nous entamons notre lecture de ce texte par une juxtaposition de l'incipit et des dernières pages du roman afin de démontrer le lien entre la thèse de notre étude globale de l'oeuvre hébertienne et l'encadrement dramatique textuel du Premier Jardin.

Or ce roman accentue le thème de la parole tout de suite par le fait que ce sont deux lettres qui déclenchent la mise en scène dramatique qui suivra, et une lettre qui oriente la piste du sujet central à la fin du roman.

Deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps, dans sa retraite de Touraine et décident de son retour au pays natal.⁷²⁷

Dans la mesure où ce premier paragraphe insiste sur le phénomène de l'altérité simultanée par le biais des origines spatialement distinctes mais temporellement semblables des deux lettres, il ne fait que refléter par la figure des lettres non seulement le drame de la pluralité d'identités du sujet du roman, mais dans la mesure où ce sont les origines de ces lettres plutôt que leur contenu qui est d'abord accentué, le texte se sert tout de suite des deux lettres comme dédoublement du retour temporel que signifie le déplacement spatial du sujet vers la terre de ses origines.

La spatialité est donc à la fois la première et inversement la dernière structure à laquelle le texte fait allusion. Fiction et réalité

⁷²⁷ Anne Hébert, Le Premier Jardin. Paris: Seuil, p. 9.

se dédoublent dans la mesure où si, le premier geste affirmé par le sujet dans la diégèse est celui de décider de l'entrée en scène au pays natal par le biais du rôle de Winnie, son dernier geste dramatique sera celui de quitter la scène du pays de son passé, de nouveau accompagnée d'une lettre qui décide de son orientation géographique et artistique. Par son incipit et son dernier paragraphe, le texte du Premier Jardin insiste à définir le sujet central de son texte non seulement comme une entité saisie momentanément entre deux rôles, mais également sur le chevauchement entre le monde de la fiction et celui des diverses identités de Flora Fontanges en tant que sujet concret par le rapport anagrammatique entre le nom de l'actrice "Flora" et celui de son prochain personnage, Mme "Frola".

Au niveau de l'énonciation du Premier Jardin, Flora Fontanges est donc un sujet "en procès", c'est-à-dire le seuil de croisement de deux rôles ou scripts. Elle est celle qui, au niveau public, accepte d'incarner une identité qu'elle quitte à la fin du roman. On ne saurait trop insister sur la pertinence de cet encadrement de base qui nous fournissent les premier et dernier paragraphes du roman. Le phénomène de la prise, rejet et reprise de diverses identités est effectivement une dynamique qui traverse tous les fragments discursifs et les divers personnages, historiques et fictifs à partir desquels Le Premier Jardin se tisse. Cette pulvérisation du sujet unaire se manifeste dès le deuxième paragraphe où le récit insiste déjà sur une scission d'identité au niveau de la vie concrète de sa protagoniste.

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, tandis que les affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et

les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges.⁷²⁸

Or le sujet se glisse ici face à toute tentative d'identification concrète de la même façon que le contenu des deux lettres disparaît du texte afin de se faire remplacer par deux autres phénomènes de la parole écrite: le certificat d'une seule naissance physique dans un pays, et la dispersion multiple de l'image photographique d'une identité publique dans un autre pays. Riche en sèmes significatifs, l'incipit du Premier Jardin attire l'attention tout de suite sur les phénomènes grâce auxquels il se distingue des romans précédents.

Il se veut en premier lieu le seul roman hébertien qui n'est pas exclusivement situé soit au Québec ou en France et qui donc met en scène un sujet central en transition entre deux ports, donc comportant déjà une double identité géographique et par conséquent en exil perpétuel dans la mesure où ce double lien à deux pays implique l'incapacité d'appartenir entièrement à l'un ou à l'autre. Le sujet est donc déjà décentralisé dans la mesure où elle n'existe qu'en tant que chevauchement de deux frontières culturelles de la même façon que le récit lui attribuera une double identité sociale en tant que Pierrette Paul et Marie Eventurel. De plus, dès son deuxième paragraphe Le Premier Jardin définit son sujet comme précisément difficilement définissable. Il ne s'agit point ici de dire qui est ce sujet mais plutôt d'attirer tout de suite attention au thème de la parole, en décrivant tout simplement comment ce personnage se nomme selon deux perspectives spatiellement et temporellement divergeantes. L'accent mis sur le nom est d'ailleurs ici renforcé par le fait que d'une identité à l'autre il

⁷²⁸ Le Premier Jardin, p. 9.

y a répétition de la même lettre au début du premier et deuxième nom. De plus, en précisant qu'il s'agit d'une comédienne le récit établit une piste d'identité insaisissable en déclarant ouvertement que son "personnage" sera un "personnage". L'incapacité de saisir l'essence de cet être ou de le centraliser selon un seul mode est d'ailleurs mis en relief par le fait que la possession de son corps est accordée à un nom.

Ces deux premiers paragraphes ne font donc que déclarer, selon diverses modalités ce que le texte affirme ouvertement quelques phrases plus loin:

Hors de scène, elle n'est personne. C'est une femme vieillissante. Ses mains nues. Sa valise usée. Elle attend patiemment son tour pour enregistrer ses bagages. Elle a l'habitude. Tous les aéroports se ressemblent. Et les points d'arrivée sont pareils aux points de départ. On pourrait croire que pour cette femme une seule chose est nécessaire, le rôle qui l'attend au bout d'une piste anonyme, balisée de lampes bleues, quelque part entre ciel et terre.⁷²⁹

Dans la mesure où toute destination et arrivée sont ici caractérisées par la circularité et l'interchangeabilité, le récit dépouille le déplacement physique d'importance signifiante afin de souligner l'importance du rôle théâtral en tant que force désirante majeure chez son sujet, allant jusqu'à non seulement réduire celle-ci à la figure d'une valise dont la seule fonction est de servir en tant que **corps verbal** à un contenu variable, mais en déclarant ouvertement que ce sujet n'existe qu'en tant que script fictif, ainsi revendiquant l'épigraphe shakespearienne par laquelle le roman se fait précéder: "All the world's a stage."

Or si par le biais de ces premiers paragraphes, Le Premier Jardin

729 Le Premier Jardin, p. 9.

fait disparaître le monde concret sous la pression de l'importance de la fiction théâtrale en tant que tradition concrète et spécifique, ce n'est qu'afin d'opérer le cheminement inverse par lequel le théâtre ne devient que le phénomène d'un reflet général de tout ce qui se passe à l'extérieur de ses mises en scènes officielles. Le sujet ayant déjà été dépossédé des "traits de son visage et des lignes de son corps" par le fait que sa profession d'actrice ou fonction de figure publique la réduisent à une identité appropriée par l'Autre, seule l'anonymité, c'est-à-dire le **manque d'identité** peuvent lui offrir l'abri d'un accès à son statut en tant que sujet.

Dans la mesure où il y a ici un chevauchement de sens par lequel "Flora Fontanges" devient "un pays réel", lieu donc à habiter et à quitter à tour de rôle où précisément ce n'est que la fiction qui domine, le texte nous déclare qu'aucune identité ne vient réclamer "Flora Fontanges", l'être nommé par ce nom n'étant lui-même qu'un rôle ou fiction parmi d'autres. Nous entrons donc ici dans une chasse circulaire vis-à-vis de l'identité de cet être, cheminement que le texte dédouble dans son énonciation en terminant sa première lexie par un retour à la figure des deux lettres, cette fois-ci permettant au lecteur accès à leur contenu. Par le biais de ces deux lettres, dont l'une focalise sur ce qui a pris origine corporelle chez le sujet, c'est-à-dire Maud, la fille du sujet alors que l'autre insiste sur ce qui prendra origine verbale chez Flora Fontanges, le récit établit également une bifurcation d'orientation temporelle: il s'agira pour Flora Fontanges, qui en tant qu'incarnation de Winnie, s'avance vers la mort au niveau du présent, de rebrousser chemin vers les circonstances de sa propre naissance et de ses origines en tant que sujet.

Deux lettres ont suffi pour qu'elle entreprenne ce long voyage et revienne à son point de départ, là où elle s'était juré de ne plus jamais remettre les pieds; un mot, un appel plutôt, de sa fille Maud et deux lignes du directeur de l'Émerillon lui proposant de jouer Winnie dans Oh! les beaux jours.730

Dès ses premières pages, Le Premier Jardin insiste donc sur un parallélisme entre l'incarnation de la fiction verbale en tant que création artistique, et la fonction du sujet en tant que mère, c'est-à-dire la création de l'être humain en tant que réalité corporelle. Ce qui est suggéré par ce parallélisme, à travers lequel Flora Fontanges attend à la fois sa fille Maud et le moment de jouer Winnie est le thème de l'incarnation par lequel le métier de l'actrice représente une sorte d'accouchement, phénomène qui devient clair non seulement par la phrase "est grosse de la petite figure de Winnie", mais également par le glissement de sens vers l'acte d'accouchement évoqué par les mots "petite figure fripée", "se concentre", "appelle ... de toutes ses forces", "fait venir une très vieille femme".731

Le thème de la grossesse et de l'accouchement, transposé sur le phénomène de la création artistique de l'actrice est d'ailleurs renforcé par l'encadrement dramatique de la diégèse. C'est-à-dire que le roman termine avec d'une part le retour temporaire de Maud et avec une lexie qui documente d'abord le soir de la première, résume les représentations suivantes et finalement s'achève avec le départ de Flora Fontanges pour la France, trajet de nouveau orienté par une lettre où il est question d'un nouveau rôle théâtral. Autrement dit, Le Premier Jardin documente

730 Le Premier Jardin, p. 10.

731 Le Premier Jardin, p. 11.

le période de l'incubation ou de la préparation intérieure de Flora Fontanges pour sa représentation de Winnie, et se termine une fois que cet être fictif est "incarné" sur scène ou que Flora accouche de ce rôle, vit son avènement et le quitte.

Le soir de la première, la salle est pleine de curieux, plutôt mal à l'aise et vaguement inquiets. Des sourires gênés n'arrivent pas à suivre leur pente jusqu'au rire. Des petites toux agaçantes. Par-dessus tout cela, la voix inlassable de Flora Fontanges raconte une histoire que tous ces gens aimeraient mieux ne pas entendre. On leur a sans doute déjà parlé du corps et de l'âme délétères, mais c'était selon le rituel qu'il faut, sentimental et dramatique, et les sanglots longs des violons berçaient leurs coeurs.⁷³²

Dans la mesure où le drame que Flora Fontanges a elle-même vécu entre la première et la dernière lecture de ce roman était précisément celui d'être obligée de se raconter son passé, histoire devant laquelle elle se trouvait gênée et faisait son mieux pour ne pas l'entendre, la dynamique entre les spectateurs et la représentation de Flora devient un dédoublement de sa propre fonction de spectatrice face à son passé. En plus de souligner donc le lien inextricable entre la fiction et la réalité, ce passage insiste également sur le corps ou la matérialité d'une fiction plutôt que sur le contenu purement conceptuel de celle-ci. Il revient donc à l'idée de la sémiotique d'une ritualisation afin de démontrer que la répétition au niveau thématique du contenu ne dévalorise point la pertinence de la reconstruction dramatique de certains énoncés aussi bien connus que le poème évoqué par la dernière phrase de l'extrait cité ci-dessus.

Ce soir, de quelle cérémonie funèbre s'agit-il, avec

732 Le Premier Jardin, p. 187.

de si pauvres accessoires et de si lamentables créatures? Le charme de la voix de Flora Fontanges, pourtant brisée, sa conviction profonde agissent sur eux, dans leur dernier retranchement, là où ils peuvent se voir, dans un miroir, le temps d'un éclair, méconnaissables, soudains découverts, dérisoires et condamnés.

On l'a applaudie, à tout rompre, à cause de la performance, disent-ils, puis ils lui en ont voulu de son cadeau empoisonné.⁷³³

Si le message dont Flora se veut porteuse à travers sa dramatisation de Winnie est fort différente de celle de Nicolas Jones face à la communauté de Griffin Creek, ces deux sujets se ressemblent non seulement en ce qui concerne leur rôle de destinataires face à un destinataire collectif, mais ils sont également décrits selon l'effet de la séduction verbale ou "charme" que leur fonction oratoire produit chez leur public. Ici, pourtant où la fiction et la théâtralisation sont ouvertement définies en tant que telles, c'est précisément le côté réel de cette performance qui est accentué par le roman. De plus si le lien concret entre cette parole fictive et le vécu à l'extérieur de la scène est renforcé par les mots "cadeau empoisonné" qui accorde à la performance un statut d'objet consommable, l'adjectif "empoisonné" avance non seulement la comparaison entre la création et prononciation verbale et la nourriture spirituelle, mais laisse entendre que la matérialité de cette parole est capable de modifier radicalement la composition du destinataire.

Très tôt dans le récit, il devient clair que le rôle de Winnie n'a point été choisi gratuitement mais qu'il n'est effectivement que le dédoublement du drame intérieur et physique de l'actrice elle-même. Si

733 Le Premier Jardin, p. 187.

la trajectoire spatiale que le sujet entame au début du récit exige une trajectoire intérieure temporelle, son corps est ici également le lieu où se croiseront plusieurs scripts provenant de diverses générations. Le passage du temps qui a lieu au niveau des divers récits historiques et fictifs à travers la voix de Flora Fontanges trouve une excellente mise en abîme dans le personnage de Winnie. On ne saurait trop accentuer la pertinence du "rôle du rôle" de Winnie en tant que personnage théâtral que Flora Fontanges est convoquée à jouer. Avant d'examiner la pertinence de ce rôle en particulier, le roman s'attaque au phénomène de l'actrice en général en tant que sujet existentiel face à l'Autre.

Obligée à subir la proximité physique de l'homme qui voyage à côté d'elle, Flora Fontanges se dit qu'elle est "faite pour être vue de loin", ainsi s'interrogeant sur le paradoxe du rapport de l'actrice face au regard de l'Autre, que le texte analyse dans la page suivante où déjà un parallélisme entre Winnie et Flora Fontanges est établi.

La salle friande et silencieuse comme pour une corrida. Le métier de cette femme est d'être exposée sur la place publique, et tous ceux qui l'ont connue enfantine et belle la verront se délabrer à petit feu, sous l'éclat des projecteurs, durant tout un été.

Elle a envie de dormir. Passe la main sur son visage pour y effacer les traces d'un rôle qui l'envahit. Va-t-elle, du même coup, gommer ce pli amer au coin de sa bouche, ces griffes fines autour de ses yeux, retrouver sa jeunesse aux pommettes dures?⁷³⁴

Le phénomène du métier de l'actrice n'est effectivement que le lieu par excellence où se déploient et se concentrent certaines problématiques obsessives déjà affrontés par les autres sujets hébertiens que nous avons analysés. Il s'agit du regard de l'Autre, qui,

⁷³⁴ Le Premier Jardin, p. 12.

dans le cas de la comédienne est effectivement le mouvement paradoxal de s'offrir incessamment en tant qu'objet spectaculaire et pourtant de ne jamais se présenter sous ce regard qu'à travers l'écran d'un script ou d'une parole rédigée par autrui. Il s'agit de devenir la chair d'une parole hétérogène à la subjectivité du "je". S'il a fallu attendre jusqu'au Premier Jardin avant que la figure de l'actrice ne se manifeste officiellement dans un roman hébertien, tous les textes qui précèdent cette oeuvre n'ont fait que mettre en scène le sujet en tant qu'incarnation parfois naïve (Catherine), parfois lucide (Elisabeth), même parfois jouissamment hystérique (Julie) de la parole théâtrale du discours de l'Autre.

Nous revenons pourtant à un autre phénomène d'importance signalé par l'extrait de texte cité ci-dessus. Il s'agit du thème de la vieillesse qui est d'abord évoqué par le biais du personnage de Winnie et ainsi traité en premier lieu en tant que spectacle fictif, mais qui néanmoins devient dans le paragraphe suivant un phénomène d'un drame concret et réel traversant le corps de l'actrice. Ainsi lorsque le récit nous dit que pendant un été le regard public verra la beauté et jeunesse physique de Flora Fontanges se délabrer sur scène, il s'agit pourtant d'une réalité qui dépasse la mise en scène de Oh! le beaux jours et s'applique précisément à tout métier susceptible à attirer l'attention d'un grand public. Ce que la pièce de Beckett facilite pourtant est le fait que le vieillissement que le spectateur regarde est simultanément fictif et vrai.

Fiction vraie ou vérité fictive, le rôle de Winnie reflète non seulement le vieillissement concret de Flora Fontanges, mais la paralysie progressive provenant de son enterrement n'est également que

la figure concrète qui extériorise la paralysie affective vécue et/ou souhaitée par l'actrice elle-même dans le passage suivant.

Le directeur explique que la ville nouvelle, moitié village moitié banlieue, entoure la ville ancienne comme une ceinture verte. Elle n'entend pas ce que dit l'homme à son côté. A chaque éclat de néon signalant un motel ou un poulet barbecue, elle ferme les yeux. Voudrait se fondre dans la nuit. *Anywhere out of this world*. Son angoisse est de ne pas sentir la vie où elle se trouve. Et, en même temps, cela l'arrange. Tout ce qu'elle espère, c'est qu'il ne se produise rien (ni heurt ni émotion) entre la ville et elle, avant son arrivée à l'hôtel, rue Sainte-Anne. Elle ne veut pas se souvenir que sa fausse grand-mère habitait la vieille ville et qu'il fallait franchir l'enceinte des murs pour aller déjeuner chez elle, tous les dimanches.⁷³⁵

La pénétration physique de la ville dont la disposition géographique est décrite par le directeur sert comme mise en abîme de l'orientation dramatique du sujet vers son passé et ses origines. On trouve donc ici une figure dont les dimensions physiques évoquent à nouveau un ventre qui pourtant opère une inversion dans le sens où c'est le nouveau ou le présent qui porte en lui le vieux ou le passé. Flora Fontanges en tant que femme vieillissante sera obligée de "remettre au monde" la jeune fille qu'elle avait été, phénomène dédoublé au niveau dramatique par l'absence de sa propre fille Maud qui n'arrivera en scène qu'au moment où Flora Fontanges a réussi à opérer sa propre "renaissance". L'exploration de la ville n'est point donc orientée vers l'extérieur mais plutôt vers le centre de conscience de l'actrice qui se protège de son passé par le masque de rôles divers.

Le rapport, que nous avons déjà pu dégager dans *Hélène*, entre le milieu extérieur et la psychologie intérieure de l'actrice sera

d'ailleurs réaffirmé quelques pages plus tard,

Longtemps elle a dormi très tard, dans les chambres inconnues, dans des villes étrangères. Durant de longues années, elle a éprouvé l'effarement de celle qui se réveille dans le noir et qui ne sait plus où elle se trouve. De là à ne pas savoir qui elle était, l'espace d'un instant, la panique était complète. Elle a pourtant l'habitude.⁷³⁶

Si effectivement il y a lien entre les caractéristiques extérieures des lieux et les mécanismes intérieurs, entre le discours prôné et l'imaginaire du sujet, le rapport de l'actrice à son moi, devient assez complexe. Il est d'abord à remarquer que cette notion d'un sujet qui se promène dans une ville et qui rencontrera plusieurs personnages pendant le récit, représente une mise en scène dramatique qui fait contraste à la clôture et immobilité qui ont caractérisé la plupart des sujets hébertiens des romans précédents. Le phénomène d'une identité multiple et fluide se fait donc accompagner par le libre mouvement à travers une ville aussi bien que par le fait que ce sujet établit plusieurs contacts avec des personnages qui lui sont souvent inconnus. Si le retour de Flora Fontanges à son pays natal n'est que réponse à deux appels, la prise de contact avec ces deux êtres sera située en premier lieu dans le cas du metteur en scène, et en dernier lieu en ce qui concerne sa fille Maud.

Malgré le fait que le metteur en scène s'accorde une fonction déique qui dicterait le geste et la voix de la comédienne, le récit insiste pourtant sur le fait que pour Flora Fontanges le jeu théâtral représente le domaine où elle a pu exercer sa plus grande liberté.

736. Le Premier Jardin, p. 15.

Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsqu'elle sera devenue Flora Fontanges, au-delà des mers, que son corps lui sera rendu dans toute sa légèreté.737

Ce que Le Premier Jardin avance est donc que seul le jeu permet une liberté d'expression, même au niveau physique. Etant donné que le geste théâtral est dicté à la fois par un metteur en scène et par un scénario concret, et ne comporte donc qu'une liberté assez limitée, la valorisation du théâtre en tant que champ libre n'a que comme fonction de démontrer la rigidité et les contraintes d'identité qui existent dans le jeu des identités sociales à l'extérieur de la scène. Théâtre et vie réelle se chevauchent non seulement par le fait qu'ils sont tous les deux régis par des scripts bien spécifiques, mais également par le biais de certaines réalités physiques.

Bientôt, il n'y a plus qu'une petite vieille ratatinée et muette, tout exprimée dans sa sécheresse, pareille à un tas d'os cassants.

Gilles Perrault est attentif comme si la vie et la mort se jouaient à son commandement, là devant lui. Il ordonne, d'une voix exténuée, à peine audible:

- Faites voir vos bras, à présent. Je veux voir vos bras nus levés et croisés au-dessus de votre tête. Rappelez-vous, vous êtes vieille, très vieille...

Elle enlève sa veste de toile et lève ses bras nus au-dessus de sa tête. Ce sont bien les bras de Winnie tels que rêvés par le directeur de l'Emerillon. Il avale sa salive. Il soupire d'aise.

Le temps dure. Quelques secondes? Quelques minutes? Une vieille femme n'en finit pas de tenir ses vieux bras levés au-dessus de sa tête. Le directeur debout, immobile, à ses pieds, au premier rang de la salle, se délecte intensément du spectacle.738

Dans la mesure où ce n'est que le spectacle des bras nus de Flora Fontanges qui doivent communiquer ce que le metteur en scène semble

737 Le Premier Jardin, p. 152.

738 Le Premier Jardin, p. 46.

prendre pour des conseils artistiques, lorsque celui-ci déclare "Rappelez-vous, vous êtes vieille, très vieille...", il s'agit d'une description de la réalité plutôt que d'une prescription artistique. De plus le récit attribuera au metteur en scène la même alliance avec la mort et la destruction que nous avons déjà pu identifier chez d'autres personnages masculins hébertés, même si dans le cas du metteur en scène, le plaisir face à la déchéance du corps de Flora Fontanges a comme prétexte, la perfection artistique.

Si Gilles Perrault disparaît tôt dans le roman, il se fera remplacer en fonction dans plusieurs sens par Raphaël. Ce déplacement par lequel la fonction du metteur en scène se glisse vers Raphaël a comme but le désir de déplacer les frontières de la mise en scène théâtrale afin que celle-ci comprenne la vie à l'extérieur de l'Emerillon. Ceci se manifeste par une certaine confusion qui a lieu dans l'esprit de Flora Fontanges où sont chevauchés le script théâtral et l'expression spontanée de sa propre pensée. Ceci arrive face à Gilles Perrault dans l'extrait suivant.

Elle a un geste de recul. Une réplique qui n'est pas de théâtre s'attarde en elle:

- Quelle idée de m'amener ma fille à un moment pareil. Je suis vidée, morte...

Elle répète tout haut:

- Je suis vidée, morte...

Les traits de Maud enfant s'effacent pour faire place à la silhouette voûtée du directeur de l'Emerillon.

- Etonnante! Vous êtes étonnante! [...]

- C'est si beau de jouer!

Et elle ne connaît pas d'autres mots, n'en cherche pas d'autres pour exprimer sa plénitude et sa jouissance.739

Dans le passage que nous venons de citer, Gilles Perrault ne fait que réarticuler la voix de Mme Tassy face à l'émotion de sa fille et son fils dans la mesure où il interprète les réactions de Flora Fontanges comme un jeu théâtral, phénomène qui arrive d'abord dans d'autres circonstances, cette fois-ci à l'extérieur de l'Emerillon.

Livrée à tous ces regards autour d'elle. A toute cette attente sauvage. Dans la nuit de la grâce. Jeanne en elle subit son procès et sa passion. Elle vient d'abjurer. Elle tremble. Sa voix n'est plus qu'un fil tendu qui se brise:

- J'ai eu si peur d'être brûlée...

Soudain, Flora Fontanges n'est plus maîtresse des sons, des odeurs, des images qui se bousculent en elle. L'âcreté de la fumée, une enfant qui tousse et s'étouffe dans les ténèbres le crépitement de l'enfer tout près, la chaleur suffocante, l'effroi dans sa pureté originelle. Elle s'entend dire une seconde fois tout bas, mais si distinctement qu'on pourrait lire chaque mot sur ses lèvres:

- J'ai eu si peur d'être brûlée...740

Dans la mesure où le récit accorde à l'incendie de l'hospice de Saint-Louis un rôle principal, en identifiant la réaction de Pierrette Paul à cet événement comme l'élément dont sa mémoire cherche à se débarrasser le plus, cette phrase prononcée par Flora Fontanges exprime effectivement ce que le texte lui attribue comme l'émotion la plus réelle. De plus, dans ce paragraphe, il devient clair que le théâtre, aussi fictif ne soit-il, a pourtant pu offrir à Flora Fontanges un scénario susceptible à communiquer publiquement ce qu'elle a du mal à partager avec autrui de sa vie personnelle. Pour ceux qui entendent Flora Fontanges prononcer cette phrase, l'acte de parole n'est interprété que comme jeu théâtral.

La petite phrase les atteint par surprise, le silence les tient un instant parfaitement immobiles, la tête levée vers elle, puis ils se secouent, se regardent, les uns les autres, avec étonnement, craignent qu'elle ne se soit moquée d'eux. Une si petite phrase comme ça, détachée de son contexte, opérant tout seule pour son propre compte, leur faire tant d'effet, il y a certainement malentendu ou sortilège.741

En plus de démontrer la volonté du texte de brouiller les frontières entre théâtre et parole vraie, le paragraphe que nous venons de citer démontre également le pouvoir de l'acte de parole et la dépendance de celui-ci face à la continuité d'un contexte familier.

Or, dans la mesure où nous avons pu constater dans les romans précédents le rôle primordial que le texte hébertien accorde à la mémoire dans le statut du sujet et son identité, il n'est donc pas étonnant que ce roman décrive Flora Fontanges, qui n'est dramatisée qu'en tant que mouvement perpétuel entre identités comme un être sans mémoire.

Flora Fontanges est sans mémoire. Elle doit faire un effort pour se rappeler que sa fille n'était ni à la gare ni à l'hôtel, hier soir.742

Si l'oeuvre hébertienne a toujours insisté sur le fait qu'une identité n'était qu'une mémoire, la pluralité d'identités de Flora Fontanges lui permettra accès à une pluralité de mémoires.

Le Premier Jardin est divisé en deux parties. Cette division se fait remarquer par une liste de noms de femmes historiques qui termine la première partie où il est question du désir partagé de Flora Fontanges

741 Le Premier Jardin, p. 31.

742 Le Premier Jardin, p. 16.

et de Raphaël de générer les vies fictives de toute une série de femmes qui n'ont laissé que quelques traces lapidaires et officielles de leur vie, souvent ne comportant que leur nom dans les archives historiques de leur pays. Entre les pages 106 et 107, c'est-à-dire, au milieu de ce récit, un déplacement s'opère de la vie fictive de toute une collectivité historique féminine vers la représentation de la vie de Flora Fontanges, déplacement qui fait remplacer les listes de noms de femmes historiques qui terminent à la page 106 par une autre liste, évoqué à la page 127 des noms de filles que Flora Fontanges avait connu pendant son enfance à l'hospice Saint-Louis. Ce déplacement entre l'histoire collective féminine et l'histoire personnelle des origines de Flora Fontanges se fait accompagner par un autre événement dramatique d'importance: le départ de Raphaël qui oblige Flora Fontanges à affronter sa solitude et son drame privé.

Dans la mesure où la présence de Raphaël se manifeste pendant la plupart de la première moitié du texte, il nous convient d'analyser la caractérisation et la fonction de ce personnage.

Etant donné que ce n'est qu'après le départ de Raphaël que Flora Fontanges réussira à re-possessionner son passé, il n'est pas étonnant que lors du premier contact entre ces deux personnages, le récit accentue la dépossession de Flora Fontanges jusqu'à sa parole. On remarque que la première fois que la comédienne adresse la parole à Raphaël elle "s'entend"⁷⁴³ prononcer une question.

Or, si dans la plupart des romans précédents nous avons pu dégager la présence d'une volonté dans le texte hébertien de tuer la mère, ce mécanisme est réactivé et multiplié à divers registres de

743 Le Premier Jardin, p. 19.

représentation dans Le Premier Jardin. Non seulement Pierrette Paul devient-elle orpheline au moment de sa naissance, mais elle perd la figure maternelle de Rosa dans l'incendie, et quitte définitivement ses parents adoptifs pour devenir actrice. La figure de la rupture du lien maternel, en plus de viser le phénomène de la mort de la mère, vise également la mort de la fille. Dans la mesure où Maud n'est que la présence d'une absence pendant la plupart du récit, ce texte démontre non seulement la volonté de faire disparaître la fille mais également de faire remplacer celle-ci par la mère en tant que sujet et objet désirant vis-à-vis de Raphaël.

Maud devient l'ombre non seulement de la mère au niveau de l'énonciation dans la mesure où les contacts et les rapports que Flora Fontanges se fait avec l'entourage de sa fille, tendent à lui accorder les mêmes lignes désirantes, mais elle est également le dédoublement de l'enfant absent que Flora Fontanges était et cherche dans les souvenirs de son passé. Malgré le fait que l'union de Raphaël et de Flora Fontanges se donne le prétexte de n'exister qu'en tant que recherche et attente de Maud, le récit opère un glissement de désir qui oblige ces deux personnages à s'affronter directement en tant qu'entités désirantes, d'où la pertinence des allusions fréquentes au rôle de Phèdre.

Par une série de dédoublements, selon lesquels Flora Fontanges remplace sa fille, et l'entourage de celle-ci vient remplacer le metteur en scène, le texte renouvelle le chevauchement entre la vie et le métier de Flora Fontanges. Ce double chevauchement est d'ailleurs accentué dans le passage suivant où non seulement le rôle évoqué par Flora Fontanges est celui d'une femme du même âge que sa fille, mais où la représentation

n'aurait que Raphaël et Célèste comme destinataires.

Flora Fontanges se dit que, maintenant qu'elle s'est fait la tête de Jeanne au bûcher, elle pourrait très bien jouer la passion d'une pucelle de dix-neuf ans que le feu dénude avant de la réduire en cendres. Raphaël et Célèste seraient invités à la représentation, parfaitement complices de sa jeunesse ardente et de son destin tragique. Elle leur ferait vivre le Vray Procès de Jeanne, sans ménagement aucun, n'ayant pour cela qu'à puiser à la source de sa vie là où un grand feu barbare brûle encore et la fait hurler en rêve. De tous ses rôles, celui de Jeanne a été le plus applaudi au cours de sa carrière. Mais pourrait-elle le reprendre ce rôle, ici, dans la ville, sans risquer d'y perdre la vie?⁷⁴⁴

Plusieurs détails de ce paragraphe sont à remarquer. Non seulement le lien entre la vie et la fiction est-il réaffirmé ici par le fait que le plus grand succès théâtral de Flora Fontanges n'a effectivement été que la mise en scène de l'épisode le plus chargé d'émotion de sa propre vie, mais dans la mesure où la pièce théâtrale en question évoque le "procès d'un procès", il rejoint un des thèmes principaux du Premier Jardin: la nécessité et l'inévitabilité de revivre le danger de mort face au feu. La reconstruction de cet épisode ne va pourtant pas sans comporter un sens global qui mérite notre attention, et que le texte affirme dans le passage suivant.

Des ronds de feu à franchir comme au cirque. N'a-elle pas été, toute sa vie, une bête de cirque? Voici que ça recommence. Les répétitions de Oh! les beaux jours débutent demain. Déjà, elle se nomme Winnie. L'épreuve du feu à nouveau. Le passage de la ligne. La première fois, c'est dans les bras d'un homme casqué qu'elle a franchi une fenêtre pleine d'étincelles, et son ancien nom de Pierrette Paul est resté derrière elle à se consumer, comme de la cendre, dans les flammes de l'hospice Saint-Louis. [...] Quelqu'un dans la nuit assure qu'elle se nomme désormais Marie

⁷⁴⁴ Le Premier Jardin, pp. 27-28.

Eventurel. Elle prouvera par la suite que ce n'est jamais fini de sauter au milieu des flammes.⁷⁴⁵ La vie de cirque est pleine de périls et de la jubilation incomparable de passer à travers le noyau éclaté de son coeur, en flammèches ardentes. Je m'appelle Phèdre, Célimène, Ophélie, Desdémone. Je retombe sur mes pieds après chaque représentation. Je salue bien bas. Puis je vaque à mes petites affaires, comme tout le monde.⁷⁴⁶

Ce que Le Premier Jardin centralise comme phénomène dramatique de l'énoncé est l'expérience concrète de la menace du feu qui a failli tuer le sujet physiquement. C'est le fait que c'est vers une reconstruction de cet épisode que le texte se dirige, et qu'il place donc comme le dernier champ de l'interdit à pénétrer et à revivre par la mémoire de Flora Fontanges qui accorde à l'incendie son statut privilégié de but central textuel. Or, grâce à l'extrait textuel que nous venons de citer, il devient évident que cette expérience de l'épreuve du feu concrètement vécue par Flora Fontanges, représente pour celle-ci un phénomène dont le sens dépasse l'expérience physique pour se rattacher au phénomène de l'identité du sujet. C'est ainsi que ce texte vient confirmer l'idée de la mort comme étant avant tout une perte d'identité.

Certaines phrases de ce passage sont particulièrement révélatrices. Dans la mesure où ce roman insiste sur le lien profond entre le théâtre et le comportement humain, ce n'est point exclusivement à cause de son métier de comédienne que Flora Fontanges a toujours été "une bête de cirque". L'épreuve de feu et "le passage de la ligne" à traverser est effectivement le fait qu'il s'agit ici d'une métamorphose majeure d'identité. Voilà pourquoi le texte précise que ce soir-là "Quelqu'un

745 Nous soulignons.

746 Le Premier Jardin, p. 171.

dans la nuit assure qu'elle se nomme désormais Marie Eventuel." et que ce que Flora Fontanges avait laissé derrière elle en cendres était avant tout le nom de Pierrette Paul, et avec lui toute une identité désirante qui ne sera plus fonctionnable dans sa nouvelle vie. Lorsque le texte déclare que Flora Fontanges "prouvera par la suite que ce n'est jamais fini de sauter au milieu des flammes" il ne fait que soutenir une vision du phénomène de l'identité et du statut du sujet comme étant toujours en procès et en pleine métamorphose. C'est précisément le "je" d'une identité multiple qui "retombe [aux pieds de Flora Fontanges] après chaque représentation".

L'exploration de la ville effectuée par Flora Fontanges avec Raphaël mérite notre attention. Que Raphaël soit historien alors que Flora Fontanges effectue un métier lié à la fiction artistique ne nous semble point être un phénomène gratuit. Le statut de Raphaël en tant qu'historien est d'ailleurs déjà élucidé en quelque sorte dans la réaction de Flora Fontanges face au discours historique de Raphaël.

Raphaël ne peut qu'énumérer des noms d'églises au passage, comme s'il désignait des vieilles mortes, effacées dans l'éblouissement du soleil. Tandis que Flora Fontanges se demande s'il y a encore quelqu'un, dans chacune de ces églises, qui répond au nom de Dieu? Il y eut un temps où Dieu se commettait sans vergogne derrière les façades de pierre grise. C'était un temps de certitude. Dès le portail ouvert, on savait à quoi s'en tenir. Une lampe rouge allumée signalait la présence réelle.⁷⁴⁷

Là où l'historien se contente "d'énumérer" certaines structures concrètes, l'actrice s'intéresse plutôt à l'esprit de la réalité vécue à l'intérieur de ce que Raphaël envisage objectivement. Le contraste entre

747 Le Premier Jardin, p. 41.

le discours de l'historien et celui de l'actrice se manifeste dans la mesure où le rapportage de Raphaël vise des événements historiquement connus à l'égard des conflits de pouvoir, alors que l'actrice cherche à saisir ce drame par l'intérieur du sujet face à son monde.

Puisque le discours typiquement historique de Raphaël focalise sur le phénomène du pouvoir politique, il doit de nécessité s'ancrer dans l'histoire masculine. Ce que Flora Fontanges viendra contribuer à l'histoire collective ce sera avant tout divers portraits du vécu intime de certains personnages historiques féminins. Puisque ces récits occupent une place centrale dans la première partie du roman, le phénomène de la volonté du texte d'accorder la voix de Flora Fontanges à l'histoire féminine autrement passée sous silence est un élément important du Premier Jardin. C'est ainsi que ce roman reprend le fil central du livre d'Olivia Atkins des Fous de Bassan, et dans la mesure où nous avons pu lier la voix d'Olivia au sujet parlant d'autres oeuvres romanesques et poétiques de l'auteure par le biais de son exploration du vécu de personnages historiques féminines, Le Premier Jardin renouvelle également ses liens avec la poésie et les autres romans hébertiens. On se rappellera que Kamouraska est également le fruit d'un chevauchement du discours historique et fictif, tout comme les divers récits racontés par Flora Fontanges dans la première partie de ce roman.

Il y a plus. Dans la mesure où ce qu'on nomme de nos jours l'écriture au féminin comprend parmi ses divers propos le désir de donner voix au silence historique féminin, Le Premier Jardin vient également contribuer à certaines tendances majeures de cette écriture contemporaine et insiste d'ailleurs sur une perspective qui envisage l'histoire officielle comme n'étant qu'une fiction parmi d'autres.

Certes Raphaël, en bon historien, insiste sur une distinction entre son discours et la parole nostalgique et idéaliste d'Eric:

Rues, ruelles, places publiques, Raphaël s'est mis à éplucher la ville de toutes ses vies, siècle après siècle, comme on décolle des couches de papier peint sur un mur. Travail d'historien, pense-t-il, ne voulant pas ressembler à Eric, dans sa nostalgie du paradis perdu.⁷⁴⁸

Même si la façon d'aborder le passé pratiquée par Raphaël vise une certaine méthodologie objective et ne veut pas se confondre avec la mythologie nostalgique d'Eric, lorsque Flora Fontanges déclare que leur discours partagé sur la vie de Barbe Abbadie n'est que "du théâtre",⁷⁴⁹ elle laisse entendre le caractère foncièrement fictif de tout discours y compris le discours "historique" de Raphaël. D'autre part il s'agit précisément de se demander si le discours fictif subjectif de Flora Fontanges à l'égard des divers personnages féminins ne réussit pas à mieux saisir une réalité concrète que le discours objectif et scientifique de l'historien. Dans la mesure où Le Premier Jardin revient sans cesse au pouvoir de la fiction de saisir et donner vie aux élans les plus vifs du vécu humain, la fiction de Flora Fontanges à l'égard de Barbe Abbadie réussit effectivement à faire revivre ce personnage.

Or, il est à remarquer que tout le discours de la vie de Barbe Abbadie se tisse à partir de la sonorité d'un nom. Comme les autres romans héberciens, Le Premier Jardin revient sans cesse à la matérialité sonore des mots.

A partir d'un nom, à peine sorti du songe de

⁷⁴⁸ Le Premier Jardin, p. 75.

⁷⁴⁹ Le Premier Jardin, p. 53.

Raphaël, Flora Fontanges ne peut-elle, à son tour, retrouver une créature vivante, nommée Barbe Abbadie, parée de son seul nom, comme d'une peau brillante, dans la nuit des temps?

Tant de fois déjà, tout au long de sa carrière, elle s'est laissée prendre par des titres de pièces qui étaient des noms de femmes, alors qu'elle ne savait rien encore du texte à suivre. Des noms pour rêver et mûrir un rôle secret, avant que les répliques ne surgissent, précises et nettes.

Hedda Gabler, Adrienne Lecouvreur, Marie Tudor, Yerma, Phèdre, Mlle Julie.

Un nom, rien qu'un nom, et ça existe déjà très fort en elle.750

La fascination envers les noms deviendra effectivement un motif central dans Le Premier Jardin. Cette fascination ne se limitant point aux noms de femmes, Flora Fontanges partagera avec Elisabeth de Kamouraska, la même appréciation profonde des noms de lieux.

Il n'y a que des côtes, ici. Des générations de chevaux s'y sont cassés les reins. Les filles ont des mollets de danseuse. Le cœur s'essouffle. Côte du Palais, côte de la Montagne, côte de la Fabrique, côte de la Nègresse, côte à Coton, Sainte-Ursule, Sainte-Agèle, Stanislas, Lachevrotière, Saint-Augustin...

Longtemps, ces noms abrupts ont hanté Flora Fontanges, dans un tohu-bohu étrange, l'atteignant comme ça à l'improviste, dans des pays étrangers là où elle était actrice. quelquefois le soir rentrant à l'hôtel, après la représentation, ou parfois au restaurant, en plein repas, avec toute la troupe autour de la table, après plusieurs bouteilles, lorsqu'on portait un dernier toast en l'honneur de qui n'avait pas de nom, soudain à court d'imagination, ne trouvant plus personne en l'honneur de qui trinquer. Flora Fontanges levait son verre. Salut, disait-elle, côte à Coton, des Grisons, Stanislas ou Sainte-Ursule, et personne ne pouvait savoir de qui elle voulait parler.751

Le glissement entre les noms de femmes et les noms de lieux et

750 Le Premier Jardin, p. 50.

751 Le Premier Jardin, pp. 75-76.

surtout l'importance qu'ils semble avoir dans l'imaginaire de Flora Fontanges ne fait que renforcer la comparaison entre l'exploration de la ville et l'exploration des réseaux intérieurs de Flora Fontanges. Nous revenons donc ici aux mêmes mécanismes que nous avons pu déceler dans Héloïse grace auxquels le texte avance l'idée de la réciprocité entre le lieu en tant qu'espace que le sujet habite et par lequel il est habité.

Nous revenons pourtant à la vie fictive que Flora Fontanges et Raphaël attribueront ensemble au personnage nommée Barbe Abbadie. Il s'agit ici d'un processus qui sera répété à plusieurs reprises à l'égard d'autres noms et personnages historiques. Or, ce qui a lieu dans la première moitié du Premier Jardin est effectivement un processus auto-référentiel qui désigne la déconstruction du personnage et sa réduction à un nom précisément par le processus inverse de la "reconstruction" ou création du personnage. Flora Fontanges devient donc un **personnage** à la recherche des origines de la création d'un **personnage**. Autrement dit à travers Flora Fontanges Le Premier Jardin crée un personnage à la recherche de ses origines **en tant que tel**. Or nous avons déjà fait remarquer que ce qui existe à l'origine de Barbe Abbadie est un **nom**.

Elle est seule au bord du fleuve dans la partie basse de la ville, là où tout a commencé il y a trois siècles. Cela ressemble à un décor de théâtre. Elle cherche un nom de rue qui est un nom de femme et dont lui a parlé Raphaël.

Barbe Abbadie, se répète-t-elle comme on appelle quequ'un dans le noir. Elle cherche un nom d'une femme à habiter. Pour éclater de nouveau dans la lumière.⁷⁵²

A partir du nom, le texte fera vivre Barbe Abbadie selon les dictées de l'imagination de Raphaël et de Flora Fontanges. Historien et actrice

752 Le Premier Jardin, p. 49.

partagent un discours fictif, dont la fiction sera pourtant inextricablement liée à leur propre vécu et les lignes désirantes qui les traversent.

A partir de certains détails sur lesquels ils se mettent d'accord, les contributions de Raphaël à la vie fictive de Barbe Abbadie se distingueront de celles de Flora Fontanges, celle-ci se rattachant à l'aspect sensoriel et spirituel de Barbe Abbadie alors que celui-là cherche surtout à ancrer le personnage à une époque précise. C'est à l'historien que le récit accorde le désir de dater ou de classifier chronologiquement le personnage fictif, alors que l'actrice se concentre sur la réalité la plus concrète de la sensualité corporelle de son personnage. Une fois ancrée dans une date précise, ce corps sera pourtant revêtu des vêtements propres à l'époque. De nouveau ici, là où Flora Fontanges fait appel à tout ce qui vit chez son personnage, Raphaël en tant qu'historien ajoutera à sa clôture chronologique du personnage, le désir de le lier aux objets enfermés dans un musée.

Il faut l'habiller, cette femme, lui offrir de la toile fine et de la dentelle, des robes et des fichus, des coiffes et des bonnets et un trousseau de clefs complet avec la clef du sel et du vin, celle des draps et des serviettes, et la toute petite clef d'or de la cassette à bijoux.

Raphaël parle du musée, là, tout à côté, où l'on trouve plein d'objets et d'ustensiles ayant servi aux premiers habitants du pays.⁷⁵³

Là où Raphaël semble insister sur le lien entre un discours scientifique et objectivement tangible à l'égard de Barbe Abbadie, Flora Fontanges ne s'intéresse précisément qu'à ce qu'un musée ne point point fournir: le corps et l'âme de Barbe Abbadie.

⁷⁵³ Le Premier Jardin, p. 52.

Dès que la pluie aura cessé, il faudra se mettre en quête du ménage perdu de Barbe Abbadie: un pilon à sel dans son mortier, un rouet pour filer la laine et peut-être même le trousseau de clefs qui donne accès à toute la vie de Barbe Abbadie.

Il s'agit de mettre la main sur la bonne clef, et Flora Fontanges s'approprie sur-le-champ l'âme et le corps de Barbe Abbadie. Elle en tire des paroles et des gestes, elle fait que Barbe Abbadie entend, voit, écoute, rit et pleure, mange et boit, fait l'amour tous les soirs, se roule de bonheur avec son mari dans des draps de toile bise.⁷⁵⁴

Le récit accorde à la fiction de Barbe Abbadie la fonction de faire remarquer que ces fictions nourrissent intérieurement Flora Fontanges et lui donnent le sentiment de sa puissance et présence au monde. D'autre part, malgré le fait qu'il s'agit du théâtre, c'est par le biais de la fiction de Barbe Abbadie que le texte laisse entendre les débuts d'une ligne de force désirante entre l'historien et l'actrice.

Flora Fontanges rayonne de la vie et de la mort de Barbe Abbadie. Elle devient puissante, envahissante, au comble de sa présence. Brille de tout son feu. Se penche vers Raphaël, par-dessus la table.

C'est Flora Fontanges et ce n'est plus elle.

- Mor petit Raphaël, comme tu me regardes, comme tu m'écoutes. Je suis Barbe Abbadie et je te regarde aussi et je t'écoute. Quel âge as-tu, mon petit Raphaël?

Il dit qu'il a tout juste vingt ans.

Flora Fontanges rit.

Il murmure:

- Vous êtes merveilleuse.

Il a un mouvement vif de tout le corps. Incline son visage sur la main de Flora Fontanges. Veut lui baiser la main. Un tout petit coup de poignet, à peine perceptible, et la main de Flora Fontanges se retourne, paume ouverte, douce et chaude sous la caresse de Raphaël.

Elle dit que ça s'appelle faire l'arlette, et que c'est toujours comme ça que l'amour commence entre Barbe Abbadie et son mari. Un tout petit baiser de rien du tout au creux de la main.

Elle rit.
 - Rassure-toi, mon petit Raphaël, tout ça, c'est
 du théâtre.⁷⁵⁵

Lorsque le texte déclare que "C'est Flora Fontanges et ce n'est plus elle" il remet en question précisément cette affirmation finale prononcée par la comédienne, que ce qui vient de se passer est du théâtre. Autrement dit, il s'agit d'un jeu, mais ce jeu chevauche la réalité surtout dans la mesure où le jeu ne peut jamais effacer la réalité concrète d'un contact physique. Ici, donc le théâtre devient le moyen qui permet aux individus réels de donner expression concrète et libre à leur désir.

Le lien immédiat avec le présent est un thème qui sera évoqué par Raphaël à plusieurs reprises. Lorsqu'ils tissent une nouvelle fiction, cette fois-ci cherchant à raconter la vie des premiers habitants du pays, ce thème de la présence sans médiation au monde sera de nouveau resuscité. Il est pourtant à remarquer qu'entre le moment où ils partagent la fiction de Barbe Abbadie, en grande partie tissée par Flora Fontanges, et celui où ils reconstruisent le drame de Louis Hébert et Marie Rollet, un événement a lieu au niveau du récit. Il s'agit de la visite de Flora Fontanges chez Eric grâce à laquelle elle aura accès à la philosophie de celui-ci.

Par le biais du personnage d'Eric, Le Premier Jardin développe une philosophie qui n'est point étrangère à la vision prônée par les romans hébertiens précédents, mais qui n'est effectivement bien expliqué d'une façon directe que dans le dernier roman hébertien. Si le discours d'Eric n'est en réalité que le dédoublement conscient et théorique de certaines

755 Le Premier Jardin, pp. 52-53.

obsessions de Flora Fontanges elle-même, il n'est pourtant lancé qu'afin d'être déconstruit à la fin de ce roman. Or, le premier détail que le récit nous offre à l'égard d'Eric est son désir de se débarrasser du passé et de se concentrer exclusivement sur le présent, désir que Flora Fontanges semble partager avec Raphaël pendant la première moitié du récit.

Il s'est juré de recommencer à zéro comme s'il n'avait jamais vécu. **Tordre le cou à l'éloquence** semble être devenu le principal souci de cet ancien frère prêcheur. Une seule chose est nécessaire, se répète-t-il. Il suffirait de la découvrir, cette nécessité première, et tout le reste s'organiserait comme une planète qui s'enroule autour de son noyau de feu. Il croit avoir mis de côté tout principe et toutes manières anciennes. Il s'imagine respirer comme un nouveau-né dans le neuf absolu. Il conserve pourtant une charité surannée qui le dépasse et l'entraîne là où il ne voudrait pas aller. Il croit que la vertu suprême, c'est d'être détaché de tout quoi qu'il arrive, mais la compassion chez lui demeure agissante et ne le laisse pas en repos.⁷⁵⁶

Par l'emploi des verbes "il croit" et "il s'imagine", le récit laisse entendre sa propre incrédulité vis-à-vis de certaines pensées d'Eric. Il s'agit d'une part de l'impossibilité de recommencer une vie à zéro et de vouloir se séparer d'un passé. D'autre part, dans la mesure où jusqu'à ce point, le récit attribue à Flora Fontanges le même désir de se détacher de tout ce qui lui arrive et tous ceux qu'elle rencontre, volonté que sera subvertie par la suite, Eric existe en grande partie comme voix qui ancre les attitudes de Flora Fontanges dans un système philosophique absolutiste. Le caractère absolutiste de cette philosophie est déjà évoqué ici par une attitude essentialiste qui chercherait à tout réduire à une "nécessité première." Le souci principal que le récit

⁷⁵⁶ Le Premier Jardin, p. 57.

attribue à Eric de vouloir "tordre le cou à l'éloquence" renvoie non seulement à Verlaine mais à travers celui-ci à toute une époque à laquelle on aime rattacher le phénomène que l'on nomme le "mal du siècle". Si Le Premier Jardin cherche à ancrer la "nouvelle loi" d'Eric à une phrase rendue célèbre par un poète ayant vécu un siècle plus tôt, c'est en partie afin de déconstruire non seulement la croyance d'Eric d'avoir opéré une rupture radicale avec toute loi ancienne, mais également afin de déconstruire certaines prémisses sur lesquelles se base le discours historique.

Dans la mesure où Eric est représenté comme un jeune homme qui a abandonné une vocation religieuse, ce personnage nous renvoie à François Perrault du Torrent. Si Eric a pourtant abandonné certains principes de base de la pensée chrétienne, il reste néanmoins lié à son ancienne vocation par le fait qu'il a retenu une croyance dans les absolus, et aussi parce que le récit cherchera à établir une comparaison entre ce personnage et Jésus Christ.

Il n'a dit à personne "suis-moi et sois parfait comme mon père céleste est parfait" et pourtant ils viennent à sa suite et n'ont de cesse qu'il ne leur dise comment faire pour devenir doux et humble de coeur. Il n'a fait que leur parler de la paix sans frontière et de l'arbitraire de tout pouvoir. Sa voix rauque bute parfois sur des mots qu'il ravale en désordre. Ils l'écoutent et le suivent dans ses moindres balbutiements tant l'envoûtement qu'ils subissent est profond, et pressant leur désir de loi nouvelle. Où est la vie? se demandent-ils, depuis quelque temps, lassés de l'intolérance politique dans laquelle leurs parents les avaient élevés.⁷⁵⁷

Si d'une part le récit établit un lien entre Eric et la figure de Jésus Christ, il lui accorde pourtant deux fonctions dont la

⁷⁵⁷ Le Premier Jardin, pp. 57-58.

juxtaposition s'avère paradoxale. Certes Eric retient le discours chrétien sur la paix, mais il ajoute à ceci la conviction de "l'arbitraire de tout pouvoir", phénomène qui l'éloigne de tout discours religieux orthodoxe. Si pourtant Eric ne cesse d'insister sur le relativisme du pouvoir, et ne dit point à ses amis de le suivre, ce passage nous démontre que le désir de suivre la loi semble pourtant hanter ceux qui se trouvent chez Eric malgré le "désordre" de ses "balbutiements. Qu'il le veuille ou non, Eric semble avoir été élu chef spirituel à cause du désir collectif de son entourage de vouloir se sécuriser par une loi ou système provenant d'autrui. Etant donné le lien formulé par le récit entre Eric et Jésus Christ, le texte implique que le phénomène du christianisme peut être attribué à un même besoin collectif qui pousse les gens à vouloir se sécuriser par le recours à la déification d'un être ordinaire.

Pour suivre Eric, ils ont quitté père et mère, maison, études et toute certitudes d'être dans le droit et unique chemin de ce monde. Ils se sont mis à tâtonner et à chercher la paix de toutes leurs forces. Parfois Eric paraissait les précéder sur la voie, parfois il était très las, allant jusqu'à remettre en question toute raison de vivre.⁷⁵⁸

C'est précisément par le fait que la philosophie partagée par ces jeunes gens implique le fait d'avoir abandonné "toute certitude d'être dans le droit et unique chemin de ce monde" que nous trouvons ici un discours sous-entendu dans toute l'oeuvre hébertienne. Le récit insiste néanmoins sur le fait que la "voie" d'Eric que ces amis cherchent à suivre, est à la fois fragile et erratique. Malgré son désir de s'orienter vers une définition d'un seul principe à partir duquel le

⁷⁵⁸ Le Premier Jardin, p. 58.

reste de la vie s'organiserait, Eric ne fait qu'errer dans un mouvement circulaire. Si ce personnage à rayé Dieu de ce lieu privilégié de force motrice centrale à toute vie, il a pourtant retenu l'idée d'une telle possibilité. Eric retient un lien radical avec ces "manières anciennes" dans la mesure où il n'a réussi qu'à détrôner Dieu mais non point à se débarrasser de la nécessité de ce trône omnipuissant, ainsi reflétant les tendances de son courage qui elle, a décidé de l'asseoir sur ce même trône omniscent.

Le récit s'interroge également sur la valeur d'un autre axiome de la pensée d'Eric que les membres de cette commune cherchent à mettre en pratique sans pourtant pouvoir toujours y parvenir. Il s'agit ici à nouveau de trois absolus: égalité, liberté et dépossession ou détachement.

Ils ont mis en commun tout ce qu'ils possédaient, livres, économies, jeans et T-shirts, tournesol et millet, et jusqu'à leur corps léger, changeant allégrement de partenaires amoureux, selon le désir de l'instant.

Eric aime à répéter que les amours particulières, les passions possessives, les jalousies ravageuses et toute relation duelle devraient disparaître de la cité de paix dont ils rêvent.

Une voix de fille suraiguë sous une masse sombre de cheveux frisés, assure que Maud et Raphaël se sont mis à tricher très vite et à coucher ensemble tous les soirs.⁷⁵⁹

Malgré le fait qu'Eric cherche à libérer le désir de toute loi et de le ramener au présent immédiat, le récit subvertira cet idéal à plusieurs reprises. La vision d'Eric à l'égard des "amours particulières" est subvertie non seulement par Maud et Raphaël mais le

⁷⁵⁹ Le Premier Jardin, p. 58.

sera également par celle qui reproche à Maud une telle transgression.

Céleste enchaîne d'un air bougon, comme si la conduite de Maud la plongeait dans la réprobation la plus profonde:

- La quatrième nuit, je lui ai fait remarquer que Raphaël n'était pas le seul garçon disponible ici. Elle n'a pas fait de manières pour quitter le lit de Raphaël. Elle a choisi très vite un autre garçon parmi ceux-là qui la regardaient et qui étaient regardés par elle. Elle a dit "François" en le montrant du doigt, et lui n'était pas rassuré du tout parce qu'il ne savait pas comment faire avec elle qui l'avait choisie d'une façon aussi légère, comme si ça n'avait pas d'importance. Mais, la nuit suivante, elle est retournée bien vite dans le lit de Raphaël.⁷⁶⁰

Si d'une part Céleste est d'abord caractérisée comme l'incarnation de certains principes de la parole d'Eric, déjà dans le passage que nous venons de citer il nous est possible de constater certains paradoxes dans le discours de Céleste. C'est surtout dans sa description de la réaction du garçon qu'il y a déconstruction des prémisses de la pensée de Céleste. Si Maud choisit ce garçon "d'une façon aussi légère, comme si ça n'avait pas d'importance", elle ne fait que refléter la philosophie à l'égard du désir et de l'amour prônée par Céleste et Eric. Les principes de liberté, légèreté et fraternité qui régissent la "nouvelle loi" d'Eric et de Céleste à l'égard des rapports sexuels s'avèrent inopérants non seulement pour Raphaël et Maud, mais à la fin du roman, la réaction de Céleste elle-même vis-à-vis de la réconciliation entre les deux amants, démontre qu'elle n'est pas aussi "légère" et libre de toute jalousie et possession qu'elle aimerait faire croire.⁷⁶¹

⁷⁶⁰ Le Premier Jardin, p. 60.

⁷⁶¹ Le Premier Jardin, p. 178.

Si Cèleste est tôt présentée dans le texte, c'est qu'elle représente en quelque sorte un reflet de Flora Fontanges dans son désir de déplacement et fuite perpétuelle d'identité. Le fait que Cèleste porte "sa maison sur son dos"⁷⁶² miroite le désir de Flora Fontanges de se distancier et se détacher du monde qui l'entoure.

L'association entre Cèleste et l'ethnologie ne nous semble point être gratuite. Il s'agit simplement de transposer le propre drame de la recherche personnelle de Flora Fontanges à l'égard de ses origines à un discours sur les origines d'une collectivité.

La légèreté de l'existence de Cèleste se projette dans une parole immédiate et sans censure qui semble se moquer des conséquences les plus immédiates et profondes de la réaction qu'elle peut déclencher chez le destinataire. La nudité corporelle de Cèleste est dédoublée par un rapport direct et immédiat à la parole. Non seulement déclarera-t-elle quelle "pue la vieille actrice à plein nez." en se servant du parfum de Flora Fontanges, mais dans son attaque de la monogamie, la légèreté de sa parole vire à la fois à l'insensibilité et à la primauté de certaines lois foncières du désir.

Cèleste fait remarquer que Raphaël et Maud ont bien failli faire éclater la commune. Un beau soir, ils sont partis tous les deux pour vivre ensemble en couple, comme papa-maman autrefois, dans la nuit des temps.

Cèleste rit, répète que c'est minable et rétrograde en Christ et que ça n'a pas d'allure.

Bientôt, Cèleste avoue qu'elle adore se trimbaler partout avec son sac de couchage sur le dos, trouver un endroit pour dormir étant son problème quotidien, mais qu'elle ne revient rue Mont-Carmel que lorsqu'elle ne peut faire autrement. Elle montre du doigt les deux garçons silencieux qui se tiennent près d'Eric, comme des acolytes effacés, et dit que ça

⁷⁶² Le Premier Jardin, p. 23.

manque de choix, depuis le départ de Raphaël.763

Ce que Céleste "avoue" c'est que ce n'est point par principe mais plutôt par goût et désir personnel qu'elle régit ses propres actions. De plus, même si elle se sert d'un discours objectif pour exprimer son mépris des amours particulières entre Maud et Raphaël, elle démontre pourtant non seulement à la fin du roman par son attitude envers la réconciliation des deux amants, mais déjà dans le passage cité ci-dessus, que son propre élan désirant est motivé par certaines préférences et discernements. La légèreté, fraternité et égalité s'avèrent donc être foncièrement incompatibles avec l'élan désirant.

Par la figure de Céleste, le texte hébertien démontre que si les diverses contraintes et censures imposées sur le désir des personnages d'autres oeuvres hébertiennes précédentes étaient nuisibles à la libre expression du désir, le principe d'une liberté absolue peut être également tyrannique et non-conforme à la trajectoire désirante. C'est dans la mesure où Céleste établit une hiérarchie désirante selon laquelle Raphaël serait plus convoité en tant qu'objet de désir que les deux garçons présents, que le discours de ce personnage et d'Eric est subverti. A la fin du roman où Raphaël quitte Céleste pour Maud, le récit ne fait qu'obliger Céleste à être la victime des mêmes structures hiérarchiques qui régissent le désir. Le Premier Jardin nous communique alors que si le désir ne pouvait point être régi par des anciennes lois liturgiques ou civiles, il ne peut non plus être régi selon de nouvelles lois absolues qui se veulent antithétiques aux traditions orthodoxes.

D'autre part il importe également de remarquer que si à un moment

763 Le Premier Jardin, p. 60.

Céleste implique qu'elle résiste au confort physique afin de ne pas "perdre son âme",⁷⁶⁴ elle "avouera" également que c'est par plaisir qu'elle s'est forgée son déracinement perpétuel.

A trois reprises Flora Fontanges "veillera" trois personnages endormis dans sa chambre d'hôtel, dont Céleste sera la première. Dans chacun de ces épisodes il s'agira de veiller un aspect de son propre fonctionnement intérieur et comportement désirant. Ce que Céleste reflète à Flora Fontanges de son propre être c'est le désir d'un détachement absolu et la résistance vis-à-vis de tout souvenir propice à l'ancrer à son passé.

Dans la mesure où Céleste elle-même avoue que ses déplacements ont lieu non point par principe mais par désir, elle ne fait que situer le désir personnel en tant que "principe" central de l'existence. Son évaluation vis-à-vis des deux garçons qu'elle rejette en tant qu'objets de désir vient donc transgresser la fraternité qu'Eric définit comme son principe central.

Dans la pièce à côté, la voix trébuchante d'Eric répète que l'idée d'une grande fusion fraternelle le hante depuis toujours.⁷⁶⁵

Si Eric est d'abord représenté comme un personnage dont le discours se veut motivé par des principes absolus idéalistes, Le Premier Jardin insiste pourtant sur la matérialité de la voix d'Eric en tant qu'orateur de la même façon que Les Fous de Bassan accentuait surtout les caractéristiques sonores de la voix de Nicolas Jones.

764 Le Premier Jardin, p. 33.

765 Le Premier Jardin, p. 62.

Eric dit des choses étranges. La parole sur ses lèvres se presse, se bouscule, s'entrechoque, éclate, tandis que le silence tombe par instants, s'étale, brutal et net. On pourrait croire que d'autres voix que la sienne cherchent une issue sur sa langue et dans sa bouche. Il est encombré de voix sauvages.⁷⁶⁶

Non seulement le récit insiste-t-il sur la sonorité de la voix d'Eric, mais il attribue à ce personnage la même aliénation vis-à-vis de sa parole que Les Fous de Bassan avait attribué à Nicolas Jones. Ces deux personnages se ressemblent non seulement dans la mesure où la parole qu'ils prononcent se veut dépouillée de tout aspect "sauvage" mais également dans la mesure où ils sont représentés en tant que porte-parole du discours d'autrui face à un destinataire collectif qui cherche le confort de certaines lois selon lesquelles régir sa vie. Dans la mesure où le discours d'Eric se veut contraire à celui de Nicolas Jones, ce que la juxtaposition de ces deux personnages nous communique c'est que l'auteure s'attaque non seulement à la critique du contenu ou énoncé d'un discours en particulier, mais plutôt au rapport que le destinataire entretient avec la parole du destinataire tout court - c'est-à-dire au pouvoir que le destinataire cède volontiers à la parole de l'Autre. Ce n'est donc point l'obéissance à une loi et à une vision particulière qui est critiquée dans cet oeuvre mais la soumission à n'importe quelle loi provenant du discours de l'Autre.

Comme Céleste, Eric n'existe qu'en tant que reflet de Flora Fontanges, dédoublement qui devient évident dans la citation suivante.

Il ne sait jamais tout à fait qui s'exprime par sa bouche. Par moments, il croit être seul en lui-même. Un instant, il respire et s'apaise. Puis tout recommence. Eric est hanté par les vivants et les

⁷⁶⁶ Le Premier Jardin, p. 71.

morts. Toute la ville, à commencer par ses plus proches parents, semble l'avoir choisi comme porte-parole. Des voix réclament l'amour absolu, d'autres l'argent pur et simple, toutes se plaignent des biens de la terre qui sont insuffisants quoique de belle apparence, une voix brisée entre toutes parle de la promesse jamais tenue de la vie éternelle. C'est soeur Eulalie-de-Dieu qui parle ainsi, du fond de la mort, petite cousine d'Eric, morte à vingt-trois ans, à l'Hôtel-Dieu.767

Malgré son désir d'arriver à un système philosophique cohérent et unifié, ce que le texte nous représente par le biais du personnage d'Eric est plutôt la même fragmentation contradictoire qui caractérise Flora Fontanges en tant qu'actrice et hors scène. Comme celle-ci, Eric n'est que le "porte-parole" de divers discours contradictoires. Sa parole aussi se réduit à un lieu où se manifeste un polylogue provenant de diverses sources. Par le biais de la dernière phrase du texte cité ci-dessus Eric devient avant tout le lieu d'un désespoir face à l'impuissance de pouvoir éviter la réalité de la mort, ici articulé par un encadrement dramatique déjà formulé dans Kamouraska à travers le personnage de George Nelson, et également dans Les Enfants du sabbat.

Si Le Premier Jardin remet en question tout ce qui dans le discours d'Eric chercherait à s'orienter vers un absolu ou des lois rigides, c'est pourtant par le biais de celui-ci que le roman affirme une vision proclamée dans les romans hébertiens précédents. Dans l'extrait suivant, la vision d'Eric ne va pas sans rappeler le livre de Nora Atkins.

Il dit qu'il faut remonter à la source du monde, retrouver la fraternité première avec les plantes et les animaux, ne plus croire à la séparation orgueilleuse de l'homme et de la femme d'avec le reste de la création.

- Tout le mal vient de l'invention prétentieuse

de la création.

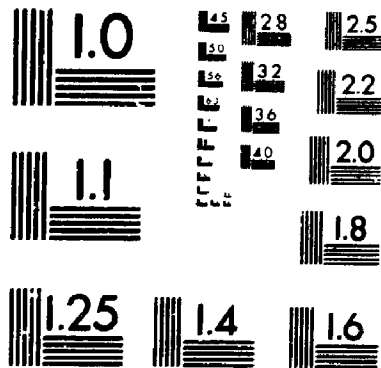
- Tout le mal vient de l'invention prétentive de l'âme, réservée à l'être humain. Ou elle n'existe pas du tout, cette âme mystérieuse, ou elle s'incarne partout, plus ou moins rudimentaire ou complexe, selon les corps, les jolis corps de la terre. C'est le même souffle de vie, la même énergie qui fait bouger la feuille au vent, la petite crevette rose, le chat sensible et nerveux, et l'homme et la femme, penchés sur le mystère de la vie.768

S'il s'agit ici de la première fois que le texte hébertien fait ouvertement le tour de la question de l'animisme par le biais de la voix d'Eric, toutes les oeuvres que nous avons analysées jusqu'à présent contribuent à divers degrés à une telle vision du monde. Si la philosophie d'Eric laisse entendre une célébration de la matière, le récit passe vite à une distinction entre deux aspects du matérialisme sur laquelle Le Petit Robert n'insiste point lorsqu'il définit le "matérialiste" comme une "personne qui recherche des jouissances et des biens matériels". Passant tout de suite au discours des parents d'Eric qui, eux, avaient consacré leur vie à la recherche des biens matériels, le récit opère vite une réprobation de cette manifestation du matérialisme.

Eric entend des bribes de conversation. Les mots quotidiens de ses parents lui reviennent, à la fois après et dérisoires. Spéculations, marchés, immeubles, vente, achat... Eric a refusé l'héritage de ses parents morts dans un accident de voiture. Il a fait vœu de pauvreté dans le secret de son cœur. Il s'agite, bafouille, parle des bureaux d'affaires et des banques qui sont des lieux de perdition.

L'incohérence d'Eric ne gêne personne, un fil obscur semble lier ses paroles confuses entre elles, à la racine même de son être. Eric s'interroge sur les habitants de la ville avec la même obstination que ses parents surveillant les fluctuations du marché immobilier. Les vivants et les morts continuent de

7



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

crier en lui avec des voix toutes cassées.769

Si d'une part Eric, comme le texte hébertien, retient de l'idéologie chrétienne le mépris des biens de la terre, la notion des bureaux d'affaires et des banques comme "lieux de perdition", et un retour au "voeu de pauvreté" que la soeur économe des Enfants du sabbat avait infligé à son couvent sous l'influence de Soeur Julie, il accepte, voire célèbre, le matérialisme en tant que recherche de jouissance à l'intérieur du corps, d'où la pertinence du cas de la petite Claire Lagueux, dont l'épanouissement corporel a été empêché par la pauvreté matérielle.

Eric ne cesse de répéter que la seule bonne pauvreté est volontaire, l'autre que l'on subit et qui est imposée, n'est que crime et destruction. Il lui arrive parfois, devant ses amis assemblés, de dénoncer l'état de pauvreté de la petite Claire Lagueux, demeurée toute tordue, n'ayant jamais pu dormir dans un vrai lit à sa taille, mais dans une caisse de bois blanc, posée sur le plancher de la cuisine, jusqu'à l'âge de cinqu ans.770

Comme Nora et sa collectivité qui ne "savaient pas qu'ils étaient pauvres" et qui habitait la nature comme sa propre peau, Eric insiste sur l'expérience matérielle du sujet face au monde concret des sensations mais dénonce à la fois la possession des biens et la pauvreté en tant qu'état imposée par des structures sociales. Il s'agit ici de retenir quelques principes chrétiens qui avancent à la fois une égalité de pouvoirs et un mépris de l'esprit d'acquisition matérielle, sans pourtant se servir de cette perspective comme moyen de justifier

769 Le Premier Jardin, p. 72.

770 Le Premier Jardin, p. 72.

certaines réalités économiquement injustes. D'autre part, il s'agit également de célébrer la jouissance du corps et de la libérer de toute censure et sentiment de culpabilité auxquelles le discours liturgique l'avait assujéti. Autrement dit, Eric ne fait qu'affirmer la repossession du corps humain et renouer ses liens avec toute la matière vivante. Nous avons ici le personnage qui pourrait le mieux avoir accès à la fonction de porte-parole de la vision philosophique, morale et politique hébertienne dans la mesure où il insiste sur le corps comme seul moyen d'acquérir la connaissance et le savoir, et rejette la valeur de tout savoir exclusivement abstrait.

L'idée d'Eric est que la connaissance et le savoir doivent d'abord passer par le corps. Il n'a que pitié pour ces étudiants qui vivent enfermés dans des bulles. L'abstrait du monde étant leur seule demeure.

- Je vous ai choisis et vous m'avez choisi.
Ensemble nous posséderons la terre.

Tous ces garçons et ces filles l'entourent et s'exercent à la patience des travaux manuels, demeurent à l'écoute de leurs cinq sens, cultivés comme des merveilles. Savoir ce que font le chaud et le froid, apprendre le sec et le mouillé, l'amer et le salé, le lisse et le raboteux, connaître l'effort des muscles qui soulèvent et portent le poids des choses, respirer l'odeur de la ville, saisir le passage de la lumière sur le fleuve, communiquer directement avec la terre, n'avoir ni voiture ni moto, parcourir la ville, pas à pas, au rythme de son coeur, apprendre la terre avec tous son corps, comme un petit enfant qui découvre le monde.⁷⁷¹

C'est Eric qui vient donc confirmer notre argument à l'égard de la figure de la servante dans les deux premiers romans de l'auteure, aussi bien que l'importance du thème du travail dans une compréhension des Chambres de bois. A travers la philosophie d'Eric, et celle prônée par Anne Hébert dans ces romans précédents, le travail, qui permet à la fois

771 Le Premier Jardin, pp. 72-73.

le mouvement et le contact matériel avec le monde, n'est point une antithèse au plaisir et à la jouissance, mais plutôt un moyen de parvenir à une certaine extase et sagesse matérielle.

Ils s'y sont mis avec courage, abandonnant l'argent des parents et souvent leurs études qui dépendent de l'argent. Parfois, le soir, avant de sombrer dans un lourd sommeil, ils écoutent leur corps endolori vibrer de toute l'expérience du jour accumulée. Cela fait comme une chanson âcre et rude, le corps tout entier livre ses secrets que le cœur entend distinctement dans la nuit.

Recouvrer la pauvreté originelle, la fraîcheur première de toute sensation, sans réminiscence ni aucune référence connue. Le goût du monde à sa naissance. Quel rêve est-ce la qui fait vivre Eric dans sa douce folie?772

Ainsi la dernière image d'Eric que le texte offre au lecteur lors de la première rencontre avec ce personnage sera celle d'un être à l'écoute des remuements de la nature et de la vie humaine de la ville qui ne va pas sans rappeler certains motifs obsédants de la poésie hébertienne.

Eric appuie son visage sur la vitre luisante de pluie. Toute la ville est là, à moitié cachée dans ses vieux ormes malades, quelques gratte-ciel émergent de la masse serrée des maisons. Eric écoute le chant de la pluie comme s'il entendait une quantité de petites voix qui lui parlent de la ville, en secret, dans la nuit.773

Le Premier Jardin présente le personnage d'Eric tôt dans le récit mais ne reviendra à ce personnage que dans ses dernières lexies afin de déconstruire certains aspects de sa philosophie par le biais de la perspective incrédule de Flora Fontanges. Se méfiant d'idéaliser Eric en tant que personnage doué d'une omniscience absolue, le récit rebrousse

772 Le Premier Jardin, p. 73.

773 Le Premier Jardin, p. 74.

chemin afin de ne point tomber dans le piège de ressembler à ceux qui "suivent" Eric et qui lui accordent une fonction presque déique, d'où la nécessité de l'optique sceptique de Flora Fontanges.

Pour ce qui est d'Eric, fils unique de parents fortunés, l'étonnement de Flora Fontanges est sans bornes. N'a-t-il pas l'air de jouer au pauvre, comme le Christ quittant le Paradis de son père pour endosser la condition humaine. Peut-être Eric a-t-il aussi quelque faute originelle à se faire pardonner par les pauvres de la ville gravement offensés, depuis le commencement des temps?⁷⁷⁴

Ce sera pourtant Eric en tant que sujet parlant et non point en tant qu'objet du regard critique de Flora Fontanges qui aura le dernier mot. De nouveau ici, nous trouvons la même stratégie que nous avons déjà pu identifier dans Les Chambres de bois, de chercher à évoquer une réorientation d'optique sociale contre la déshumanisation de l'être, non point en évoquant des dogmes éthiques, religieux ou socio-politiques mais plutôt en se concentrant sur une théorie du sujet qui fait appel à ce que celui-ci risque de gagner dans un engagement au travail tel que proposé par Eric.

Eric assure qu'un certain mode de vie, qui peut paraître archaïque, demeure le seul recours contre la déshumanisation progressive du monde, livrée à la machine. Eric rêve de se dépouiller de tout artifice et de recouvrer la pauvreté initiale, dans le libre exercice de tous ses sens ravivés. Ce rêve, il voudrait le partager avec tous ceux-là qui sont autour de lui et l'écoutent en silence comme si sa parole, pourtant familière, était exprimée clairement, ce soir, pour la première et unique fois, ayant été souvent reprise et méditée dans l'obscurité de leur cœur à chacun, tout au long des jours...⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Le Premier Jardin, p. 177.

⁷⁷⁵ Le Premier Jardin, p. 178.

Autrement dit, Eric aborde le problème de la déshumanisation non point par le biais de l'argument de l'altruisme ou de la responsabilité du sujet face à l'Autre, mais plutôt par ce que le sujet lui-même perd en jouissance lorsqu'il se rattache à une vie d'oisiveté et de luxes. Il réitère le même message que l'on trouve dans les oeuvres que nous avons analysées en affirmant ici que le travail et la pauvreté volontaire ne doivent point être envisagés comme gestes que l'on fait pour autrui mais plutôt pour son propre enrichissement. Le passage de Catherine à travers l'inertie d'une vie aristocrate ne visait que cette reconnaissance et au niveau d'une interprétation psycho-critique et à celui d'une socio-critique.

Dans la mesure où l'énoncé ou le contenu du discours d'Eric ne fait que renvoyer incessamment à la présence attentive du corps face au contact matériel avec le monde, il n'est donc pas étonnant que le récit lui-même dédouble ce processus en revenant à l'aspect concrètement sonore de la voix d'Eric dans les derniers passages consacrés à ce personnage.

La voix d'Eric est lente et basse avec des vibrations étouffées. Elle est prenante et elle porte au coeur.

Eric baisse la tête, ses longs cheveux lisses viennent de chaque côté de sa figure. Il a l'air de bénir le repas et les convives, et les convives sentent bien qu'ils sont bénis et confirmés en grâce par Eric.

Le silence, un instant, demeure sur eux, comme la paix.⁷⁷⁶

La volonté du récit de chercher à supplanter un certain discours chrétien hostile ou dédaigneux à l'égard du corps par la parole d'Eric

devient clair dans le passage que nous venons de citer où Eric joue son ancien rôle de figure d'orateur religieux.

Ce que Flora Fontanges reproche le plus à Eric est pourtant ce en quoi elle lui ressemble le plus. Il s'agit du rêve de celui-ci de vouloir

Recouvrer la pauvreté originelle, la fraîcheur première de toute sensation, sans réminiscence ni aucune référence connue. Le goût du monde à sa naissance. Quel rêve est-ce là qui fait vivre Eric dans sa douce folie?777

Flora Fontanges se posera cette dernière question à elle-même et exactement avec les mêmes mots. Ce que Flora Fontanges a du mal à accepter dans le discours d'Eric est précisément la possibilité d'une rupture avec tout souvenir du passé.

Etre comme si on n'avait jamais été vivante dans la ville, faire le vide, quel rêve est-ce là? pense Flora Fontanges qui vient de réveiller en elle l'image nette et précise de Mme Eventurel mère.778

Si Maud et Raphaël n'ont point pu accepter les idées d'Eric à l'égard des amours particulières, ils semblent pourtant tous les deux vouloir vivre cette présence immédiate au monde dont parle Eric.779

Malgré le fait que Maud et Raphaël font partie de l'entourage d'Eric et semblent croire aux idées de celui-ci, là où le personnage d'Eric n'existe qu'en destinateur d'un discours ou voix par laquelle s'expriment certaines théories, c'est par le biais de Maud et Raphaël

777 Le Premier Jardin, p. 73.

778 Le Premier Jardin, p. 123.

779 Le Premier Jardin, p. 43.

que le récit démontre la difficulté du passage de la parole à l'acte. Ainsi, même cette présence immédiate vis-à-vis du présent s'avère impossible à un niveau absolu et laisse déjà prévoir la conclusion éventuelle de Flora Fontanges à l'égard de cette philosophie.

Il est à remarquer que c'est précisément par le biais de la parole de Raphaël que le texte sonde le passé du désir de Flora Fontanges.

- Il y a eu beaucoup d'hommes dans ta vie?

Elle a envie de répondre brusquement qu'elle ne les a pas comptés, mais ce n'est pas vrai, elle en a maintes fois fait le compte exact, avec des détails, des odeurs, des sons, des chambres, parfois de l'herbe froissée ou la banquette arrière d'une voiture. Longtemps, elle a cru qu'on guérissait d'un amour par un autre amour, ce qui revient à n'être pas plus tôt guéri qu'on retombe malade. A la longue, vu du plus loin de sa vie vieillissante, cela ressemble à un amour unique, renaissant sans cesse de ses cendres, pour clamer sa fièvre ou son ennui.⁷⁸⁰

De la même façon que Raphaël en tant que figure associée au désir avait été comparé à "un enfant malade" le désir ou amour de Flora Fontanges est ici également comparé à une maladie. Dans la dernière phrase du paragraphe que nous venons de citer, nous retrouvons l'image, ailleurs lancée dans Kamouraska, de l'objet désiré comme maillon interchangeable dans une chaîne désirante. C'est ainsi que Le Premier Jardin revient à une perspective qui privilégie avant tout le rapport du sujet avec l'élan désirant lui-même plutôt que les spécificités de chaque objet désirant et liaison amoureuse particulière. Il s'agit donc ici de concevoir le désir comme une danse familière qui comporte certaines étapes inévitables.

Si d'une part le discours prononcé à Raphaël par Flora Fontanges à

780 Le Premier Jardin, pp. 108-109.

l'égard de sa liaison avec le père de Maud cherche à rapetisser celui-ci en insistant sur l'interchangeabilité de ce personnage en tant qu'objet désirant de Flora Fontanges, le récit insiste pourtant sur une autre réalité affective vis-à-vis de cet épisode désirant de la vie de Flora Fontanges. Si l'accès aux circonstances de la naissance de Maud est interdit à Raphaël, le récit dévoile pourtant cette réalité au lecteur en démontrant que le fait que Maud porte le nom de sa mère ne va pas sans symboliser les décisions prises à l'égard de son existence corporelle. Dans la mesure où l'existence même de Maud est le témoignage d'un épisode désirant vis-à-vis duquel l'homme réagit "comme si [l'enfant ou le désir] n'avait jamais existé",⁷⁸¹ ce résumé de la venue au monde de Maud sera dédoublé par le rapport désirant entre Flora Fontanges et Raphaël lui-même, ainsi niant la croyance de Flora Fontanges qu'elle n'existe plus qu'en tant que sujet désirant.

Le temps des amours tumultueuses est bien révolu. Elle se tient droite comme si jamais rien ne s'était passé. Désire de toutes ses forces être changée en pierre.

Sans que sur ses traits rien ne bouge, aucune ligne, ni l'oeil couleur d'océan, à l'abri du regard de Raphaël, bien cachée à l'intérieur d'elle-même, elle revit le premiers temps de sa maternité. Pendant trois mois, ce fut l'amour fou, et ce garçon qui est l'amant de Maud ne peut avoir la moindre idée de cette fusion amoureuse.⁷⁸²

Il y a dédoublement entre le rapport de Flora Fontanges avec le père de Maud et celui avec Raphaël dans la mesure où dans les deux cas Flora Fontanges joue le rôle de celle qui fait appel en faveur d'une continuité désirante alors que les deux personnages masculins cherchent

781 Le Premier Jardin, p. 109.

782 Le Premier Jardin, p. 110.

avant tout à rompre avec le passé du désir qui les ont liés à Flora Fontanges.

Nous avons pu remarquer que déjà dans la vie fictive que Raphaël et Flora Fontanges avaient attribuée à Barbe Abbadie, il y avait un accent mis sur le côté sensuel de ce personnage. Or, ce thème sera réintroduit dans leur version de la vie des premiers habitants du pays mais se fera accompagner également par le thème des origines. Par ces recherches et versions différentes des origines de la vie, Le Premier Jardin reprend certains thèmes que nous avons déjà analysés dans notre chapitre sur Les Fous de Bassan. La version des origines du pays prononcée par Flora Fontanges et Raphaël insiste pourtant dès le début sur la présence de la nature bien avant l'arrivée des êtres humains.

Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt, encore mille jours et mille nuits, et c'était toujours la forêt, de grands pans de pins et de chênes dévalaient le cap, jusqu'au fleuve, et la montagne était derrière, basse et trapue, une des plus vieilles montagnes du globe, couverte d'arbres aussi. On n'en finissait pas d'accumuler les jours et les nuits dans la sauvagerie de la terre.

- Il suffit d'être attentif, dit Raphaël, et on peut sentir sur sa nuque, sur ses épaules, la fraîcheur extraordinaire des arbres innombrables, tandis qu'une rumeur, à la fois sourde et criarde, monte de la forêt, profonde comme la mer. La terre sous nos pieds est molle et sabieuse, pleine de mousse et de feuilles mortes.⁷⁸³

Dans la reconstruction des origines de la vie humaine lancée par Raphaël et Flora Fontanges, certains détails sont à remarquer. D'abord il s'agit du rapport entre la création d'un monde et l'idée formulée a priori de ce monde. Dans la mesure où c'est à l'image et au concept d'un premier jardin que le roman emprunte son titre, le paragraphe suivant

783 Le Premier Jardin, p. 76.

mérite notre attention.

Est-ce donc si difficile de faire un jardin, en pleine forêt, et de l'entourer d'une palissade comme un trésor? Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde. Des carottes, des salades, des poireaux, des choux bien alignés, en rangs serrés, tirés au cordeau, parmi la sauvagerie de la terre tout alentour. Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Eve devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.⁷⁸⁴

Etant donné que le jardin n'est que l'organisation humaine de la matière brute et vivante de la terre et ainsi représente l'empreinte de la culture sur la nature à un niveau de représentation élémentaire, cette image nous paraît révélatrice dans une compréhension de la formation du sujet désirant chez Hébert. Autrement dit, le récit ici insiste sur le fait qu'une idée, une image ou un souvenir a écédé toute création matérielle dans ce nouveau monde. Cette idée avait d'ailleurs pris ses origines dans un autre "vieux pays", dont le "nouveau monde" ne se voulait que reproduction. Pourtant voilà qu'imitation et original arrivent au point de se ressembler jusqu'à la confusion, ainsi reflétant le rapport ambigu que Flora Fontanges entretient avec le théâtre et sa vie personnelle.

Comme dans le livre de Nora Atkins, Le Premier Jardin revient à l'image initiale du pommier biblique, cette fois-ci déclarant son

⁷⁸⁴ Le Premier Jardin, pp. 67-77.

intention de vouloir accorder aux deux personnages historiques de Louis Hébert et Marie Rollet le rôle symbolique d'Adam et Eve. Le récit revient pourtant à une évocation du drame des origines de Flora Fontanges en insistant sur le fait que ce moment d'origines n'est qu'arbitrairement défini en tant que tel dans la mesure où il s'agit d'un pommier "transplanté" d'une autre terre, donc possédant déjà avant ce moment d'autres origines plus lointaines. Le relativisme de ces origines sera justement affirmé par Céleste dans le passage suivant.

Le soir, à la veillée, Céleste a pris un air offensé pour déclarer que toute cette histoire inventée par Raphaël et Flora Fontanges au sujet des fondateurs de la ville était fausse et tendancieuse.

- Le premier homme et la première femme de ce pays avaient le teint cuivré et des plumes dans les cheveux. Quant au premier jardin, il n'avait ni queue ni tête, il y poussait en vrac du blé d'Inde et des patates. Le premier regard humain posé sur le monde, c'était un regard d'Amérindien, et c'est ainsi qu'il a vu venir les Blancs sur le fleuve, sur de grands bateaux, grées de voiles blanches et bourrées de fusils, de canons, d'eaux bénites et d'eau-de-vie.⁷⁸⁵

Si la réplique de Céleste se veut antithétique à la fiction des origines fabriquées par Raphaël et Flora Fontanges, et sert effectivement à démontrer la difficulté, voire l'impossibilité, de définir d'une façon absolue et inambigüe "les origines" de la vie, elle ne vient pourtant qu'appuyer ce que le récit de Flora Fontanges et Raphaël avait déjà impliqué, et ce que le roman dans son exploration des origines familiales de Flora Fontanges déclare également. C'est-à-dire que le pommier originaire, ou même les fondateurs du pays eux-mêmes, ont d'autres origines plus lointaines et moins familières que celles qui sont officiellement reconnues de la même façon que les origines de Flora

⁷⁸⁵ Le Premier Jardin, p. 79.

Fontanges en tant que Marie Eventurel, ne sont que la transplantation d'autres origines plus lointaines et obscures liées à Pierrette Paul.

Nous avons pourtant déclaré que le récit fictif fabriqué par Flora Fontanges et Raphaël laisse déjà entendre la présence du relativisme que Céleste vient affirmer. Il nous convient de revenir à ce passage afin de faire remarquer certains détails textuels dans la représentation de ce "premier jardin".

c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Eve devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.⁷⁸⁶

Nous tenons à faire remarquer que le récit insiste sur Adam et Eve en tant que figures symboliques représentant un drame d'origines recommencées "en terre nouvelle". Il ne s'agit point ici de faire table rase de "toute l'histoire du monde" qui avait précédé le drame de Louis Hébert et Marie Rollet mais plutôt de faire remarquer que là où l'on cherche des origines absolues on ne trouve qu'un drame recommencé et donc repris de la même façon que le premier jardin n'était dès ses "origines" que la reproduction d'une ancienne image. Transposée au drame individuel de la recherche de Flora Fontanges vis-à-vis de ses propres origines en tant qu'identité, cette analyse du premier jardin nous démontre d'une part que la mémoire ne mène jamais à un vide absolu et à des origines pures, mais plutôt qu'à n'importe quel moment l'identité du sujet orienté vers l'avenir ou le passé n'est qu'à refaire ou à recréer. Les vraies origines absolues de n'importe quelle vie sont toujours aussi insaisissables que les origines inconnues de la venue au monde de Flora

786 Le Premier Jardin, pp. 67-77.

Fontanges. Ainsi il n'est pas surprenant que tout comme Flora Fontanges doit affronter l'avènement de sa vieillesse et les changements qui ont lieu dans sa vie même au niveau de son corps, le récit tente à documenter le moment précis où Louis Hébert et Marie Rollet doivent également constater les changements concrets autour d'eux qui les séparent de leur ancien monde.

Une nuit, ne pouvant dormir à cause des moustiques, ils sont sortis tous les deux. Ils ont regardé la nuit et l'ombre du cap Diamant qui est plus noire que la nuit. Ils voient que ce n'est plus le même ciel. Jusqu'au ciel qui est changé avec l'ordre de ses étoiles et de ses signes familiers. Où sont la Grande Ourse et le Grand Chien et le Petit Chien, Bételgeuse et la Chèvre? Le ciel au-dessus de leur tête est transformé comme la terre sous leurs pieds. En haut, en bas, le monde n'est plus le même à cause de la distance qui est entre ce monde-ci et l'autre qui était le leur et qui ne sera plus jamais le leur. La vie ne sera jamais plus la même. Voici, dans la nuit, la vie nouvelle, avec son haleine rude, son air cru jamais respiré. Ils sont avec elle, pris en elle, comme des petits poissons dans une eau noire.⁷⁸⁷

A cette réalisation de la dynamique fluide et changeante de la vie et du monde, telle que ressentie par le premier couple blanc du pays, le récit vient ajouter la continuité du même drame à travers les générations. Ce qui distingue pourtant la première génération de celles qui l'ont suivie c'est la reconnaissance de se savoir créateurs de ce monde. C'est-à-dire que Louis Hébert et Marie Rollet étaient conscients de ce qu'ils avaient eux-mêmes créé et de la réalité qui avait précédé la création de ce jardin, lui-même recreation d'une ancienne idée. Transposée aux autres registres de signification du texte, il s'agit de faire remarquer que ce qui distinguent d'une part Eric et son entourage,

⁷⁸⁷ Le Premier Jardin, p. 77.

c'est que ce personnage connaît son rôle de créateur dans le monde des idées, alors que ceux qui prendront ses pensées selon leur statut de système tout fait n'auront point la même perspective à l'égard du statut de ces notions. D'autre part ce qui distingue Flora Fontanges en tant qu'actrice c'est qu'elle aussi est positionnée de façon à reconnaître le processus de création du personnage, alors que ses destinataires affrontent la réalité d'une fabrication toute faite.

Les générations qui suivent Louis Hébert et Marie Rollet reprennent les mêmes structures, les modifiant selon leur désir, mais l'image "mère", c'est-à-dire le monde d'avant l'empreinte humaine ne leur a plus jamais été accessible. Dorénavant ce que les ancêtres du premier couple prendront pour "origine" et "nature" ne sera qu'une tradition qu'ils perpétuent tout en la modifiant selon leur volonté et préoccupations spécifiques.

Les enfants et les petits-enfants, à leur tour, ont refait des jardins, à l'image du premier jardin, se servant de graines issues de la terre nouvelle. Peu à peu, à mesure que les générations passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée et à l'idée du pays auquel ils ressemblaient de plus en plus. Ils ont fait de même pour les églises et les maisons de ville et de campagne. Le secret des églises et des maisons de ville et campagne. Le secret des églises et des maisons s'est perdu en cours de route. Ils se sont mis à cafouiller en construisant les maisons de Dieu et leurs propres demeures. Les Anglais sont venus, les Ecossais et les Irlandais. Ils avaient des idées et des images bien à eux pour bâtir des maisons, des magasins, des rues et des places, tandis que l'espace des jardins reculait vers la campagne. La ville se dessinait, de plus en plus nette et précises, avec ses rues de terre battue montant et descendant le cap à qui mieux mieux.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ Le Premier Jardin, pp. 77-78.

Si les structures extérieures des églises restent, le récit pourtant insiste sur le fait qu'il y a une perte spirituelle en cours de route. D'autre part, le texte souligne l'impossibilité de rebrousser chemin vers des "origines pures" en précisant que le monde actuel est le résultat d'un mélange de diverses "origines" culturelles. Si Raphaël en tant qu'historien croit qu'il est possible d'avoir accès au passé d'un pays grâce à l'Histoire, Flora Fontanges exprimera pourtant la conviction que le discours historique n'est que fiction arbitraire et théâtrale et ne peut avoir aucun accès au statut de vérité objective, scientifique et absolue.

Flora Fontanges est saisie par ce commencement des temps qu'il y eut dans la ville et dont lui parle Raphaël. Il s'anime. Il croit que la vie ancienne est à rattraper dans toute sa fraîcheur, grâce à l'Histoire. Elle dit que le temps retrouvé, c'est du théâtre, et qu'elle est prête à jouer Marie Rollet sur-le-champ.

- Une coiffe d'ile de France sur la tête, un tablier de coutil bleu à bavette, de la terre sous les ongles, à cause du jardin, et voilà Eve qui vient d'arriver avec Adam qui est apothicaire du Roi. Adam, c'est toi, mon petit Raphaël.

Elle rit. Elle ferme les yeux. C'est une actrice qui s'invente un rôle. Le passage se fait de sa vie d'aujourd'hui à une vie d'autrefois. Elle s'approprie le coeur, les reins, les mains de Marie Rollet. Cherche la lumière de son regard. Elle ouvre les yeux. Sourit à Raphaël.

[...]

Il affirme que la création du monde est très proche ici et qu'on peut remonter facilement jusqu'aux premiers jours de la terre.

[...]

- Tout ça, c'est du mimétisme. Je suis un caméléon, mon petit Raphaël, et ça me fatigue énormément. 789

Lorsqu'elle déclare que c'est Raphaël lui-même qui est Adam et que

"tout ça c'est du mimétisme", Flora Fontanges affirme non seulement le fait que tout discours implique une fabrication fictive, mais également que l'origine du "monde" commence avec le sujet parlant et sa parole ou sa fiction. Autrement dit, Flora Fontanges vient affirmer notre propre argument à l'égard de la fonction de la parole dans l'oeuvre romanesque hébertienne dans la mesure où ce personnage stipule que lorsque la parole cherche les origines d'un référent, elle n'aboutit, ne peut aboutir que dans ses propres origines en tant que parole tisseuse de fictions. C'est-à-dire qu'une "histoire" provient toujours d'une autre histoire. Nous aurons l'occasion de voir que l'énonciation du Premier Jardin dédouble cet énoncé en étant une "histoire" ou texte qui prend ses origines dans d'autres histoires ou textes hébertiens. Voilà pourquoi ce récit revient incessamment à la constatation que lorsque Flora Fontanges abandonne la fiction et le théâtre, elle cesse d'exister dans une large mesure.

Soudain, elle est sans éclat comme quelqu'un qui reprend pied dans la vie de tous les jours. Elle veut rentrer. Répète qu'elle est très fatiguée. C'est une femme ordinaire qui se promène, tout feu éteint, au bras de son fils, dans les rues de la ville.⁷⁹⁰

A partir de la fictionalisation de la vie des fondateurs du pays, le roman intercale de nouvelles fictionalisations créées par Flora Fontanges et Raphaël lors de leur exploration de la ville à des allusions aux rôles que Flora Fontanges a joué sur la scène.

Si le récit s'acharne à définir Flora Fontanges en tant que personnage qui est un lieu pluriel et fragmenté où se tissent d'autres personnages, les rôles théâtraux évoqués par Flora Fontanges ne sont

790 Le Premier Jardin, p. 79.

pourtant point gratuitement déterminés et partagent un certain fil d'unité. Il s'agit toujours d'un rapport tragique à la passion désirante.⁷⁹¹

Non seulement arrive-t-on à trouver un principe unificateur entre les rôles théâtraux divers de Flora Fontanges aussi bien qu'entre ces rôles et sa propre vie, mais au fur et à mesure que l'on avance dans les diverses fictions créées par Flora Fontanges à l'égard de certains personnages historiques, on peut dégager également certains motifs partagés par les personnages historiques fictifs dont Flora Fontanges est l'auteure.

Il y a plus. Comme nous venons de suggérer, par le biais des fictions fabriquées par Flora Fontanges, ce roman représente également une synthèse des divers sujets de l'oeuvre romanesque hébertienne. On remarque, par exemple, que la fiction historique suivante ne va pas sans rappeler d'une part Kamouraska, par la figure d'une jeune fille à l'intérieur du monde du Gouverneur et d'autre part Les Fous de Bassan par le biais de l'image de la forêt qui avance pour reprendre la société civilisée.

Chez M. le Gouverneur, on singe la cour du roi de France. Les hommes ont des perruques frisées et des chapeaux à plumes, les femmes des coiffures hautes de mousseline et de dentelle tuyautées. Préséances et privilèges se disputent dans une habitation de bois fraîchement écorcé. Tandis que tout alentour la forêt renâcle son haleine verte et résineuse, s'avance, parfois la nuit, comme une armée en marche, menace à tout instant de nous encercler, de se refermer sur nous et de nous reprendre comme son bien.

La fille du Gouverneur a douze ans, se retourne dans son lit, respire, à travers les murs, le souffle énorme de la forêt. Le hurlement des loups se mêle à l'odeur sauvage de la terre. La fille du Gouverneur

⁷⁹¹ Le Premier Jardin, p. 61.

est pleine de terreurs et de cauchemars. Elle dit qu'elle veut rentrer en France. Son père la gronde et se plaint de ce qu'elle n'est pas courageuse, lui promet qu'on la mariera bientôt à un officier du régiment de Carignan.

La fille du Gouverneur a des cheveux blonds, la taille longue et fine. Elle danse le menuet à ravir. Dès la tombée du jour, la peur dilate ses prunelles.⁷⁹²

Deux détails d'importance sont à remarquer dans le passage que nous venons de citer. Il s'agit d'abord du fait que malgré sa maîtrise de la socialisation qu'elle a dû subir, le récit insiste sur le fait qu'au-delà du comportement social, et dans son monde privé et personnel, cette jeune fille affronte des craintes élémentaires intérieures. Il s'agit donc ici encore une fois de faire représenter cette constatation lancée par Nicolas Jones à l'égard de la difficulté, voire l'impossibilité de chasser "l'homme ancien". D'autre part, si le but de l'histoire de Louis Hébert et Marie Rollet était d'évoquer le monde qu'ils avaient créé comme reproduction d'une idée qui leur était parvenue dans un autre milieu, ici le récit déplace son attention du monde concret du "jardin" vers le comportement social en insistant sur le fait que chez le Gouverneur "on singe la cour du roi de France". C'est ainsi que le texte implique que les conventions du comportement social sont impostures théâtrales calquées sur des traditions d'un autre monde.

Si par le bref regard qu'il jette sur la fille du Gouverneur et la maîtrise de sa danse, Le Premier Jardin évoque Elisabeth d'Aulnières et le bal du Gouverneur, événement qui avait déclenché le glissement de son identité vers Elisabeth "Tassy", dans sa fiction de la vie de Guillemette Thibault, Flora Fontanges insistera également sur le

⁷⁹² Le Premier Jardin, pp. 83-84.

phénomène du nom, tout en évoquant Les Enfants du sabbat, par le biais du thème de la vocation de religieuse comme résultat de certaines réalités allant à l'encontre de la liberté du sujet féminin. Avant de passer à la fictionalisation de la vie de Guillemette Thibault, le récit tient à élucider le processus de la genèse de cette fiction en l'ancrant dans la matérialité de certains objets de la vie réelle aussi bien qu'à certaines représentations artistiques qui ont survécu la vie et la mort des individus en question.⁷⁹³

Nous remarquons que lors de sa reconstruction de la vie de Guillemette Thibault, Flora Fontanges s'accorde cette capacité d'être "voyante"⁷⁹⁴ qui avait caractérisé Julie de la Trinité.

Comme dans Les Enfants du sabbat, être "voyante" pour Flora Fontanges ne signifie rien de "surnaturel" mais plutôt une attention extrême à ce qui est à la portée des sens. Ce n'est point seulement en se voulant "voyante" que Flora Fontanges évoque le drame de Julie Labrosse mais également par la réaction de la belle-mère de Guillemette Thibault face à la déclaration que celle-ci affirme à l'égard de son avenir.

Longtemps, elle a été enfantine et bonne, la joie de son père et de sa belle-mère. Puis, un jour, à table, elle a déclaré devant tout le monde qu'elle voulait devenir forgeron comme son père. Il n'y avait pas de garçons dans la famille. Ses filles du premier lit comme un jardin où toutes les fleurs seraient bleues, sans l'ombre d'aucune autre couleur. Elle a écrit au crayon noir sur une feuille de papier blanc, en lettres très ornées et travaillées: THIBAUT ET FILLE, FORGERONS. On voyait tout de suite qu'en fer forgé ça ferait une très belle enseigne. Le père a souri, tout hébété, et plein d'incertitude et de

793 Le Premier Jardin, p. 85.

794 Le Premier Jardin, p. 85.

doute. La belle-mère a hurlé qu'il fallait être possédée du démon pour avoir des idées pareilles. Elle a parlé de faire venir l'exorciste.⁷⁹⁵

C'est surtout en évoquant la possession diabolique et le besoin d'un exorciste face à ce qui n'est que la volonté naturelle d'une jeune fille de vouloir "se forger"⁷⁹⁶ une vie selon ses désirs et talents, que Le Premier Jardin nous offre une appréciation rétrospective du drame de Julie Labrosse. D'autre part, si nous avons déclaré dans nos premiers chapitres qu'il y a glissement de sens dans les trois premiers romans de l'auteure entre "seigneur" et "Seigneur" en tant que figure qui régit les lois de l'existence féminine et les mouvements du corps de celle-ci, par le récit de Guillemette Thibault il nous devient possible de constater que la notion de "seigneur" et "Seigneur" exige que la femme abandonne son nom de naissance et prenne celui de son s/Seigneur. De Dieu à l'aristocrate, il s'agit de l'exigence imposée par la société à la femme d'abandonner sa propre identité en faveur d'une autre.

Une grande fille aux épaules larges, au visage doux, aux mains fortes souève sans effort des poids très lourds, et elle sourit presque tout le temps. Guillemette Thibault, c'est un beau nom à porter toute sa vie, sans jamais en changer pour le nom d'un étranger qui la prendrait pour femme. Elle a déjà refusé deux prétendants et désire prendre la succession de son père à la forge. Tout le monde s'est mis de la partie pour la raisonner, la belle-mère en tête, les cinq soeurs et le curé. Le père se tait et baisse la tête.⁷⁹⁷

⁷⁹⁵ Le Premier Jardin, pp. 86-87.

⁷⁹⁶ Il est à remarquer que le métier et les outils du forgeron dans la mesure où ils évoquent la concrétisation du feu selon la volonté du créateur évoquent la notion de l'incarnation et création d'une vie humaine.

⁷⁹⁷ Le Premier Jardin, p. 87.

Lorsqu'elle considère ses alternatives en tant que femme, Guillemette Thibault ne trouve effectivement que l'initiation à deux drames, chacun analysé à tour de rôle dans Kamouraska et Les Enfants du sabbat.

Elle écoute ce qu'on lui dit, le visage penché dans l'ombre de sa coiffe, ses mains robustes à plat sur les genoux. Ce qu'elle entend, on le lui a déjà dit maintes fois. Il y a des ouvrages d'hommes et des ouvrages de femmes, et le monde est en ordre. Mariage ou couvent, pour une fille, il n'y a pas d'autre issue. Elle regarde ses mains sur ses genoux, elle écoute battre son coeur dans sa poitrine, et ça se passe comme si toute la force et la joie de son coeur et ses mains se glaçaient à mesure.

Guillemette Thibault s'est décidée pour le couvent. Mais, avant d'entrer au couvent, elle a obtenu de son père de forger sur l'enclume et dans le feu une paire de ciseaux et un petit marteau si fins et bien faits qu'elle les a emportés avec son trousseau et sa dot à l'Hôpital général, en guise d'offrande.

Ce qu'elle craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, elle est devenue soeur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault.⁷⁹⁸

Que Le Premier Jardin insiste sur l'importance du nom devient clair non seulement par le biais de l'histoire de Guillemette Thibault mais également par le fait que Flora Fontanges a insisté sur le droit de s'offrir un nom "bien à elle" et de transmettre ce nom à sa fille. Dans la mesure où ce roman réarticule certains éléments développés par Kamouraska et des Enfants du sabbat, tout en insistant sur l'importance du nom, il nous paraît important de faire remarquer que comme Flora Fontanges, Elisabeth et Julie de la Trinité subissent une dépossession corporelle au même temps que la dépossession de leur nom.

798 Le Premier Jardin, p. 87.

Le Premier Jardin se sert de l'histoire de Guillemette Thibault pour s'attaquer au sort traditionnellement accordé à la femme. Cette critique deviendra encore plus poignante lorsqu'il sera question d'une dramatisation des circonstances historiques des Filles du Roi.

Ils sont tous là sur le rivage, en attente des bateaux venant de France. Gouverneur, intendant et gentilshommes endimanchés, empanachés, emplumés et pleins de fanfreluches, malgré la chaleur et les maringouins. Quelques religieuses résistent au vent du mieux qu'elles le peuvent dans un grand remuement de voiles, de guimpes, de scapulaires, de cornette et de barbottes. Des soldats fraîchement licenciés, rasés de frais, selon les ordres reçus, vêtus de chemises propres, écarquillent les yeux jusqu'à voir rouge dans le soleil, en attente de la promesse, en marche vers eux sur le fleuve immense qui miroite au soleil.

[...]

Cette fois-ci, il ne s'agit pas seulement de farine et de sucre, de lapins, de coqs et de poules, de vaches et de chevaux, de pichets d'étain et de couteaux à manche de corne, de pièces de drap et d'étamine, d'outils et de coton à fromage, c'est d'une cargaison de filles à marier, aptes à la génération dont il est bel et bien question.⁷⁹⁹

L'inventaire des diverses "cargaisons" qui arrivent afin de répondre aux besoins des hommes du pays, n'existe qu'afin de faire remarquer l'objectification initiale de l'arrivée de la femme à ce pays. S'étant déjà interrogé sur le relativisme de la notion d'"origine", le récit ne se contente point de prendre comme point de départ l'arrivée des filles du roi au "nouveau monde", insistant sur les origines sociales de ces femmes dans leur pays natal aussi bien que les conditions de leur départ.

La Nouvelle France a mauvaise réputation en métropole. On parle d'un lieu d'horreur et des faubourgs de l'enfer. Les paysannes se font tirer

l'oreille. Il a bien fallu avoir recours à La Salpêtrière pour peupler la colonie.⁸⁰⁰

Or, de la même façon que Le Premier Jardin ne nous offre qu'un portrait lapidaire de la vie de Pierrette Paul à l'Hospice Saint-Louis avant l'incendie, il résume le vécu des origines des filles du Roi par son allusion à La Salpêtrière. On sait qu'à l'intérieur des murs de cette institution l'on trouvait réunis des groupes divers de femmes qui ne se ressemblaient que par le fait qu'elles représentaient tout ce dont la société cherchait à se débarrasser et considérait comme peu désirable, comme nous le démontre l'inventaire qu'en fait Michel Foucault.⁸⁰¹

Il est également à remarquer que dans une époque où les institutions dirigées par la clergé ne distinguaient point entre la folie et la possession diabolique, on trouvait également à l'intérieur de la Salpêtrière des femmes dont le drame a été évoqué par Julie Labrosse.

l'Hôpital général et les maisons d'internement reçoivent en grand nombre des gens qui se sont mêlés de sorcellerie, de magie, de divination, parfois aussi d'alchimie.⁸⁰²

Puisque nous savons qu'une des fonctions principales de La Salpêtrière était de débarrasser le monde à l'extérieur de ses murs du spectacle de la misère et de la mendicité⁸⁰³, à ce point du Premier Jardin, où il est question du lien entre les femmes fondatrices du pays

⁸⁰⁰ Le Premier Jardin, p. 96.

⁸⁰¹ Michel Foucault, L'Histoire de la folie à l'âge classique, Paris: Gallimard, 1972. p. 95.

⁸⁰² Michel Foucault, op. cit., p. 110.

⁸⁰³ Voir l'Annexe à: Michel Foucault, op. cit., p. 564.

et la Salpêtrière, il devient impossible d'ignorer le parallélisme entre l'histoire personnelle du passé de Flora Fontanges qui sera racontée dans la deuxième partie du roman et les diverses fictions qu'elle est en train d'articuler. S'il nous semble pertinent de faire remarquer qu'un des principes de base de La Salpêtrière était d'interdire la mendicité, c'est que parmi les premiers souvenirs de l'enfance de Flora Fontanges que nous offre le roman, on retrouve ce même thème.

- S'il vous plaît, monsieur, une cenne de savate?

Un petit paquet de bûchettes noires, creuses comme des macaronis, attachées avec une ficelle rouge, minuscule fagot de réglisse, est exposé dans la vitrine de M. Smith. Le désir retrouvé. La convoitise intacte. Elle entend de nouveau cette voix de petite fille dans sa tête:

- S'il vous plaît, monsieur, une cenne de savate?⁸⁰⁴

La vie dans "la maison de Saint-Louis de la Salpêtrière", telle qu'elle nous est décrite dans le "Règlement général de ce qui doit être chaque jour dans la maison de Saint-Louis de la Salpêtrière"⁸⁰⁵, analysée par Foucault, ressemblait à la vie de Flora Fontanges à l'Hospice de Saint-Louis à Québec, quelques siècles plus tard par son caractère hautement "conventuelle".⁸⁰⁶

Alors c'est précisément en évoquant La Salpêtrière que le texte établit un lien entre le sort de Guillemette Thibault, la religieuse, et les femmes de "mauvaise réputation" qu'on accueillait également dans cet hospice "aussi infamant que la Bastille".

804 Le Premier Jardin, p. 38.

805 Michel Foucault, op. cit., p. 566.

806 Michel Foucault, op. cit., p. 63.

A défaut de paysannes, il faut bien se contenter pour aujourd'hui de ce menu fretin, venu de Paris, et doté par le Roi de cinquante livres par tête. Si elles savent déjà coudre, tricoter et faire de la dentelle (on le leur a appris dans leur refuge de La Salpêtrière, aussi infamant que la Bastille), on verra bien leur figure lorsqu'il faudra faire véler la vache et changer sa litière.⁸⁰⁷

Le saut que Le Premier Jardin opère entre Guillemette Thibault et les "filles du Roi" est le lieu ambigu à partir duquel Julie Labrosse existe en tant que religieuse et fille de Philomène, la prostituée. Le Premier Jardin reproduit cette juxtaposition, en précisant que sur le quai où les hommes attendent les fille du Roi, on trouve également quelques religieuses.

Par la suite, le récit fera tout de suite allusion à la question de la "décence"⁸⁰⁸ surprenante des habits de ces femmes, en les comparant à un bouquet de fleurs "ficelé trop serré", dont les jeunes corps sont "voués sans réserve à l'homme, au travail et à la maternité." Or, de la même façon qu'il avait été entendu entre les hommes, M. le Gouverneur et M. l'Intendant qu'il fallait prendre ses femmes telles qu'elles étaient "sans passé", le rapport entre Marie Eventurel et ses parent adoptifs s'acharnera à taire la vie de Pierrette Paul.

Quand on a été privés de femmes pendant si longtemps, sauf quelques sauvagesses, c'est quand même plaisant de voir venir vers nous tout ce bel assemblage de jupons et de toile froissée. Il a été entendu, entre M. le Gouverneur, M. l'Intendant et nous, garçons à marier, qu'on les prendrait comme elles sont, ces filles du Roi, fraîches et jeunes, sans passé, purifiées par la mer, au cours d'une

807 Le Premier Jardin, p. 96.

808 Le Premier Jardin, p. 96.

longue et rude traversée sur un voilier.809

Si pourtant ces femmes doivent, comme Flora Fontanges, taire leur passé et faire comme si elles venaient de naître, elles ne pourront pourtant pas se débarrasser de certains souvenirs, aussi cauchemaresques que ceux de Flora Fontanges, à l'égard de ce qu'elles ont dû subir pour arriver à leur nouveau pays.

Trente passagers sont morts en cours de route, et il a fallu les jeter à la mer comme des pierres. Les survivantes encore longtemps seront hantées par le roulis et le tangage, tant il est vrai que ce grand brassement de l'océan habite toujours leurs corps, de la racine des cheveux à la pointe des orteils. C'est comme une procession de filles ivres qui commence de venir vers nous sur la passerelle. Leurs belles épaules tendues sous les fichus croisés sur la poitrine ont le mouvement chaloupé des marins en bordée.

M. l'Intendant est formel. Tous les soldats licenciés, quelques-uns faisant métier de bandit, seront privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l'Eglise et des communautés si, quinze jours après l'arrivée des filles du Roi, ils ne se marient.810

L'union conjugale dans le nouveau monde prend ses origines dans la nécessité de l'homme de se procurer certains privilèges qui lui assureront la survie physique. De plus, lorsqu'il s'agira d'opérer un choix entre les femmes qui viennent d'arriver, on procédera selon les mêmes critères dont on se sert pour évaluer la valeur des animaux et des fruits et légumes.

Les plus grasses ont été choisies les premières, au cours de brèves fréquentations dans la maison prêtée à cet effet par Mme de la Pelterie. C'est mieux

809 Le Premier Jardin, pp. 96-97.

810 Le Premier Jardin, pp. 96-97.

qu'elles soient bien en chair pour résister aux rigueurs du climat, disent-ils, et puis, quand on a déjà mangé de la misère par tous les pores de sa peau, durant des années, aux armées du Roi, c'est plus réconfortant d'avoir un bon gros morceau à se mettre sous la dent, pour le temps que Dieu voudra bien nous laisser sur cette terre en friche depuis le commencement du monde.⁸¹¹

Ayant précisé que l'optique de l'homme sur la femme réduit celle-ci à "un bon gros morceau à se mettre sur la dent", le texte passera en suite au mythe de l'amour romantique selon lequel la femme envisage son union conjugale.

En réalité, il n'y a que la chasse et la pêche qui soient possibles ici. L'état de coureur de bois nous conviendrait assez bien, quoique le bon vouloir du Roi soit de nous enchaîner sur une terre en bois debout avec une femme qui n'en finit pas de nous ouvrir le coeur, sous prétexte que c'est là, entre nos côtes, qu'elle est déjà sortie pour prendre son souffle au Paradis terrestre. Allez donc répondre à cette attente, à ce désir d'amour absolu qui les tourmente presque toutes? Il n'y a que la suite des jours et des nuits qui aura raison de leur belle ardeur. C'est qu'on s'use et se lasse à la longue, sous le feu de l'été, sous le feu de l'hiver, et c'est la même brûlure intolérable, avec pour tout refuge une cabane de bois de quinze pieds carrés, couverte de paille.⁸¹²

La réalité du vécu concret de la collectivité féminine qui a précédé Flora Fontanges est finalement réduite par celle-ci au drame cyclique de la naissance, la reproduction et la mort et ceci par une focalisation sur l'image du lit, figure privilégiée par le texte hébertien.

C'est dans l'unique lit de l'habitation qu'on se prend et qu'on se reprend, qu'on accouche et qu'on empile ses petits, qu'on agonise et qu'on meurt. Cela ressemble parfois à une scie, et les larmes se mêlent

811 Le Premier Jardin, p. 97.

812 Le Premier Jardin, pp. 97-98.

au sperme et à la sueur, tandis que passent les générations et que la vie se reforme à mesure comme l'air que l'on respire.⁸¹³

Comme nous avons déclaré plus haut, la transition entre la fictionalisation de la vie de ces femmes historiques, telle que tissée par Flora Fontanges, au passé personnel de celle-ci se fait par le biais d'une énumération litanique de noms de femmes, processus que l'on trouve fréquemment dans certains textes de l'écriture au féminin contemporaine. Ce processus est d'abord activé à la page 99, c'est-à-dire au milieu du texte dans un passage qui mérite notre attention.

Debout sur le quai de l'anse aux Foulons, dans l'odeur du goudron et le soir qui descend, Raphaël et Flora Fontanges ont commencé à réciter les noms des filles du Roi, comme une litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais enfouis dans des archives poussiéreuses.

Graton, Mathurine
 Gruau, Jeanne
 Guerrière, Marie-Bonne
 Hallier, Perette
 [...]

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Eve en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Eve dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre. Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'ombre, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés.⁸¹⁴

813 Le Premier Jardin, p. 98.

814 Le Premier Jardin, pp. 99-100.

Il nous est possible de constater que le récit opère ici un dédoublement de Flora Fontanges en tant que comédienne en identifiant Eve comme une entité "fragmentée en mille frais visages". S'il s'agit ici d'évoquer avant tout la multiplication physique de cette femme originaire, le cas de Flora Fontanges représente le même phénomène de multiplication et fragmentation féminines au niveau de la parole théâtrale. Si Raphaël en tant que sujet parlant était Adam, selon Flora Fontanges, Eve est un être polymorphe qui prend la forme de toute femme, y compris non seulement les filles du Roi, mais Flora Fontanges elle-même. Ce qui caractérise pourtant Flora Fontanges en tant que sujet parlant est le désir de revenir à la réalité corporelle et affective du vécu de ses ancêtres féminins, phénomène accentué dans le passage suivant par la façon dont sont décrits Raphaël et Flora Fontanges.

Au bout d'une longue chaîne de vie, commencée il y a trois siècles, Raphaël et Flora Fontanges se regardent comme intimidés d'être là, tous les deux, l'un en face de l'autre, en plein mois de juillet 1976, avec leurs mains et leur bras, leurs pieds et leurs jambes, leur figure étonnée, leur sexe caché, leur histoire séparée, leur âge respectif.⁸¹⁵

Comme nous avons déjà pu remarquer, Flora Fontanges partage avec ces personnages fictifs/historiques le fait d'avoir vécu dans le même genre d'institution défavorisée et d'avoir été obligé d'effacer ce passé de sa mémoire et se refaire selon d'autres critères sociales. C'est donc en connaissance de cause que Flora Fontanges s'avère si adepte à recréer l'histoire et à décrire les souffrances de ces personnages historiques.

L'unité entre les prochaines lexies se manifestera d'ailleurs par un retour à la récitation litanique des noms de ces femmes, dont l'histoire

⁸¹⁵ Le Premier Jardin, p. 100.

a été autrement vouée au silence. Le récit démontrera que cette réalité est pourtant saisissable grâce à certains détails lapidaires que les archives peuvent dévoiler à l'égard de la vie de ces femmes.

Ce n'est rien pour Flora Fontanges et pour Raphaël de réciter un chapelet de noms de filles, de leur rendre hommage, de les saluer au passage, de les ramener sur le rivage, dans leurs cendres légères, de les faire s'incarner à nouveau, le temps d'une salutation amicale. Toutes sans exception, les grasses et les maigres, les belles et les moins belles, les courageuses et les autres, celles qui sont rentrées en France, trop effrayées pour vivre ici, parmi les sauvages, la forêt et le terrible hiver, celles qui ont eu dix ou quinze enfants, celles qui les ont tous perdus à mesure, celle qui a réussi à en sauver un seul sur douze mort-nés, c'était une petite fille qu'on a appelée Espérance pour conjurer le sort, mais elle est décédée à l'âge de trois mois; celle qui a été rasée et battue de verges aux carrefours ordinaires de la ville pour crime d'adultère, et la petite Renée Chauvreur, enterrée dans le cimetière, le cinq janvier 1670, venue de France par les derniers vaisseaux et trouvée morte dans les neiges, le quatre janvier de ladite année. 816

De nouveau il y aura parallélisme entre le vécu de la première génération de femmes du pays et la vie de Flora Fontanges par le biais de l'histoire de Renée Chauvreur. Si le récit se sert de l'histoire individuelle de ce personnage historique comme moyen de terminer le regard que Flora Fontanges et Raphaël posent sur cette étape historique c'est qu'il y a ressemblance entre l'arrivée de Renée Chauvreur au "nouveau monde" et la décision de quitter ce même pays, prise par Marie Eventurel des centaines d'années plus tard.

Entre la première fois que le récit mentionne le nom de Renée Chauvreur et raconte l'histoire de celle-ci, Flora Fontanges s'interrogera sur le processus de cette fabrication ou reconstitution

d'une vie lointaine qu'elle est en train de faire. Si plus tôt dans le récit, face à Raphaël, Flora Fontanges avait affirmé que tout cela "était du théâtre" et semblait remettre en question la plausibilité de reconstruire objectivement le passé à travers le discours historique, elle croit pourtant qu'un certain discours qui se focaliserait sur la réalité sensorielle d'une situation et viserait cette réalité non point objectivement mais par l'intérieur du personnage lui-même pourrait réussir à faire revivre le passé.

Depuis longtemps, Flora Fontanges est persuadée que, si un jour, on arrive à tout rassembler du temps révolu, tout, exactement tout, avec les détails les plus précis - air, heure, lumière, température, couleurs, textures, odeurs, objets, meubles -, on doit parvenir à revivre l'instant passé dans toute sa fraîcheur.⁸¹⁷

En plus d'opérer une auto-critique à l'égard de la reconstitution de la vie de Renée Chauvreur, le récit juxtapose la fabrication de la vie de ce personnage à la représentation d'Ophélie telle que ressentie par Flora Fontanges.

Ainsi, Flora Fontanges s'est-elle déjà approchée d'Ophélie, au fil de l'eau, parmi les fleurs à la dérive, posant à Ophélie la même question torturante qu'à Renée Chauvreur, au sujet de la destinée amère des filles. Pourquoi?

Un jour, elle a pris Ophélie dans ses bras d'actrice vivante, la réchauffant de son souffle vivant, lui faisant reprendre sa vie et sa mort, soir après soir, sur une scène violemment éclairée à cet effet. Pourquoi, maintenant qu'il est question de Renée Chauvreur, Flora Fontanges ne pourrait-elle pas sentir tout son sang se glacer dans les veines d'une petite morte, surprise par l'hiver, sur une batture de l'île d'Orléans, balayée par le vent, blanche comme le ciel et blanche comme le fleuve et la terre? Une seule immensité blanche, à perte de vue, pour se perdre et

817 Le Premier Jardin, p. 104.

mourir dans la poudrerie qui efface les traces à mesure.818

Or, ce que Flora Fontanges trouve comme réponse à ce "pourquoi" à l'égard du sort féminin, est le thème que le texte hébertien a toujours identifié comme force génératrice de ces propres sujets féminins: le conflit entre la loi sociale et le désir. Qu'il s'agisse du script officiellement théâtral de Shakespeare ou bien d'un petit texte retrouvé parmi les archives historiques, on revient au même drame.

Cette fois-ci, Shakespeare ne porte plus Flora Fontanges. Il s'agit d'un tout petit texte, sec comme le Code civil.

Inventaire des biens de Renée Chauvieux estimés à 250 livres:

Deux habits de femme, l'un de camelot de Hollande, l'autre de barraconde, une méchante jupe de forrandine, une très méchante jupe verte, un déshabillé de ratine, une camisole de serge, quelques mouchoirs de linon, six cornettes de toile et quatre coiffes noires dont deux de crêpe et deux de taffetas, un manchon en peau de chien et deux paires de gants de mouton. A juré dans son coeur, sur sa part de Paradis, qu'elle n'épouserait pas Jacques Paviot, soldat de la Compagnie de M. de Contrecoeur avec qui elle a passé contrat de mariage.819

Les réactions divergeantes de Flora Fontanges et de Raphaël vis-à-vis de l'histoire de Renée Chauvieux renvoie à une scission entre les sexes grâce à laquelle la comédienne semble avoir plus en commun avec une femme d'une autre époque qu'avec un homme de la sienne, et sert comme moyen d'aborder une critique de ce désir que Raphaël partageait avec Maud de vouloir se maintenir à une attention exclusivement dirigée vers le présent immédiat sans intervention de mémoire liée au passé.

818 Le Premier Jardin, p. 105.

819 Le Premier Jardin, p. 105.

Flora Fontanges porte sur ses épaules tout le malheur du monde, semble-t-il, ne pourrait-elle célébrer la joie qui est ici même, dans le crépuscule d'été? Raphaël semble tout à fait remis de sa tristesse au sujet de Maud, rêve aux filles du Roi, considère longuement le fleuve, devant lui, vide et lisse, sans aucun espoir de grand voilier à l'horizon.

- Regarde comme le fleuve est calme, on dirait un lac.

C'est facile de contempler le fleuve et de faire comme si la petite Renée Chauvreur s'éteignait peu à peu, pareille à la flamme d'un lampion qui clignote et meurt à travers un verre de couleur. Ce garçon passe du rire aux larmes et des larmes au rire avec une facilité déconcertante. On dirait un enfant de trois ans. 820

Flora Fontanges semble vouloir impliquer ici que non seulement Raphaël est-il aussi "lisse et vide" que le fleuve qu'il regarde, mais que l'emprise de celui-ci sur le monde manque de profondeur et est comparable à celle d'un enfant, ainsi laissant attendre que c'est le fait de vivre et de vieillir qui apporte la tendance inévitable d'un certain alourdissement intérieur de mémoire.

A partir de ce moment Flora Fontanges évoquera son passé à sens inverse, c'est-à-dire en commençant par sa carrière d'actrice et la passion qu'elle jouait sur scène dans sa représentation d'Ophélie. On remarquera que ce passage se fait précéder par une phrase qui renvoie au drame de Winnie, ainsi soulignant le fait qu'en attendant de jouer ce personnage sur scène, elle ne fait que revivre concrètement le même drame.

C'est le beau temps.

Elle a vingt-deux ans et, ce soir après la première représentation, elle ira rejoindre un homme qu'elle aime et qui l'aime. Pour jouer Ophélie, elle s'est privée d'amour volontairement (imposant sa loi à

celui qui l'attend), pendant des jours et des nuits, souhaitant que l'amour et le désir dans son coeur souffrent mille morts, afin d'être Ophélie avec toute la passion contenue qui convient.⁸²¹

Non seulement, à la fin de sa carrière, Flora Fontanges est-elle en train de vivre le drame du personnage qu'elle se prépare à jouer, mais déjà lors de sa première représentation il était question de façonner sa vie personnelle selon le rôle qu'elle devait entreprendre devant les spectateurs sur la scène. Au moment où il y a conflit entre le théâtre et sa vie personnelle, son succès en tant qu'actrice est mis en danger.

La critique tant attendue:

"Mme Fontanges joue en deça d'elle-même, séparée du meilleur de son âme, absente de ses propres gestes et de sa propre voix, soudain réduite à sa plus simple expression, pareille à un arbre qu'on aurait ébranché, elle qui nous a habitués, dans le passé, à une habitation totale de ses personnages, à un surcroît de lumière et de chaleur; ce retrait, ce manque d'aura, cette impuissance nous déçoivent et nous désolent. La Fantine de Flora Fontanges parle comme si elle était ventriloque, elle gesticule comme une automate. La vraie vie est ailleurs."⁸²²

Si le récit attribue du succès à la première performance de Flora Fontanges dans le rôle d'Ophélie aussi bien qu'à son interprétation de Winnie à la fin du Premier Jardin, alors que la critique porte un jugement sévère sur son interprétation de la Fantine, c'est qu'il s'agit d'établir un lien entre ce qui se passe sur la scène et le drame de la vie réelle de l'actrice et de démontrer que seuls les rôles qui reflètent sa vraie vie à l'extérieur de la scène s'avèrent convainquants.

⁸²¹ Le Premier Jardin, p. 108.

⁸²² Le Premier Jardin, pp. 111-112.

Sa vraie vie est partout à la fois, dans la joie d'être mère et les mille soucis et bonheurs quotidiens, tandis que pointe le désir d'un homme nouveau. Elle est énergique et véhémence, en plein milieu de sa vie qui surgit par tous les bouts de son être à la fois. Trop heureuse sans doute pour jouer les malheurs d'autrui, pour pleurer juste et mourir sous les feux de la rampe. Elle n'arrive pas à éclater sur la scène avec tout son sang qui bouillonne et se change en larmes.⁸²³

La seule façon de réussir sur scène s'est de s'obliger à formuler une coïncidence entre le théâtre et sa vie réelle, c'est-à-dire de vivre le malheur de la Fantine. Flora Fontanges est donc obligée de puiser dans son enfance afin de pouvoir rendre la Fantine vivante, ce qui implique qu'elle doit sacrifier en quelque sorte son bonheur du présent.⁸²⁴

S'il s'agit d'être obligée d'incarner son propre malheur sur la scène, il est pourtant question pour Flora Fontanges de ne pas s'appropriier publiquement de ce drame et de feindre de "jouer" ce qui est effectivement la réalité de son propre vécu.

Personne ne saura jamais de quelle enfance perdue il s'agit, ni de quelle douleur cachée, ramenée au grand jour, il est question, tant Flora Fontanges a soin d'effacer ses traces à mesure. Tout juste ce qu'il faut de malheur dans la nuit de ses souvenirs pour donner forme à Fantine et lui permettre d'exister farouchement.⁸²⁵

Nous avons déjà pu constater que dans son rapport avec Raphaël Flora Fontanges cherche toujours à insister sur le caractère fictif de ce qui

823 Le Premier Jardin, p. 112.

824 Le Premier Jardin, p. 112.

825 Le Premier Jardin, p. 113.

est effectivement le plus étroitement lié à sa propre vie privée. Si le "jeu" ne marche que lorsqu'il n'est pas "jeu", il devient pourtant indispensable à l'actrice d'insister sur le côté purement théâtral de ce qui ont été les éléments les plus graves et sérieux de sa vie.

Comme Stevens Brown, Flora Fontanges insistera sur sa frustration de n'avoir qu'une seule vie et de ne point pouvoir se multiplier en diverses entités.

Il faudrait avoir neuf vies. Les essayer toutes à tour de rôle. Se multiplier neuf fois. Neuf fois neuf fois. Ne pas savoir garder ses distances, ni avec sa fille qui rit aux anges ni avec Fantine qui tousse à fendre l'âme. Fondre de plaisir en pensant à cet homme sauvage et beau qui lui a envoyé un bouquet d'anémones géantes. Se jeter dans ses bras dès qu'il apparaîtra dans la porte de la loge. 826

C'est précisément par le fait que seul le métier de l'actrice permet la réalisation de ce rêve souhaité non seulement par la petite Marie Eventurel et par l'adulte Flora Fontanges mais également par d'autres sujets hébertiens provenant d'autres romans, que le texte hébertien trouve dans la figure de la comédienne la réponse à un dilemme obsédant. Voilà pourquoi le récit insistera qu'il s'agit du "plus beau métier du monde".

Ce n'est rien de déposer au vestiaire, après la représentation, la vie et la mort de Fantine; comme une défroque légère, elle la reprendra demain en matinée. Etrange pouvoir des métamorphoses. Le plus beau métier du monde. Flora Fontanges salue le public qui l'acclame. La misère, les tournées minables, c'est fini depuis pas mal de temps déjà. Dans une heure, elle sera amoureuse pour de vrai, encore toute bruisante des prestiges de la scène, folle d'un homme comme si c'était la première fois. Et l'amoureux éperdu croira toucher, sur la peau douce de Flora

Fontanges, toute la lignée romantique des héroïnes de théâtre et d'opéra, miraculeusement livrées entre ses bras.827

Si le métier d'actrice répond à certains dilemmes ressentis par le sujet hébertien en tant que sujet désirant et parlant dans la mesure où il lui permet de se dédoubler fréquemment, il crée pourtant une certaine ambiguïté potentiellement problématique en ce qui concerne l'actrice en tant qu'objet du désir de l'Autre. C'est-à-dire que l'amoureux dont il est question dans le paragraphe que nous venons de citer, comme Raphaël au niveau du premier récit, dirige son désir non point vers un être unaire qui existerait au-delà des représentations fictives, mais est plutôt fasciné par une gamme de personnages fictifs joués par l'actrice, dont l'existence n'est qu'éphémère.

Le passé de Flora Fontanges ne nous est point représenté d'un seul coup, mais est plutôt intégré en premier lieu aux fictions historiques que l'actrice propage avec Raphaël. La tension désirante entre Flora Fontanges et Raphaël n'existe donc que justement lors de ce jeu fictif, même si le prétexte dramatique de cette union continue à être affirmé par le récit comme la recherche de Maud. Jeux de fictions se feront remplacer par les vrais événements de la vie passée de l'actrice, une fois que Raphaël partira pour l'île aux Coudres, accompagné de Céleste. La veille de ce départ, il sera pourtant question pour Flora Fontanges de raconter sa dernière histoire fictive à Raphaël, cette fois-ci la situant dans une époque de son propre passé et faisant remplacer la litanie de noms de femmes du 17^e siècle par une autre liste de noms évoquant des femmes qui avaient vécu à l'hospice Saint-Louis avec

Pierrette Paul. Or ce que le texte évoque en premier lieu à l'égard de ces femmes, allie celles-ci à une figure dont nous avons déjà pu fait remarquer l'importance dans l'oeuvre hébertienne. Il s'agit de la bonne ou la servante. Or, ce sur quoi le texte insiste tout d'abord, c'est l'importance du travail physique de celle-ci. Il nous offre une longue description des gestes quotidiens de la bonne afin d'affirmer que "si la vieille ville et la Grande-Allée se sont maintenues si longtemps dans leurs pierres grises et leurs jalousies vertes, c'est à cause des bonnes"⁸²⁸.

Ayant d'abord défini ces femmes selon leur apport concret à la ville et les gestes physiques typiques de leur corps, le récit passe en suite au même thème déjà analysé dans le cas de Guillemette Thibault, devenue Soeur de la Pitié, afin de démontrer que les bonnes, comme les religieuses et les femmes mariées, étaient souvent également obligées de changer leur nom selon ce qui répondait mieux à la convenance de la famille pour laquelle elles travaillaient.

Des femmes perdaient leur nom en rentrant en ville, par la petite porte de la Protection de la Jeune Fille. Elles ne gardaient plus que leur prénom qu'il fallait parfois changer, afin d'éviter toute confusion avec celui de Madame ou de Mademoiselle, dans la maison où elles entraient comme domestiques.

Marie-Ange, Alma, Emma, Blanche, Ludivine, Albertine, Prudence, Philomène, Marie-Anne, Clémée, Clophée, Rosana, Alexina, Gemma, Véreine, Simone, Lorina, Julia, Mathilda, Aurore, Pierrette...

Ah! que les temps passés sont jolis et que la Grande-Allée était bien tenue!

Pierrette Paul échappe à son destin. Elle ne sera jamais bonne à tout faire. N'a-t-elle pas été adoptée en bonne et due forme par M. et Mme. Edouard Eventurel?⁸²⁹

⁸²⁸ Le Premier Jardin, p. 115.

⁸²⁹ Le Premier Jardin, p. 116.

Mentionnons en passant que si Pierrette Paul "échappe à son destin" de bonne à tout faire, elle partagera le sort de ses collègues en ce qui concerne le changement de nom, phénomène auquel nous aurons l'occasion de revenir. Pour l'instant il nous convient de faire remarquer le rapport ambigu que Flora Fontanges entretient avec sa dramatisation de la vie des bonnes, telle que représentée par le cas d'Aurore.

D'une part il s'agit d'accorder sa parole à la représentation d'une vie qu'elle a failli habiter et qui donc n'existe par rapport à Flora Fontanges elle-même qu'en tant que possibilité fictive qui ne s'est jamais concrétisée. A un autre niveau, il s'agit pourtant non point d'une fiction ou "vie potentielle" mais plutôt de ce qui a été véritablement vécu par toute une série de femmes que Pierrette Paul connaissait et effectivement par Flora Fontanges elle-même sur l'Empress of Britain. Finalement à un troisième niveau, nous aurons l'occasion de voir lors de notre analyse de certains extraits textuels où il est question du vrai passé de Flora Fontanges chez les Eventurel que son sort en tant que Marie Eventurel était pourtant lié à celui des bonnes de la ville.

Si le récit reprend la litanie des noms de ces bonnes, c'est afin de démontrer la divergence entre la réaction de Raphaël et celle de Flora Fontanges vis-à-vis de ces noms. Là où pour celui-là il s'agit d'une focalisation sur le côté purement poétique, sonore, et propice à la rêverie de ces noms, distance qui lui permet d'oublier le dernier et le plus important de ces noms pour Flora Fontanges, celle-ci ne peut que réagir à cette litanie d'une façon affective qui ne pardonne point l'oubli du nom Pierrette Paul.

Il s'étonne à peine, encore sous le charme d'une kyrielle de prénoms de femmes, étranges et beaux, qu'il tente de scander comme une comptine. Alma, Clémée, Ludivine, Albertine, Aurore... Il dit Aurore et il cherche la suite. Il répète Aurore comme s'il attendait que quelqu'un vienne devant lui appelé par son nom.

- Pierrette Paul! Tu oublies Pierrette Paul!

Elle crie en plein milieu de la rêverie de Raphaël ainsi qu'on lance une pierre dans une mare.

- Pierrette Paul, c'est un joli nom, n'est-ce pas? C'est mon premier rôle, et je n'en suis jamais revenue.

[...]

- Ne fais pas cette tête-là, mon petit Raphaël, ce n'est rien qu'une petite fille de l'hospice Saint-Louis qui n'est pas encore adoptée et qui montre le bout de son nez en passant. C'est une pauvre petite créature, trotte-menu comme tout, une moucheronne qui apparaît de temps en temps dans ma tête et me dérange énormément. 830

Si les fictions de Flora Fontanges effleurent à ce point la vraie réalité de sa vie, ainsi diminuant la distance à parcourir vers son propre passé dans son dialogue avec Raphaël, Flora Fontanges se permet néanmoins un dernier détour de sa propre expérience en racontant l'histoire de la petite Aurore.

Dans la mesure où le but et la reconstitution fictive de la vie d'Aurore dépend sur la dernière indice de cette vie que le récit nous offre, il nous convient de passer tout de suite à la fin de cette histoire afin d'identifier la raison pour laquelle il s'agit ici d'un drame pertinent au Premier Jardin.

- Le jour de ses dix-huit ans, on a retrouvé le corps de la petite Aurore, violée et assassinée, dans le parc Victoria, près de la rivière Saint-Charles. Aucune enquête policière n'a abouti. Aucun meurtrier n'a été appréhendé. On a bien vite classé le dossier d'Aurore Michaud, fille de Xavier et de Maria Michaud,

née à Sainte-Croix-de-Lobinière, le sept août 1897,
morte le sept septembre 1915.831

C'est le fait qu'aucune enquête policière n'a abouti qui mène Flora Fontanges à lier ce mystère à la même logique qui avait été avancée par les familles Tassy et D'Auinières lors du procès d'Elisabeth Tassy. Sa propre version du drame d'Aurore revint donc aux thèmes du désir interdit et frustré et du "respect dû à certaines familles". Plutôt que de lier le mystère de la mort d'Aurore à un étranger, Flora Fontanges tient à impliquer le fils de la maison dans ce viol et meurtre en documentant le désir croissant de celui-ci envers sa bonne. On remarquera que Flora Fontanges attribuera la même attitude à ce personnage face à Aurore qui avait été attribuée à Nicolas Jones face à Nora Atkins lors de leur épisode dans la cabane. Dans les deux cas il s'agit d'une projection grâce à laquelle le sujet masculin désirant cherchera à culpabiliser l'objet de désir féminin de la responsabilité de son propre élan désirant.

Aurore se mouche et s'essuie les yeux, sa poitrine monte et descend dans son corsage de satinette noire. Le fils de la maison la regarde, un petit sourire en coin, sous sa moustache blonde.

Cette fille le fait exprès aussi. Comment peut-on être à la fois aussi mince et aussi ronde? Chacun de ses gestes dessine des merveilles dans l'air avec juste ce qu'il faut d'énergie et de douceur pour nous ensorceler. Le fils de la maison, qui est étudiant en droit, la suit de chambre en chambre dès qu'il en a l'occasion! Comment peut-on permettre, dans la maison paternelle, à une créature étrangère de dix-sept ans de se mouvoir aussi librement devant nous. Elle tend le bras pour tirer le rideau du salon, et on voit son sein de profil qui bouge sous la bavette de son tablier brodé; elle s'agenouille pour épousseter la table à café, et la ligne de son dos dessine un arc parfait. Mais lorsqu'elle est à croupetons pour laver

le linoléum de la cuisine et que son petit derrière est plus haut que sa tête, on se dit qu'une pareille aisance dans le mouvement n'est possible qu'au cours d'une nuit d'amour, hors du lit des bourgeoises, tandis que l'odeur de sueur qui accompagne tous les déplacements légers de la danseuse besogneuse nous transporte hors du monde.⁸³²

Le récit que Flora Fontanges formulera à l'égard d'Aurore tient surtout à accentuer l'obsession croissante du sujet masculin et donc à réduire la bonne au statut d'objet de désir dont le sort reste entre les mains d'autrui. Il est à remarquer que dans l'esprit du personnage créé par Flora Fontanges la sexualité est incompatible avec la femme bourgeoise et semble d'autre part être stimulée par la réalité corréelle de la bonne et son rapport avec le travail et le mouvement. Ce qui justifie le lien entre la sensualité et le métier de la bonne ici, est exactement ce qui avait déjà été impliqué dans Les Chambres de bois et Kamouraska par les figures de Bruno et d'Aurélié. Il s'agit du fait que la bourgeoisie se sert de la bonne afin d'éviter tout contact avec la matière. Voilà donc pourquoi Flora Fontanges attribuera une certaine importance aux gestes quotidiens de la bonne lorsqu'il est question de représenter les pensées désirantes de l'homme face à Aurore.⁸³³

La reprise de l'histoire d'Aurore est donc issue d'une volonté de faire revivre le drame d'un être autrement oublié et même négligé par les autorités. Cette histoire représente la transition entre la fictionalisation des vies des femmes historiques et le passé concret de Flora Fontanges, non seulement par ses structures spatio-temporelles qui

832 Le Premier Jardin, pp. 118-119.

833 Le Premier Jardin, p. 119-120.

représentent un rapprochement vers le monde de l'enfance de Flora Fontanges, mais également par le fait que celle-ci ancre son récit de la vie d'Aurore dans les histoires qui lui avaient été racontées par Mme Eventurel, mère.

S'il s'agit ici du moment textuel où Flora Fontanges termine ces fictions du passé d'autres femmes et accepte d'affronter directement sa propre enfance, nous tenons à faire remarquer que Flora Fontanges à hérité de sa fausse grand-mère le même rapport à la parole non seulement dans la mesure où elle aussi racontera des histoires avec "une passion contenue"⁸³⁴ mais également par le fait que dans ses actes de parole en tant qu'actrice elle doit nécessairement faire abstraction de l'individualisme de son destinataire et donc également parler "à travers"⁸³⁵ ses spectateurs.

La transition entre la vie d'Aurore et les Eventurel se fait par le biais d'un passage où il est à la fois question du rapport monétaire qui existait entre les deux classes et les distinctions qu'on faisait entre la socialisation des filles et des garçons.

après ses couches, les filles apprennent le piano (pour les garçons, inutile d'insister, ça fait trop efféminé), les enterrements, les mariages et les baptêmes sont nombreux, la vie et la mort se bousculent aux portiques de la Grande-Allée et de la vieille ville, les fortunes les plus stables font l'appoint avec les rentes qui viennent des terres, là-bas, dans les seigneuries. Mme Eventurel mère a promis à sa fille unique, Elodie, de lui offrir une robe de soie bleue dès que le notaire lui aura remis les rentes des habitants pour l'année.⁸³⁶

834 Le Premier Jardin, p. 120.

835 Le Premier Jardin, p. 120.

836 Le Premier Jardin, p. 121.

C'est au moment où elle accepte d'affronter son passé que Flora Fontanges s'attaque à la philosophie prônée par Eric et essayée par Raphaël et Maud en ce qui concerne une attention exclusivement dirigée vers le présent.

Etre comme si on n'avait jamais été vivante dans la ville, faire le vide, quel rêve est-ce là? pense Flora Fontanges qui vient de réveiller en elle l'image nette et précise de Mme Eventurel mère.⁸³⁷

Comme presque tous les sujets hébertiens que nous avons analysés jusqu'à présent, Flora Fontanges est obligé de se rendre compte qu'il lui est impossible de se divorcer de son passé et de vider sa mémoire de ses souvenirs d'enfance. Il s'agit d'un processus involontaire et inévitable et, selon Flora Fontanges, plus on essaye d'oublier ce passé, plus on risque de le retrouver partout.

Flora Fontanges se dit qu'il n'y a pas pire sourde que celle qui ne veut pas entendre.⁸³⁸

Ainsi ce qui a lieu entre la première et la deuxième moitié du texte est l'appropriation personnelle de certains thèmes accordés d'abord aux vies fictives fabriquées par Flora Fontanges. Privée de la présence de Raphaël et de tout autre destinataire ou spectateur à ces performances verbales, Flora Fontanges doit affronter son propre passé dans l'espace privé de sa chambre d'hôtel. A travers le motif temporel des "trois jours et trois nuits" que l'on trouve souvent dans le texte hébertien, le récit implique qu'il s'agit d'une métamorphose difficile et pourtant nécessaire dans la vie de Flora Fontanges qui aboutira dans une

⁸³⁷ Le Premier Jardin, p. 123.

⁸³⁸ Le Premier Jardin, p. 30.

renaissance. Ce qui sera resuscité pendant cet enfermement dans sa chambre d'hôtel est la réalité même de son vécu antérieur. En tant qu'"archange"⁸³⁹, Raphaël était le moyen par lequel Flora Fontanges se protégeait de sa propre vie réelle. Si dans la mesure où face à l'Autre le sujet se trouve toujours "sur la scène", ce n'est que dans la solitude que le sujet peut s'affronter véritablement.

Le récit revient, à plusieurs reprises, à l'image du mercure⁸⁴⁰ comme figure propice à évoquer la mémoire et la reconstruction du passé. Dans la mesure où la tradition symbolique lie le mercure non seulement aux idées mais également à la parole, le récit insiste d'une part sur le fait que ces idées et cette parole de l'enfance est avant tout une force dynamique qui "se casse et se reforme" incessamment. Malgré ces métamorphoses constantes, le mercure, ou le souvenir d'un discours du passé qu'il évoque, est également caractérisé comme étant assez "dru" pour couper à travers toute volonté et envahir la réalité immédiate.

Ça doit être ça tomber en enfance, pense-t-elle,
une petite digue qui cède dans le cerveau, et le passé
surgit, dru comme le mercure, envahit le présent et le
noie, tandis que la mort saisit le vif, comme dit la
loi.⁸⁴¹

Il est à remarquer que ce paragraphe vient appuyer notre interprétation d'Héloïse, dans la mesure où il accorde à la phrase "la mort saisit le vif" le sens d'un sujet hanté par des souvenirs d'enfance

⁸³⁹ Le Premier Jardin, p. 133.

⁸⁴⁰ "L'histoire qui vient est sans fil visible, apparemment décousue, vive et brillante, pareille au mercure qui se casse, se reforme et fuit" Le Premier Jardin, p. 134.

⁸⁴¹ Le Premier Jardin, p. 39.

refoulés et rattachés à certaines questions familiales irrésolues.

Or, de la même façon que Bernard se souvient avant tout d'une parole maternelle contraignante qui cherchait à imposer une distance entre le sujet et sa mère, le premier souvenir qui parvient à Flora Fontanges de son passé est un acte de paroles réprobateur dont le but est d'aliéner l'enfant.

Nulle vieille voix sèche ne peut s'échapper de la fenêtre et prononcer l'arrêt de mort d'une petite fille rescapée de l'hospice Saint-Louis:

- Vous n'en ferez jamais une lady.⁸⁴²

Plutôt que d'attribuer la notion de "l'arrêt de mort" à un geste physique, c'est au phénomène de la parole que le récit rattache le rejet subi par la jeune Flora Fontanges. L'importance que le récit accorde à ce souvenir en particulier se fait constater par le fait que là où ce n'est qu'à partir de la page 134 que Flora Fontanges accepte de resusciter volontairement son passé, le passage ci-dessus se trouve à la page 30. Or, il est à remarquer que lorsque Flora Fontanges accepte de revivre son passé, elle ne rebrousse pas chemin chronologiquement jusqu'à ses premiers souvenirs, mais commence effectivement son récit le soir où Marie Eventurel est née et Pierrette Paul est morte. Le point de départ de son récit autobiographique est le moment où elle est transplantée de l'hospice Saint-Louis au milieu bourgeois des Eventurel de la même façon que l'histoire des filles du Roi n'est évoquée qu'au moment de leur arrivée dans le nouveau monde.

A mesure que la fièvre baissait, le silence la reprenait pour ne plus la quitter pendant des jours et des jours. Le temps que ses cheveux repoussent, le

⁸⁴² Le Premier Jardin, p. 30.

temps d'apprendre le langage et les manières des
Eventurel.843

Non seulement l'autobiographie de Flora Fontanges commence-t-elle au moment où elle doit porter un nouveau nom, mais le récit souligne l'importance de la parole dans le passage que nous venons de citer en insistant sur le parallélisme entre la reconstruction physique des cheveux et l'apprentissage d'un nouveau "langage et manières". Que la reconstruction subie par Flora Fontanges dans son glissement d'identité de Pierrette Paul à Marie Eventurel ait été un phénomène foncièrement verbal est tout de suite accentué dans le paragraphe suivant, qui ne va pas sans rappeler l'éducation d'Elisabeth D'Aulnières chez ses tantes.

Sans jamais prononcer un mot, elle biffait dans sa tête tous ceux qui lui venaient à l'esprit, à l'occasion de telle ou telle circonstance, alors que M. et Mme Eventurel employaient d'autres mots qu'elle ne connaissait pas et retenait aussitôt au passage, comme on apprend une langue étrangère.

On ne dit pas: "moè, fret, neinge, catin, beuscuit, confeture, bines, ensuite de te ça, prendre une marche". Mais on doit dire: "moi, froid, linge, poupée, biscuit, confiture, fèves au lard, après ça, faire une promenade".844

Or, à partir d'une reconstruction verbale, c'est effectivement une reconstruction désirante qui est exigée et opérée chez Flora Fontanges. Marie Eventurel doit se distinguer de Pierrette Paul non seulement par le biais de sa parole, mais également par ce vers quoi se lance son élan désirant. La parole n'est donc ici conçue comme une transformation superficielle mais plutôt comme l'outil par lequel une transformation radicale s'opère au niveau du goût ou du désir lui-même du sujet.

843 Le Premier Jardin, p. 136.

844 Le Premier Jardin, p. 136.

On ne rêve pas d'une robe en satin, couleur american beauty, parce que cela fait vulgaire, mais on choisit une jupe écossaise de chez Renfrew, aux authentiques couleurs des clans écossais. [...] On ne préfère pas les pommes de terre, la mélasse et le gruau à toute nourriture inconnue, posée sur la table.845

La reconstruction de Flora Fontanges commence par la parole, se déplace vers ses rêves ou désirs, pour enfin se concrétiser dans le geste corporel.

On ne mange pas avec son couteau. On ne balance pas les épaules en marchant. On ne fait pas craquer les jointures de ses doigts. On enlève sa chemise de nuit pour prendre son bain. 846

Ce sera également par un acte de parole que Marie Eventurel non seulement fera signaler sa maîtrise de sa nouvelle identité mais évaluera sa valeur vis-à-vis des Eventurel et se convaincra de son appartenance à leur monde.

Un dimanche à table, en plein repas de midi, dans la salle à manger, elle a rompu le silence d'un seul coup. Elle a demandé d'une voix claire:

- Je prendrais bien un peu de charlotte russe, s'il vous plaît?

Cela sonnait bien dans tête comme sa première réplique de théâtre. Elle, qui n'avait jamais vu ni théâtre ni cinéma, voilà qu'elle se trouvait en mesure de jouer le rôle que les Eventurel lui destinaient. Elle devenait leur fille à part entière, ayant attendu dans le silence de posséder parfaitement leur vocabulaire, afin de pouvoir s'adresser à eux, d'égale à égal, enfant du même monde, croyait-elle, sans rien qui puisse la découvrir et la compromettre.847

845 Le Premier Jardin, p. 136.

846 Le Premier Jardin, p. 136.

847 Le Premier Jardin, p. 137.

Deux détails sont à remarquer dans le passage que nous venons de citer. D'abord, il s'agit du fait que le récit démontre que si d'une part les Eventurel s'opposent à la décision prise par leur fille adoptive de vouloir devenir actrice, et si le départ pour la France était pour la jeune fille le geste de transgression à la loi parentale, elle ne faisait pourtant que suivre une voie théâtrale qui avait été exigée par les Eventurel lors de leur reconstruction de Pierrette Paul en Marie Eventurel.

Deuxièmement, le récit insiste sur le fait que le silence de Marie Eventurel provenait en grande partie d'une fierté extrême qui ne lui permettait pas de parler avant d'avoir tout à fait maîtrisé le discours des Eventurel. Or, c'est précisément cette fierté ou dignité qui attire les Eventurel en premier lieu et qui décide de l'existence de Marie Eventurel.

sa dignité était extrême. La tête droite, les mains croisées sur la poitrine, sans parler, sans bouger, sans manger, ni boire, ni répondre lorsqu'on lui adressait la parole, elle était là parce qu'on l'avait mise là et qu'il fallait bien qu'elle y soit n'ayant plus aucune place au monde pour vivre et mourir. Si parfois la lassitude lui faisait pencher la tête, elle la redressait aussitôt, et ce geste brusque lui conférait une certaine hauteur qui plaisait aux Eventurel.

Mme Eventurel parlait de distinction innée et le docteur Simard évoquait la fierté redoutable de certains pauvres auxquels il est impossible de faire la charité.⁸⁴⁸

Si nous insistons sur la dignité et la fierté selon lesquelles le récit caractérise Pierrette Paul, c'est qu'il s'agit ici du biais par lequel Le Premier Jardin rebrousse chemin aux premières oeuvres de prose

848 Le Premier Jardin, p. 135.

hébertiennes et à une première "Marie" crée presque quarantaine d'années plus tôt que Marie Eventurel mais qui ressemble foncièrement à celle-ci.

A la première vue, les filles se ressemblaient étrangement. Cependant l'aînée qui avait quatorze ans, se hérissait brusquement, clignait ses larges paupières bistrées, comme si quelque chose qui se fût trouvé devant elle, à longueur de journée, lui devenait de plus en plus intolérable. Elle s'appelait Marie et demandait la charité sans rougir, ainsi qu'on réclame la justice. Les gens n'aimaient pas avoir affaire à Marie et préféraient faire l'aumône aux deux cadettes qui suppliaient d'une petite voix larmoyante.⁸⁴⁹

Énoncé et énonciation se chevauchent dans Le Premier Jardin par le fait que parmi ces divers buts, ce roman rebrousse chemin en ce qui concerne l'oeuvre fictive hébertienne et se veut donc moyen par lequel une synthèse se fait opérer entre les diverses oeuvres individuelles. Or, si par le biais de la figure de Mme Eventurel, mère, et sa "maison de l'Esplanade", le drame de Stéphanie de Bichette est déjà évoqué, le rapport monétaire entre cette femme et le couple Eventurel aussi bien que l'analyse de la fonction des bonnes comme agents essentiels à la préservation des vieilles maisons, ne vont pas sans rappeler Charles et Geraldine du conte intitulé "La Maison de l'Esplanade". Là où Le Torrent, en tant que recueil de contes présentait Stéphanie de Bichette et la fille de Stella comme fragments fictifs provenant de deux mondes séparés, Le Premier Jardin établit un rapport entre ces deux récits. De la même façon que ce roman se tisse à partir d'une synthèse de divers textes hébertiens, le récit revient sans cesse à l'importance du nom

⁸⁴⁹ Anne Hébert, "La Mort de Stella" dans Le Torrent. Québec: Hurtubise HMH, Ed. de 1976. p. 155.

dans le drame de Flora Fontanges.

Cela a commencé par un nom qu'on lui a donné et qu'elle a pris et, petit à petit, elle s'est mise à ressembler à Marie Eventurel, telle qu'on désirait qu'elle soit.

A la distribution des prix, son nouveau nom de Marie Eventurel revenait souvent, proclamé du haut de la tribune, parce qu'elle remportait presque tous les prix et même le premier prix de piano et solfège.⁸⁵⁰

Ici, le texte réaffirme que la réalité se tisse à partir d'un nom, dans une scène qui nous renvoie au conte du recueil de 1950 que nous avons analysé dans notre premier chapitre. Or, dans la mesure où nous avons souligné l'importance du thème de la mort de la mère dans toutes les oeuvres hébertiennes que nous avons analysées et surtout dans "Le Torrent", il nous convient de faire remarquer que "La Mort de Stella" se donne également comme but principal le fait simultané de la mort de la mère et la reconstitution de mémoire involontaire du passé de celle-ci. Nous aurons l'occasion de revenir à ces deux thèmes. Pour l'instant il nous convient de revenir au récit de Marie Eventurel.

Une fois divorcé de tout contact authentique avec la parole, c'est vers la musique et la poésie que Marie Eventurel dirige son désir et où elle puise son plaisir.

Chanter surtout l'emplissait de joie. Il lui semblait qu'un jour, si elle travaillait bien, elle deviendrait libre de tout dire avec sa voix, vocalises et roulades rendant possible le passage dans sa gorge de toute sa vie exprimée et du monde entier déployé dans sa terrible magnificence.

Au moment de réciter un poème en classe ou d'expliquer un texte, elle se prenait à aimer follement les sons et les paroles qui se formaient dans sa bouche, sur sa langue et sur ses dents. Il lui arrivait de croire que c'était sa vocation de parler

850 Le Premier Jardin, p. 137.

ronde et sonore. Elle chantait des cantiques ou des chansons d'amour, tour à tour comme une sainte du ciel ou comme une amoureuse romantique. Elle fermait les yeux, et son visage resplendissait. L'espace de quelques instants, elle possédait la terre.⁸⁵¹

Le quotidien théâtral de Marie Eventurel en tant qu'enfant modèle bourgeois sage coupe à travers deux mondes où l'émotion est vivement ressentie. D'une part il n'y a que l'art où la joie du sujet peut s'éclater. D'autre part, il s'agit de l'angoisse de certains cauchemars que son sommeil de la nuit l'oblige à revivre.

Marie Eventurel hurle dans son sommeil.

Durant le jour, elle est sage comme si elle était en possession des sept dons du Saint-Esprit. Sa sagesse ne fait aucun doute. Lorsqu'il lui arrive de chanter à l'école, ou à l'église, ou lorsqu'elle récite un poème en classe, toute une alchimie se fait en elle, brassant larmes et cris pour n'en faire qu'une voix juste et cristalline qui s'enchant de sa propre sonorité et de ce que son âme s'échappe au grand jour dans un souffle pur.⁸⁵²

Ce plaisir vis-à-vis du côté sonore de la langue ou de sa matérialité se fera accompagner par une appréciation d'un thème également exploré dans le recueil de contes de 1950, intitulé "L'Ange de Dominique": la danse ou mouvement harmonique du corps.

Elle a dansé tout un hiver, se perdant dans la danse comme si elle chantait ou disait des poèmes. Son corps dans la danse comme si elle chantait ou disait des poèmes. Son corps devenait de plus en plus léger, abandonné aux bras de ses danseurs pour se figer à nouveau, sitôt la danse finie, reprenant alors la pose des filles bien élevées. Elle aurait voulu devenir danseuse et faire sonner, sous ses talons, la terre entière, comme une piste de danse étale et dure,

851 Le Premier Jardin, pp. 137-138.

852 Le Premier Jardin, p. 144.

bordée d'arbres et de fleuves immenses.⁸⁵³

Ce que la danse accorde à Marie Eventurel est la repossesion de son corps autrement dépossédé par la volonté des Eventurel de recréer Pierrette Paul selon leur propre image sociale.

A la maison des Eventurel, il s'agit de défaire ce qui a été fait à l'hospice, de se conduire comme si elle n'avait jamais su vivre et commençait à peine à respirer. Parfois, on dirait qu'elle se trouve carrément de l'autre côté de la terre. L'envers du monde, ça doit être ça; le contraire de tout ce qu'on a été obligé de se mettre dans la tête jusqu'ici.⁸⁵⁴

Dans la mesure où l'idée de "l'envers du monde" est un thème qui revient souvent dans le texte hébertien, ayant déjà été analysé dans Les Enfants du sabbat et Héloïse sous l'angle d'un registre fantastique, il nous semble important de faire remarquer qu'ici ce concept est interprété comme étant tout simplement l'expérience d'affronter le contraire de tout ce qu'on a été obligé de penser et d'être jusqu'à présent. L'envers du monde est donc le processus selon lequel le sujet est appelé à se travestir, à se déformer et à se défigurer. Or, le résultat d'un tel déguisement pris pour la réalité, n'aboutit que dans le sentiment du sujet de ne pas exister du tout.

A table, même si elle mangeait de tous les plats qui lui répugnaient, elle éprouvait très fort qu'elle n'existait plus du tout, ni Pierrette Paul, ni Marie Eventurel, mais elle devenait une sorte d'ombre transparente assise en face d'une vieille femme qui ressemblait à la Reine de Coeur d'Alice au pays de merveilles.⁸⁵⁵

⁸⁵³ Le Premier Jardin, p. 162.

⁸⁵⁴ Le Premier Jardin, p. 138.

⁸⁵⁵ Le Premier Jardin, p. 139.

A plusieurs reprises, le récit compare Flora Fontanges à Alice du pays de merveilles, d'abord par la comparaison de Raphaël au Cheshire Cat du même conte et en suite par la comparaison de Mme Eventurel à la Reine de Coeur. Si le menace que Mme Eventurel pose pour sa petite-fille adoptive est avant tout celui d'une peine de mort au niveau de l'identité, il est pourtant envisagé par la jeune Flora Fontanges comme dangereux à sa vie physique.

Tous les habitants de la ville, classés en bon ordre, défilaient dans la conversation des grandes personnes. Certains personnages évoqués devaient subir un examen sévère de la part de la vieille dame de l'Esplanade, avant d'entendre le verdict impitoyable:

- Pas distingué! déclarait-elle d'une voix tranchante.

La petite fille croyait entendre la Reine de Coeur prononcer un arrêt de mort:

- Coupez-leur la tête!

Cet arrêt, elle devait l'entendre pour son propre compte, ce jour-là, au moment du départ de la maison de l'Esplanade. A l'instant précis où Mme Eventurel piquait une longue épingle dans son chapeau et rabattait sa voilette sur sa figure, la vieille dame s'est approchée de sa fille, faisant semblant de chuchoter, mais sa voix rude s'échappait de tout bord et de tout côté:

- Vous n'en ferez jamais une lady.

La petite fille a très bien compris que la Reine de Coeur la condamnait à avoir la tête tranchée.⁸⁵⁶

A partir de ce moment, Marie Eventurel devient le lieu d'un défi relevé non seulement par le couple Eventurel à l'égard de la capacité de leur fille adoptive de pouvoir devenir une "lady", mais interiorisé par la jeune fille elle-même de façon à devenir une obsession constante.

- Nous en ferons une vraie petite dame, déclare M. Eventurel, qui prend plaisir à traduire les mots

anglais employés par sa belle-mère.

Vingt fois par jour, Marie Eventurel se demande si elle marche bien comme une dame, si elle salue bien comme une dame, si elle sourit bien comme une dame, si elle mange bien comme une dame. Cela la fatigue énormément comme un modèle à qui on demande de tenir la pose, durant de longues heures, dans l'atelier d'un peintre.857

Il est à remarquer que même si plus tard Flora Fontanges avouera à Raphaël que le fait de faire du théâtre la "fatigue énormément", comme la jeune Marie Eventurel, elle ne se sent pas libre de pouvoir faire autrement.

Le couple Eventurel est d'abord évoqué dans le texte par leur lien avec Mme Eventurel et par les changements qu'ils souhaitent chez leur fille adoptive afin que celle-ci leur ressemble. Cette approche indirecte qui aborde ce couple d'une part par une description de leur mère/belle-mère et d'autre part par la fille qu'ils souhaitent avoir, laisse déjà entendre certaines caractéristiques élémentaires du couple Eventurel, que Flora Fontanges résume dans le passage suivant:

• Tout occupée à se raconter l'histoire de M. et Mme Eventurel.

Deux ou trois choses que je sais d'eux, pense-t-elle, et elle a envie de rire.

Tout d'abord, bien préciser que l'unique fille de la vieille dame de l'Esplanade a épousé son cousin germain afin de rattraper le nom d'Eventurel en vue de disparition.858

Si les Eventurel en tant que personnages individuels ne sont abordés en premier lieu que comme le maillon manquant grâce auquel a lieu le contact entre Mme Eventurel, mère et Pierrette Paul, c'est qu'il

857 Le Premier Jardin, p. 141.

858 Le Premier Jardin, p. 145.

n'existent en tant que couple que comme moyens de faire vivre un nom. Le lien inextricable entre ces personnages et la parole co-existe avec leur incompatibilité en tant que sujets désirants.

Marionnettes qui régissent leur vie concrète selon les lois d'un certain discours, la vie des Eventurel ne se nourrit que de la parole commère⁸⁵⁹. Le récit accordera trois pages à la description de l'itinéraire quotidien de M. Eventurel qui ne consistait qu'en oisiveté, commérage et spéculations financières arbitraires.⁸⁶⁰

Si le récit s'acharne à souligner la frivolité banale des diverses préoccupations de M. Eventurel, il s'agit pourtant de démontrer que ces poursuites futiles nourrissaient l'union des Eventurel.⁸⁶¹ Complices dans la parole commère, les Eventurel pourtant vivaient dans deux mondes divergeants lorsqu'il était question de la sexualité.

Mis en trais par le babillage de Gladys, moitié anglais, moitié français, souvent trivial et cru, M. Eventurel décidait de terminer l'après-midi rue Saint-Paul, chez Georgiana, dans ce que Mme Eventurel appelait une mauvaise maison.

Sans perdre un centimètre de sa haute taille, le chapeau à la main, l'air à la fois contrit et ému, sanglé dans son veston gris fer à rayures blanches, M. Eventurel faisait son entrée chez Georgiana. Il était accueilli, dès le seuil de la porte, par des exclamations de joie. On l'appelait "Monsieur" et "Majesté", et cela lui faisait extrêmement plaisir.

Mme Eventurel ne se douta jamais de rien, persuadée que ce qui se passait entre M. Eventurel et les filles de la rue Saint-Paul ne pouvait survenir qu'à la nuit tombée, dans des maisons parfaitement closes, signalées à l'attention des mauvais garçons

⁸⁵⁹ Le double sens de ce mot ne va pas sans comporter une certaine ironie dans le cas des Eventurel dans la mesure où dans leurs conversations il ne s'agit que du commérage selon les dictées de Mme Eventurel, mère.

⁸⁶⁰ Le Premier Jardin, pp. 147-148.

⁸⁶¹ Le Premier Jardin, p. 149.

par des lanternes rouges.

Le mari de Mme Eventurel lui revenait tous les soirs, vers six heures, chargé du poids du jour comme tout travailleur ponctuel et besogneux.⁸⁶²

Le fait que les Eventurels en tant que couple, n'existent qu'en union stérile au niveau de la sexualité et surtout en tant que moyen de donner vie à leur nom de famille sera accentué par le fait qu'ils insisteront sur leur fille adoptive comme moyen de perpétuer ce nom face à une stérilité physique.

On la nomme Marie Eventurel. C'est un nom nouveau, sorti tout droit de l'imagination d'un vieux couple stérile, en mal d'enfant. Elle n'a plus qu'à répondre à ce nom qu'on lui donne et à dire voilà, c'est moi, je m'appelle Marie Eventurel, je ferai tout ce que vous me direz de faire et je serai telle que vous me voulez, comme il vous plaira, jusqu'à ce que mon désir d'être une autre me reprenne, me pousse et me tire loin de vous et de la ville, au-delà des mers, là où je serai actrice, dans les vieux pays.

Un jour viendra où elle choisira son propre nom, et ce sera le nom secret, caché dans son cœur, depuis la nuit des temps, le seul et l'unique qui la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à sa vie.⁸⁶³

Là où le but des Eventurel était d'assurer la perpétuation d'un nom de famille qui comprenait une prescription rigide de comportement et social, leur fille adoptive subvertira cette volonté en insistant sur son droit à se défaire non seulement de ce nom mais surtout de la rigidité de l'identité unaire qu'il représente. Lorsqu'elle se crée son propre nom, Flora Fontarges, cherche avant tout à se libérer d'une identité contraignante en faveur d'un nom qui lui accordera avant tout

⁸⁶² Le Premier Jardin, pp. 148-149.

⁸⁶³ Le Premier Jardin, p. 65.

une pluralité d'identités possibles.

Nous tenons à faire remarquer que le récit ne nomme jamais son personnage central exclusivement par son premier nom de "Flora". S'il s'agit toujours de rattacher à ce nom le nom "Fontanges" de la même façon que "Pierrette" se fait toujours accompagner de "Paul" et "Marie" d'"Eventurel", c'est que d'une part ceci évoque la difficulté de la familiarisation dans la vie de l'actrice et d'autre part il s'agit pourtant d'accentuer les origines familiales de chaque nom. Ce n'est précisément au moment où Mme Eventurel est à son point le plus théâtral et hypocrite à l'égard de sa fausse petite-fille que celle-ci sera nommée exclusivement selon son prénom⁸⁶⁴.

Si nous lions la présence constante du surnom comme moyen par lequel le récit insiste sur les origines familiales, il est pourtant à remarquer que ce qui distingue "Fontanges" des autres deux noms c'est qu'il s'agit d'un nom dont les origines sont purement poétiques et auto-déterminées. "Flora Fontanges" est donc celle qui s'est créée toute seule et que se recrée un passé selon les liens avec une pluralité de "mères" fictives, imaginaires mais pourtant aussi réelles que n'était Rosa. C'est précisément par cette pluralité et identité floue que la fille adoptive des Eventurel transgresse leur obsession de vouloir démarquer les membres de leur société selon une hiérarchie sociale fixe et rigide.

La ruine des Eventurel ne va pas sans apporter certains malheurs à Marie Eventurel, dont le plus élémentaire est celui de lui enlever tout refuge et repos de la vie théâtrale qu'elle doit assumer sous le regard des Eventurel.

864 Le Premier Jardin, p. 161.

Si Marie Eventurel grandit en sagesse, une sagesse farouche qui la rend silencieuse, studieuse et butée, elle demeure sans grâce, empêtrée dans ses gestes. Finies, pour des raisons d'économie, les leçons trop coûteuses de chant et de diction, terminés les moments de liberté où elle s'échappait d'elle-même pour devenir tour à tour Angélique, Ophélie, Catarina, Beline, Rosette, Armande ou Henriette. N'ayant plus de chambre à elle, dormant dans la salle à manger, sans plus aucun refuge dans l'appartement exigu de la rue Plessis, Marie Eventurel vit son adolescence comme si elle s'enfonçait dans la nuit. Ses mouvements étriqués sont ceux des prisonniers qu'on ne quitte pas des yeux. 865

Ce que la banqueroute des Eventurel implique pour leur fille adoptive est non seulement la présence constante du regard de leurs parents mais également la privation de ce qu'elle avait aimé le plus: son lien avec l'art du chant, de la poésie et du théâtre. Lorsque Marie Eventurel pose son geste de révolte vis-à-vis de la volonté de ses parents adoptifs, il s'agit de prioritiser la parole artistique et de refuser de se soumettre à l'importance que les Eventurel accordent à leur nom. Or, il est pourtant à remarquer que là où les Eventurel méprisent le métier de l'actrice, l'intérêt que Mme Eventurel porte à sa famille après la ruine financière de son beau-fils, n'existe pourtant qu'en jeu théâtral d'apparences.

Mme Eventurel serait prise en charge par sa mère pour tout ce qui a trait aux vêtements, aux chapeaux et à la lingerie, tant que dureront les mauvaises affaires de M. Eventurel. Pour le reste, on n'a qu'à faire comme si de rien n'était et à tenir la tête haute comme si on n'habitait pas la rue Plessis. La vieille dame se propose de jouer le jeu elle-même, le moment venu, et d'offrir un grand bal dans sa maison de l'Esplanade, en l'honneur de cette petite fille qui n'a pas de nom, lui procurant d'un seul coup l'alibi nécessaire à son établissement dans la ville. Ce nom

d'Eventurel, la vieille dame de l'Esplanade voulait bien le prêter à Pierrette Paul, l'espace d'une saison, le temps nécessaire pour qu'elle se trouve un mari. Et la bonne action des Eventurel, commencée un soir d'incendie, se terminerait au son d'une marche nuptiale.866

Par le biais de la représentation des événements de cette saison pendant laquelle Marie Eventurel doit se trouver un mari, Le Premier Jardin évoque un lien entre cette étape de la vie de Flora Fontanges et les deux premiers romans hébertiens où il était question d'une exploration du thème du mariage encouragé par les familles de Catherine et d'Elisabeth. Le côté irréel, spectaculaire, ou théâtral du contact de Catherine et Elisabeth avec le mariage sera redramatisé dans les événements de cette saison de la vie de Flora Fontanges.

Une grande dame, vêtue de soie noire et de jais brillant, reçoit avec élégance et hauteur. Imposture et dérision, pense-t-elle au fond d'elle-même. Elle rit. Ses dents de vieille louve dans son visage émacié... Elle donne un bal en l'honneur de sa fausse petite-fille, comme si elle était vraie. Elle lui dit: "Bonsoir, Marie." Elle la nomme pour la première fois. Elle l'embrasse sur le front pour la première fois. Elle nargue la ville tout entière. Elle offre un spectacle de faste et de déraison.

[...]

Jamais la fille adoptive des époux Eventurel n'a semblé plus près du coeur de ses parents adoptifs et de leur voeu le plus cher. Mince et droite, dans sa longue robe blanche, elle a tout à fait l'air de vouloir s'intégrer à la société.867

Si Flora Fontanges se révolte contre cette intégration alors où Elisabeth D'Aulnières avait accepté d'agir selon la volonté de sa famille, dans Le Premier Jardin comme dans Kamouraska, le texte insiste

866 Le Premier Jardin, p. 160.

867 Le Premier Jardin. p. 161.

pourtant sur le fait que le drame individuel affronté par Marie Eventurel reflète un drame de caractère collectif.

Les débutantes, cheveux bouclés et frisés, bijoux de famille autour du cou et des poignets, décolletés qui s'affichent pour la première fois, empoignent à pleines mains des jupes de faille, de taffetas, de soie, de tulle et de mousseline ou les laissent trainer sur le parquet, enduit d'acide borique pour le rendre plus glissant.

Les garçons, sanglés dans des tuxedos fraîchement repassés, la raie bien droite dans leurs cheveux courts pleins de brillantine, font danser les débutantes jusqu'à l'aube.

Les plus chanceuses se marieront dans l'année.⁸⁶⁸

Que le texte remette en question cette "chance" devient évident non seulement par le refus de Marie Eventurel d'accepter la proposition de mariage qui lui est offerte, mais surtout par le passage suivant où il est question d'expliquer les raisons pour lesquelles elle refuse ce destin.

Au bout du troisième mois de bals et de fêtes, le plus mauvais danseur de la ville l'a demandée en mariage, et elle a dit non. C'est facile de dire non, comme ça, à un garçon qui vous a marché sur les pieds durant tout un hiver, même s'il a l'air renfrogné et sournois, surpris par ce non qu'elle a prononcé, clair et net. Mais le plus difficile, c'est d'expliquer qu'on a besoin pour vivre d'une piste de danse très grande, sans rien qui limite l'élan et enferme le coeur, et que l'amour dont on rêve n'est pas d'ici.⁸⁶⁹

Dans la mesure où le texte hébertien établit un rapport entre la danse et la sensualité, le fait que le récit précise que c'est "le plus mauvais danseur de la ville" qui demande Marie Eventurel en mariage suggère que ce qui lui est proposé est un mariage aussi stérile en

⁸⁶⁸ Le Premier Jardin, pp. 161-162.

⁸⁶⁹ Le Premier Jardin, p. 162.

sensualité que celui des Eventurel. De plus c'est par la métaphore de la danse que Flora Fontanges explique son besoin de liberté générale. Le thème de liberté sera développé par le conflit entre ce que les Eventurel valorisent et ce que Marie Eventurel considère comme important.

M. et Mme Eventurel n'en reviennent pas. Un si bon parti, fils unique d'un avocat, héritier de l'étude de son père, une si jolie petite moustache noire, à la Charlie Chaplin.

Trop à l'étroit dans sa peau qui craque, de haut en bas, Marie Eventurel a l'impression d'être un petit lézard, chauffé par le soleil, qui mue et laisse derrière lui ses écailles fanées. Pour la première fois, elle ne joue pas à être la fille adoptive parfaite. Elle vide le fond de son cœur. Elle déclare d'une voix ferme:

- Je ne veux pas me marier, avec aucun garçon. Je veux faire du théâtre, et j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi.⁸⁷⁰

Il est à remarquer que le conflit entre les Eventurel et leur fille adoptive se réduit à celui entre d'une part le prestige social et l'argent et d'autre part le corps, l'art et un nom déterminé par le sujet lui-même. Or, ce qui se trouve dédoublé ici est non seulement le conflit entre Eric et ses parents mais également le drame de Guillemette Thibault. On remarque que dans le cas de Guillemette Thibault comme dans celui de Flora Fontanges le métier que le sujet désire est tout de suite nommée "diabolique" par les parents.

Elle a été traitée d'ingrate et de dévergondée. Le théâtre étant une invention du diable, indigne d'une fille de la bonne société.⁸⁷¹

870 Le Premier Jardin, p. 162.

871 Le Premier Jardin, p. 162.

Etant donné que les Eventurel en tant que couple et parents adoptifs de Flora Fontanges n'existaient qu'en tant qu'incarnation d'un nom, il n'est par surprenant que le récit leur accorde une mort presque simultanée.

L'annonce de la mort de ses parents adoptifs, survenue à quelques semaines d'intervalle l'une de l'autre, l'atteint à travers le temps et l'espace.⁸⁷²

Autrement dit, la fonction des Eventurel n'accordait aucune distinction à ces deux personnages en tant qu'individus. S'ils meurent en même temps, c'est qu'ils n'existaient que comme moitié d'un concept généré par leur nom.

Dans la mesure où nous avons déjà pu constater que dès ses origines, le texte hébertien manifeste la volonté de "tuer" la mère en quelque sorte ou de revenir constamment à une exploration de la mort de celle-ci par le biais de divers registres dramatiques, nous tenons à faire remarquer que la triple identité de Flora Fontanges en tant que Pierrette Paul et Marie Eventurel comporte également trois formes distinctes de la mort ou disparition de la mère que nous avons déjà constatée séparément dans les romans précédents.

Le Premier Jardin accorde plusieurs mères à Flora Fontanges. Il s'agit tout d'abord de la mère biologique de Pierrette Paul dont l'identité ne sera jamais clarifiée, de Rosa Gaudrault en tant que le seul être qui a effectivement assumé la fonction maternelle vis-à-vis de Pierrette Paul, et de Mme Eventurel dont la fonction maternelle de renseignements verbaux sera effectivement déplacée vers sa propre mère. Nous réservons notre discussion à l'égard de la mère biologique inconnue

⁸⁷² Le Premier Jardin, p. 163.

de Pierrette Paul et de Rosa Gaudrauit pour notre conclusion de ce chapitre. Pour l'instant nous tenons à faire remarquer que le récit ne documente aucun contact interpersonnel entre Marie Eventurel et sa mère adoptive, alors qu'il sera pourtant question de documenter certains épisodes entre Marie Eventurel et sa grand-mère adoptive. C'est-à-dire qu'il s'agit ici de dédoubler en quelque sorte Mme d'Aulnières par Mme Eventurel, fille, et les tantes d'Elisabeth par Mme Eventurel, mère, dans la mesure où il y a glissement de fonction interpersonnelle qui accorde à un autre membre de la famille la responsabilité de conditionner socialement le sujet. Si Mme Eventurel n'est jamais dramatisée selon un rapport direct et individuel avec sa fille adoptive, c'est que, comme nous avons déjà pu remarquer, elle n'existe qu'en fonction de fille et d'épouse qui incarne le maillon manquant de la volonté de sa mère. C'est ainsi que le récit accentue le fait que Flora Fontanges n'a jamais eu de mère lorsqu'elle était Marie Eventurel, même si à cette époque-là elle demeurait hantée par le désir de se tisser des racines et des origines concrètes.⁸⁷³

Or, si la mère adoptive de Marie Eventurel ressemble à Mme d'Aulnières par le fait qu'elle reste une figure fantasmagorique à l'arrière-plan de la vie de sa vie, ne s'affirmant vis-à-vis de celle-ci que dans son désir de la pousser vers un mariage de convenance, le récit attribue pourtant une gamme plus riche de fonctions à Mme Eventurel, mère, vis-à-vis de sa petite-fille. C'est auprès de sa "fausse" grand-mère que Flora Fontanges apprendra ce qu'il faut pour réaliser son rêve de se tisser des liens imaginaires avec toute une société. Nous apprenons donc, que là où la mère adoptive de Marie Eventurel n'avait

873 Le Premier Jardin, p. 124.

laissé aucune empreinte sur sa fille adoptive, celle-ci avait pourtant reçu de Mme Eventurel, mère, l'initiation à ce qui est la base de la première moitié du Premier Jardin: l'appropriation imaginaire de la vie de toute une gamme d'individus historiques ou fictifs.

Bientôt, de dimanche en dimanche, les histoires de la vieille dame s'étendirent à toute la ville, se plaisant à rappeler la vie des habitants, dans toutes ses ramifications. L'ambition de la petite fille croissait à mesure que les histoires de la vieille dame prenaient de l'ampleur. Elle fit bientôt ce rêve insensé d'étendre ses possessions imaginaires à toute une société, ainsi qu'on dispose de ses propres affaires de famille, naissances, mariages et morts, elle-même concernée d'âge en âge, se construisant un passé de plusieurs générations et des alliances solides avec toute la ville.⁸⁷⁴

Malgré certaines similarités au niveau de fonction dramatique entre les tantes d'Elisabeth et Mme Eventurel, mère, ces figures se distinguent surtout dans leurs sentiments envers le sujet principal du texte. Là où les tantes d'Elisabeth étaient prêtes à "se damner" afin d'aider leur nièce, le rapport entre Marie Eventurel et sa fausse grand-mère se caractérise par une absence foncière d'amour allant jusqu'à l'hostilité.

Parfois, la vieille dame s'interrompait brusquement, observant un long silence grognon avant de reprendre le fil de son histoire. Durant ce silence qui durait, la petite fille croyait entendre Mme Eventurel penser très fort des choses malveillantes à son égard.

En réalité, Mme Eventurel songeait que la petite fille assise sur un tabouret, à ses pieds, n'aurait jamais dû naître et qu'il était inconcevable qu'elle essaie de s'incruster dans une des plus vieilles familles de la ville.

Si Mme Eventurel n'adressait jamais la parole à la petite fille, il lui arrivait cependant de parler

874 Le Premier Jardin, p. 125.

d'elle, devant elle, et de l'appeler "la petite intrigante".875

Ce que Flora Fontanges apprend auprès de sa fausse grand-mère est avant tout une préférence pour la parole fictive et un méfi ou crainte d'être blessée par la parole qui renvoie à la réalité à l'extérieur de la fiction.

Il est à remarquer que les souvenirs que Flora Fontanges craint le plus ne sont point rattachés à la vie de Marie Eventurel mais plutôt aux événements qui ont mené à la transition entre sa vie en tant que Pierrette Paul et celle en tant que Marie Eventurel. L'importance de l'incendie est accentuée par le fait que c'est la reconstruction de cet événement qui est située en dernier lieu et donc que le récit s'accorde comme destination textuelle finale. Or, ce qui est accentué par la description de l'hospice le soir de l'incendie sont avant tout les mauvaises conditions physiques de ce bâtiment en tant que refuge et abri.

C'est une forteresse de femmes et d'enfants, hermétiquement close, dans la nuit d'hiver. La ville tout alentour peut bien se faire et se défaire comme elle l'entend, rien ni personne ne franchit la clôture de l'hospice, sauf les jours de parloir et selon les normes bien établies par le règlement.

Le quatorze décembre 1927.

Tout le monde dort là-dedans, trente religieuses, trois cent soixante et onze petites filles de cinq à douze ans.

Ni extincteur, ni escalier de secours, ni gardien de nuit, aucun exercice de sauvetage. "Le Seigneur est mon berger", chantent-elles, toutes en chœur, avant de s'endormir, tandis que soeur Saint-Amable affirme que pas un cheveu de leurs têtes ne tombe sans la permission divine.

Dix heures trente. Déjà, le premier signe de feu s'est allumé dans une lucarne, au dernier étage de

l'hospice.876

Puisque la vie de Flora Fontanges en tant que Pierrette Paul à l'hospice n'est point caractérisée comme étant particulièrement heureuse en ce qui concerne les règlements et les conditions physiques de l'établissement, l'importance de l'incendie est avant tout rattachée à un autre phénomène qui ne va pas sans rappeler Les Enfants du sabbat et qui est ici associé également au même thème: la mort de la mère.

- Du bois mort, là!

"Rosa", dira encore, à plusieurs reprises, la petite fille dans sa chambre au papier fleuri, préparée pour elle par M. et Mme Eventurel.

Puis rien.

Puis rien du tout. [...] Plus un mot. Comme si elle était devenue muette des suites de sa scarlatine. Comme si elle avait tout oublié de son passé. Comme si le présent était un lieu flagrant et nul où l'on n'a qu'à se taire.⁸⁷⁷

Le cri "du bois mort, là" sera répété trois fois dans l'espace d'une page et représente effectivement l'avènement du silence de Marie Eventurel. Si le nom de Rosa sera prononcé relativement tôt dans le récit il faudra attendre les dernières pages du récit avant que Flora Fontanges accepte d'explorer son lien avec ce nom. Or, dans la mesure où Rosa Gaudrault représente effectivement le seul accès que Flora Fontanges a jamais eu à l'amour maternel, l'énonciation de ces mots renvoie ici, comme dans Les Enfants du sabbat à la mort de la mère. En tant que Pierrette Paul, Rosa représentait le seul espoir et la seule présence de la tendresse et de l'amour.

876 Le Premier Jardin, p. 167.

877 Le Premier Jardin, p. 130.

La certitude pour Pierrette Paul qu'on ne l'appellerait jamais au parloir, le dimanche, ni dans cette vie dans l'autre, ajoutait-elle, les soirs de désespoir.

Il n'y avait que Rosa Gaudrault pour la consoler et l'appeler en cachette, ma chatte et mon trésor.⁸⁷⁸

On remarquera que c'est par le biais des sentiments de Pierrette Paul qui se considère "trop vieille pour être adoptée et aimée"⁸⁷⁹ que le texte d'une part opère un glissement entre l'amour passé de Pierrette Paul envers Rosa et le désir présent de Flora Fontanges envers Raphaël, mais d'autre part revient au thème, exploré dans presque toutes les oeuvres précédentes d'un lien inextricable entre les structures de l'amour maternel d'une enfance et les structures désirantes du sujet en tant qu'adulte.

Si le récit lance l'image de la mort de Pierrette Paul en tant que réalité corporelle dans le passage suivant où celle-ci pose le geste de s'arracher la peau, il laisse entendre dans les paragraphes que nous venons de citer qu'un certain esprit du vécu de Pierrette Paul subsiste.

Aucun son ne semble plus pouvoir de sa gorge, tandis qu'elle arrache de grandes babiches de peau morte sur ses mains et sur ses pieds. Ne faut-il pas faire peau neuve dans tout son corps et jusqu'en dedans de son corps où se cache sa petite vie passée? Retournée et refaite à neuf, elle pourra peut-être exister une seconde fois et dire: "Voilà, c'est moi, me voici. Je suis vivante à nouveau, sortie d'entre les morts, arrachée d'entre les flammes." M. et Mme Eventurel ne la désirent-ils pas ainsi, sans loi ancienne, fraîche comme un nouveau-né, sans passé et sans mémoire, facile à lire comme un livre ouvert, remise au monde par leur bon vouloir, plantée solidement sur un chemin connu, choisi d'avance par eux et balisé par leurs soins?

Ils ont pris toutes leurs précautions pour

⁸⁷⁸ Le Premier Jardin, p. 142.

⁸⁷⁹ Le Premier Jardin, p. 143.

qu'elle ne soit plus jamais la même. Une quarantaine bien pleine, dépassant de huit jours l'ordonnance du médecin.⁸⁸⁰

Le rêve des Eventurel de désirer une fille "sans loi ancienne, fraîche comme un nouveau-né, sans passé et sans mémoire" est effectivement le même rêve qui semble hanter Eric et son entourage-rêve que Le Premier Jardin identifie comme étant impossible à réaliser. malgré toute volonté de faire disparaître le passé.

La vraie vie commence à l'instant même, et tout ce qui est arrivé avant aujourd'hui doit disparaître avec le matelas, les draps et les couvertures, la chemise de nuit et la poupée, emportés par le service sanitaire de la ville qui doit faire la désinfection.⁸⁸¹

Cette tentative de vouloir détruire une identité, est représentée ici, comme dans Kamouraska et Les Enfants du sabbat par l'image de la jeune fille à la tête rasée.⁸⁸² Le récit relance ce glissement d'une identité à une autre par le biais de certaines images liées d'une part au phénomène de la naissance de l'individu et d'autre part au récit biblique des origines de la reconnaissance humaine de sa nudité.

Le lien entre d'une part le désir en général et d'autre part l'amour maternel, tel que représenté par Rosa se fait surtout dans le passage suivant où il est question d'évoquer Raphaël au milieu du récit de l'incendie.

Les mortes font du bruit dans sa gorge. Elle les nomme, une par une, et ses compagnes d'enfance viennent à l'appel de leur nom, de la plus grande à la

880 Le Premier Jardin, p. 130.

881 Le Premier Jardin, p. 131.

882 Le Premier Jardin, p. 131.

plus petite, encore intactes et non touchées par le feu, avec le même uniforme de serge noire, des cols et des poignets blancs, des bas noirs à côtes, des bottines lacées et des cheveux courts, soigneusement taillés au carré, tous les mois.

Alfreda Thibaut
 Laurette Levasseur
 Jacqueline Racine
 Marie-Marthe Morency
 Théodora Albert
 Jeanne-d'Arc Racine⁸⁸³

Raphaël n'est plus là pour partager avec elle l'évocation des petites filles de l'hospice Saint-Louis. Maintenant qu'il s'agit sa vie, elle est sans personne, ni pitié ni compassion.

Une ribambelle de petites filles en vêtements de deuil entourent le lit de Flora Fontanges, rue Sainte-Anne. La plus grande, cependant, a une blouse bleue, serrée à la taille par une ceinture et des cheveux frisés. Elle se nomme Rosa Gaudrault et sera brûlée avec les enfants de la petite classe. Elle dit "ma chatte, ma puce, mon chou, mon trésor, ma belle, ma chousite, mon ange", elle rit et parle tout bas parce que c'est interdit par le règlement de donner aux enfants des noms autres que ceux inscrits sur les registres de l'hospice. Parfois, elle chante "la Sainte Vierge s'en va avec ses longs cheveux pendants" et elle est radieuse comme un oiseau bleu dans une volère d'étourneaux tout noirs.⁸⁸⁴

Rien que le nom "Jeanne-d'Arc Racine" sert comme lien entre le sacrifice de Rosa et le thème de la passion désirante. Rosa est celle qui transgresse l'interdit, et cette transgression n'est autre que l'amour maternel. Le récit répétera la documentation du sacrifice de Rosa deux fois et chaque fois le texte introduira ce drame par les mots "Qui oserait franchir le brasier, si ce n'est Rosa Gaudrault". Lorsque Flora Fontanges "tend les bras dans la nuit" elle se penche vers une image de l'amour maternel absolu qui affronte la mort afin de faire

883 Le Premier Jardin, p. 127-128.

884 Le Premier Jardin, p. 128.

vivre l'Autre.

"Rosa", dit Flora Fontanges, tendant les bras dans la nuit, et elle pleure.

Qui oserait franchir le brasier, si ce n'est Rosa Gaudrault qui a déjà fait le don de sa vie et renouvelle à chaque instant?

Elle a seize ans. Elle entre et sort, ramène des enfants à chaque coup, passe à travers les flammes et la fumée, un linge mouillé sur la figure. Elle les appelle par leur nom, les supplie de venir avec elle qui est bonne et douce et les a toujours considérés comme des enfants ordinaires avec père et mère à leurs côtés et maison ordinaire riante et chaleureuse. Elle les appelle. Elle les prend dans ses bras. Elle les tire dehors. Elle retourne dedans avec son linge mouillé qui gèle à mesure. Elle appelle toujours. Elle conjure pour qu'on vienne avec elle dehors. Même les pompiers avec leurs masques et leurs grandes échelles n'ont pas son courage et son audace.

Quand on a retrouvé Rosa Gaudrault, le lendemain, dans les décombres, elle avait deux petites villes dans les bras, carbonisées avec elle, couvertes de glace, en une seule branche noire, tordue.⁸⁸⁵

Rien que la dernière image de Rosa en tant qu'une seule branche noire, dans un récit où le concept de la mère est souvent représenté par l'image des branches d'un arbre, sert à accorder à ce personnage la fonction de mère. Or, si nous insistons sur l'importance du thème de l'amour maternel dans le texte hébertien c'est que Le Premier Jardin déclare ouvertement qu'il s'agit ici d'un phénomène central dans la trajectoire désirante de tout sujet.

Et si c'était ça, la vie? L'idée de la bonté maternelle absolue, comme ça, au bout du monde, et l'on part à sa rencontre, on oriente sa vie dans sa direction, n'importe qui, n'importe où, n'importe comment, tant l'espoir et le désir sont forts, tous tant que nous sommes, comme quelqu'un qui serait sans regard véritable, orphelin sans feu ni lieu, tandis

que nos doigts d'aveugle se méprennent à mesure sur le tendre et doux visage de l'amour. C'est la carotte du petit âne qui fait avancer le monde. Tant d'amours décevantes pour Flora Fontanges et toujours le même espoir renaissant de ses cendres alors que la face furtive de l'amour s'éloigne à mesure. Quelle drôle de vie que la sienne, et que l'amour est difficile à saisir! De quelle blessure initiale s'agit-il pour tous, et non seulement pour Flora Fontanges qui est sans père ni mère? Jusqu'à la petite Maud, follement aimée, dès son premier jour, fugueuse de naissance, qui s'échappe sans cesse, droit devant elle, sans se retourner, comme si la vie se trouvait quelque part au loin, cachée dans les nuages.⁸⁸⁶

Alors où dans Kamouraska, Elisabeth se moque du fait que c'est l'honneur qui représente la carotte du petit âne qui fait avancer toute une vie, dans Le Premier Jardin au moment où le sujet s'affronte sans souci du regard de l'Autre, elle reconnaît que la force motrice qui fait avancer une vie est effectivement l'idée de l'amour maternel absolu. Dans la mesure où nous avons pu identifier la mort de la mère comme motif obsédant dans le texte hébertien l'importance de Rosa Gaudrauit en tant qu'incarnation de l'idée de cet absolu contre laquelle seront mesurés tous les autres rapports du sujet devient une figure importante à une compréhension du sujet désirant hébertien.

Si le récit tient à mentionner que là où Rosa Gaudrauit, qui transgressait les lois du couvent à l'égard du silence et de l'interdit de tout contact personnel et tendre, est morte alors que les religieuses ont survécu,⁸⁸⁷ c'est qu'il s'agit ici de dédoubler le processus déjà opéré par le personnage d'Eric. C'est-à-dire qu'il est question de déplacer l'idéal chrétien du don de la vie vers une figure laïque et le situer à l'extérieur des institutions religieuses en tant qu'être qui

⁸⁸⁶ Le Premier Jardin, pp. 100-101.

⁸⁸⁷ Le Premier Jardin, p. 170.

agit contre certaines lois prônées par l'Eglise.

Là où Rosa Gaudrault existe en tant qu'être à l'origine d'une parole maternelle tendre et d'un amour poussé à l'absolu du don de sa vie, alors que Mme Eventurel n'est mère que selon la parole judiciaire des autorités, le récit décidera de ne pas résoudre le mystère de l'identité de la mère biologique de Flora Fontanges.

Dans la pièce à côté penchée sur ses livres et cahiers, leur fille adoptive semblait vouloir tout ignorer des histoires de la ville. Un seul secret avait de l'importance pour elle, celui de sa naissance qui ne lui sera jamais révélé, ni aux époux Eventurel, malgré leurs recherches.

Tout ce qu'on sait, tout ce qu'on saura jamais, c'est que l'enfant née à la Miséricorde a été recueillie par des religieuses, déjà lourdes de tous les péchés du monde, vouées à l'expiation et au salut de tous, mises en croix quotidiennement avec le Seigneur. Et des tendres petits enfants innocents ont été portés par elles, à bras-le-corps, comme des croix de surplus.⁸⁸⁸

En ce qui concerne le phénomène d'origine corporelle, Flora Fontanges est représentée par l'énoncé comme un être d'une part sans mère biologique et d'autre part comme une mère qui pendant la plupart du récit doit également affronter l'absence physique de sa fille Maud. Il est d'ailleurs à remarquer que lorsque Maud revient, c'est Flora Fontanges qui est dépeinte comme représentant cet idéal parfait en tant que mère vis-à-vis de Maud.

Maud est revenue. Elle s'est abattue aux pieds de sa mère, dans la petite chambre d'hôtel. Elle pleure. Elle demande pardon. Sa jupe de coton à fleurs s'étale par terre. Elle enserme de ses deux bras les jambes de Flora Fontanges. Elle met sa tête sur les genoux de Flora Fontanges. Voudrait se fondre entre les genoux maternels. Disparaître. Retrouver l'union parfaite,

l'innocence d'avant sa première respiration, sur la terre des hommes.889

Or parmi ces diverses explorations de la figure de la mère, celle de Flora Fontanges vis-à-vis de sa fille Maud mérite notre attention. Non seulement Le Premier Jardin s'oriente-t-il d'une part vers une exploration des diverses "mères" de Flora Fontanges mais ce qui encadre dramatiquement ce récit est également l'appel de Maud et enfin l'arrivée de celle-ci à la fin du roman. Si c'est avant tout le phénomène de séparation qui caractérise le rapport de Flora Fontanges vis-à-vis de sa mère biologique, Rosa, et Mme Eventurel, pendant le récit Flora Fontanges est également une mère à la recherche de sa fille disparue. Ceci a comme résultat le fait d'accentuer l'aliénation de Flora Fontanges non seulement vis-à-vis de son passé et de ses origines, mais également vis-à-vis de la génération suivante et de celle qui a pris ses origines physiques chez Flora Fontanges. Qu'il s'agisse d'une volonté du texte de se servir du présent en tant que dédoublement du passé devient clair par le fait que le premier contact concret entre Flora Fontanges et le lieu où habite sa fille focalise tout de suite sur des documents qui reflètent Flora Fontanges en tant qu'actrice et mère simultanément.

Flora Fontanges a déjà commencé à regarder les coupures de journaux, plus ou moins jaunies, épinglées au mur de la petite chambre donnant sur la cuisine.

Avis de recherche. Maud, grande, mince, teint clair, cheveux longs noirs, 13 ans, avis de recherche, aucun reproche ne lui sera fait, sa mère pleure, 15 ans, 17 ans, 18 ans, aucun reproche, sa mère supplie, cheveux longs noirs, teint clair, c'est une fugueuse. Rien à comprendre. Elle fugue. C'est plus fort qu'elle.890

889 Le Premier Jardin, p. 173.

890 Le Premier Jardin, p. 61.

On remarque pourtant que la réaction de Flora Fontanges vis-à-vis des documents épinglés sur le mur de Maud où il est question des rôles de l'actrice et les avis de recherche de sa fille est exactement la même que celle qui elle démontre à l'égard de ses souvenirs des Eventurel.

Flora Fontanges remarque que les avis de recherche et les affiches de premières théâtrales alternent en bon ordre sur le mur, tout comme si leur dépendance était évidente. De là à croire que Maud disparaît dans le noir chaque fois que sa mère monte à nouveau sur une scène, en pleine lumière, face au public qui acclame...

Elle pense: quel gâchis! Elle met les mains sur son visage.891

D'après cet extrait de texte, les fugues de Maud correspondent aux moments où Flora Fontanges accepte de devenir Autre sur scène. Or, les seules représentations d'amour que Le Premier Jardin nous offre sont d'une part celle de l'amour de Rosa pour les petites filles de l'hospice et d'autre part celle de l'amour initial de Flora Fontanges envers sa fille lors des premiers trois mois de vie de celle-ci.

Une toute petite maison isolée, louée pour trois mois, dans la campagne tourangelle, retirée sous les arbres, avec un minuscule jardin de curé. La mère baigne, talque, linge, berce, caresse sa fille, à longueur de journée. Lui parle comme à un Dieu qu'on adore. La garde le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue, sous une blouse ample, choisie à cet effet. Echange infini de chaleur et de senteur. Peau contre peau. Lui donne le sein, sans horaire fixe, comme une chatte nourrit son chaton. La lèche de la tête aux pieds. Ira jusqu'à prétendre que, si sa fille pleure un instant, c'est parce qu'elle a perdu l'odeur de sa mère. Pour la consoler, la reprendra inlassablement dans son giron comme dans son eau natale. Évitera de se mettre du déodorant et de l'eau de Cologne pour que sa fille puisse la reconnaître

plus facilement rien qu'à l'odeur, animale et chaude, perdue dans la campagne, mêlée aux parfums de la terre.⁸⁹²

Si les trois premiers mois de la vie de Maud sont représentés par des scènes plutôt idylliques où Flora Fontanges éprouvait un amour maternel absolu envers sa fille, sa carrière viendra pourtant perturber ce rapport et le modifier.⁸⁹³ Flora Fontanges reconnaît qu'à partir de ce moment, il n'y plus eu d'équilibre dans son rapport avec Maud. Or, lors de leur première rencontre avec Maude, ces amis ont surtout retenu une image de la faim de celle-ci.

On s'est tous arrêtés pour la regarder manger. On aurait dit un chien affamé. Son bras gauche entourait son assiette sur la table comme pour la protéger des voleurs. On n'avait jamais vu ça, une faim pareille. Elle faisait toutes sortes de bruits avec sa bouche, ses dents et sa gorge. On était souffiés. Quand elle a eu fini, elle a repoussé son assiette et s'est mise à pleurer et à trembler de froid.⁸⁹⁴

La faim physique de Maud est effectivement employée comme reflet de ce désir de l'amour absolu, ailleurs évoqué par le récit. Si Raphaël et Flora Fontanges se sentent complices dans leur sentiment de culpabilité envers Maud, c'est qu'ils attribuent vaguement à celle-ci un certain sentiment d'avoir été trahie ou mal aimée.⁸⁹⁵ Malgré le fait que Raphaël et Flora Fontanges sont d'accord pour déclarer que les fugues de Maud proviennent du fait de se trouver de temps en temps devant quelque chose d'intolérable, cet "intolérable" ne sera défini qu'à la fin du roman. Le

⁸⁹² Le Premier Jardin, pp. 110-111.

⁸⁹³ Le Premier Jardin, p. 111.

⁸⁹⁴ Le Premier Jardin, p. 5^o.

⁸⁹⁵ Le Premier Jardin, p. 101.

texte caractérise Maud comme un être peu constant qui ne peut point tolérer d'être renfermée longtemps. Ce qui s'avère donc "intolérable" pour Maud est avant tout le sentiment d'être clôturée et figée à un lieu.

Combien de jours enfermée dans une chambre d'hôtel, combien de nuits à pleurer en rêve a-t-il fallu pour que Maud en arrive à cette agitation extrême qui la fait bondir sur ses pieds à l'arrivée de sa mère?

Malgré sa fatigue, Flora Fontanges voudrait renouer, encore une fois, les gestes quotidiens qui, depuis quelque temps, l'attachent à sa fille, soir après soir, dans la petite chambre d'hôtel, rue Sainte-Anne. Pourquoi ne pas se fier à la force de l'habitude, patiemment tissée autour de Maud, pareille à une fine toile d'araignée, pour la retenir, encore un peu de temps?

Il n'est que faire comme si de rien n'était, ni la fièvre étrange de Maud, ni ses gestes brusques, ni cette façon qu'elle a soudain de parler trop fort et de gesticuler sans raison. 896

Comme sa mère, au moment où celle-ci a refusé d'épouser le jeune avocat, Maud éprouve avant tout le désir d'une liberté totale et de suivre les lignes de tension de son désir envers Raphaël.

Avant la fin de son séjour à Québec, Flora Fontanges sera invitée à sortir dans la ville une dernière fois, cette fois-ci en tant que témoin au désir de sa fille. Pour la première fois dans le récit, Flora Fontanges doit affronter le spectacle du désir vivant et présent de sa fille, sans recours au théâtre ni aux souvenirs de son passé. Ce spectacle immédiat du désir de Maud est d'ailleurs décrit avec précision par le récit. Comme celui de la jeune Marie Eventurel, le désir de Maud est d'abord évoqué par son rapport avec la musique et la danse.

Maud est debout, parfaitement immobile, comme se recueillant. Tout son corps se charge d'énergie et de rythme. Ça s'engouffre par tous les pores de sa peau, pareil à une tempête, fait sonner ses os et cogner son sang à gros bouillons.

Bientôt, elle s'avance sur la piste minuscule, frôlant les autres danseurs, sans les regarder, les évitant, se faufilant entre eux, se frayant un passage, suivant son idée, seule au monde, dans un magma de corps ruiselants, d'éclairs de lumière et de chaleur, de désir brut étaié.⁸⁹⁷

De nouveau ici, la danse est étroitement liée à la sensualité et à la sexualité par l'arrivée de Raphaël sur la piste de danse.⁸⁹⁸ Ce que Flora Fontanges doit subir c'est la reconnaissance de ce qui l'écarte du désir de sa fille et la rapproche de sa propre solitude.

L'arrivée de Maud coïncide avec le début des répétitions de Oh! les beaux jours. S'il s'agit ici des deux raisons principales pour lesquelles Flora Fontanges était revenue à son pays natal il est pourtant à remarquer que le récit ne se sert de ces deux phénomènes que comme prétexte à encadrer le drame du passé de Flora Fontanges. Il y a pourtant lien entre ces deux "prétextes" et le passé de Flora Fontanges dans la mesure où il s'agit d'expliquer ce que celle-ci a créé en tant que mère et en tant qu'actrice par le biais d'une exploration de ce qui l'avait créé des dizaines d'années plus tôt.

Ce qui subsiste pour Flora Fontanges, étant donné les diverses déceptions et expériences qu'elle a dû vivre, témoigner, ou même imaginer, c'est de donner une forme artistique et durable à ce vécu concret ou imaginé. C'est dans sa réponse à l'appel du metteur en scène de l'Emarillon que Flora Fontanges pourra franchir certaines distances

⁸⁹⁷ Le Premier Jardin, p. 183.

⁸⁹⁸ Le Premier Jardin, pp. 1803-184.

vis-à-vis de la passion et du désir. Winnie, malgré son statut d'être fictif lui est profondément plus familière et réelle que sa propre fille Maud. Ce n'est que grâce à Winnie que Flora Fontanges réussit à reprendre contact avec la passion et à réaffirmer sa repossesion en tant qu'être désirant.

Durant un mois, elle joue Winnie tous les soirs, sauf mardi, souffrant mille morts et mille deuils. Elle est possédée. Elle frémit de la passion de Winnie et n'arrive pas à dormir, la nuit, tant elle est tarabustée par de toutes petites vagues amères qui la déshabillent et l'usent à mesure. 899

A la fin de sa vie, comme au moment de sa jeunesse, le métier d'actrice est envisagé par Flora Fontanges comme le moyen de subir le même éclatement et liberté qu'elle aperçoit chez sa fille sur la piste de danse.

Tout à coup, elle avait envie très fort de devenir quelqu'un d'autre, un de ces passant qui marche dans la neige, par exemple. Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une mirute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs, quelle peine. quelle joie nouvelles, essayer une autre peau que la sienne comme on essaie des gants dans un magasin, ne plus gruger sans cesse le même os de sa vie unique, mais se nourrir de substances étranges et dépaysantes.

Éclater en dix, cent, mille fragments vivaces; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. Aller de l'une à l'autre, non pas légèrement comme on change de robe, mais habiter profondément un autre être avec ce que cela suppose de connaissance, de compassion, d'enracinement, d'effort d'adaptation et de redoutable mystère étranger.

[...]

Elle ne sait pas encore qu'un jour elle deviendra actrice et fera éclater son coeur en cent morceaux

brillants comme des soleils.900

Le métier de comédienne est précisément ce qui permet à Flora Fontanges de réaliser son désir d'abandonner les contraintes d'une identité unaire en faveur d'un éclatement et d'une fragmentation de perspective. Si Flora Fontanges décide de devenir actrice c'est qu'elle partage avec Stevens Brown une frustration foncière à l'égard d'être figée à une seule identité.

Un jour, il y a très longtemps, elle venait à peine d'arriver chez les Eventurel, c'était l'hiver, rue Bourlamaque, elle a été saisie par une idée surprenante qui, en se prolongeant, risquait de la jeter dans le désespoir. N'être que soi toute la vie, sans jamais pouvoir changer, être Pierrette Paul toujours, sans s'échapper jamais, enfermée dans la même peau, rivée au même cœur, sans espérance de changement, comme ça, tout doucement jusqu'à la vieillesse et la mort. C'était comme si elle ne pouvait plus bouger, les deux pieds enfoncés dans la neige. Sa respiration faisait une petite fumée toute frisée, dans l'air froid.

Des gens passaient sur le trottoir, à côté d'elle, marchant vite, la figure rougie.

Une grande curiosité la prenait au sujet de ces gens qu'elle ne connaissait pas, une étrange attirance. Comment faire pour se mettre vraiment à leur place, comprendre ce qui se passe dans leur tête, dans le plus secret de leur vie?901

Ce que Flora Fontanges trouve en tant que réponse à la question de Marie Eventurel est une alliance au théâtre qui lui permettra de vivre la réalité de l'âme intérieure des divers personnages dont elle acceptera d'incarner la parole. Dans la mesure où la tragédie de plusieurs sujets hébertiens avait été d'être obligés de se dédoubler en devenant ventriloques ou porte-paroles d'un discours qui ne leur

900 Le Premier Jardin, p. 64.

901 Le Premier Jardin, p. 63.

appartenait pas, le drame de Flora Fontanges s'avère paradoxal parce qu'il implique également une scission entre le sujet désirant et le sujet parlant. Ce qui distingue Flora Fontanges des autres sujets hébertiens qui avançaient des discours aliénants et socialement déterminés est d'une part le fait qu'il s'agit d'une appropriation plurielle et temporaire de la parole de chaque personnage, et d'autre part que son rapport à la parole est consciemment reconnu en tant que jeu théâtral. C'est ainsi que le rapport à la parole de Flora Fontanges devient non point un moyen d'aliénation et de clôture mais plutôt une ouverture vers la repossesion d'un désir à multiples visages reflétant une diversité de perspectives et de passions.

Longtemps, Flora Fontanges a été une voleuse d'âme, dans les hôpitaux, dans les asiles, dans la rue, dans les salons, dans les coulisses, à l'affût des mourants et des bien-portants, des innocents et des fous, des gens ordinaires et des autres qui sont pleins de prétensions, de ceux qui sont masqués et de ceux qui avancent à découvert, le visage nu comme la main, de ceux qui sont sans amour et des autres qui rayonnent de passion débordante, comme des ostensoirs.

Elle leur prend leurs gestes et leurs tics, leur façon de pencher la tête et de baisser les yeux, elle se nourrit de leur sang et leurs larmes. Elle apprend à vivre et à mourir. Elle a des modèles vivants et de grands morts étendus sur leur lit d'hôpital. Combien de temps a-t-elle passé au chevet des mourants, épiant leur dernier souffle, ce moment suprême où les traits se figent et blanchissent d'un coup, comme de vieux os? Elle a tenu le petit miroir contre des bouches agonisantes, croyant voir passer l'âme dans une buée, désirant s'emparer de cette âme volatível pour s'en faire une vie de srucroît, désirant s'en servir, ce soir même, pour jouer La Dame aux camélias. 902

Le rapport entretenu par Fiora Fontanges avec les divers personnages qu'elle doit jouer sur scène n'est point décrit comme étant gratuit et

superficiel, mais plutôt comme un dédoublement de certaines réalités quotidiennes de sa vie. Le Premier Jardin tient avant tout à faire remarquer les liens divers qui existent non seulement entre la gamme de drames inventés par Flora Fontanges et les personnages qu'elle a dû être dans sa vie réelle, mais également entre les personnages qu'elle a dû jouer sur scène, sa propre vie, et certains drames de la vie collective historique féminine.

Et voilà qu'elle est vieille maintenant. De retour dans sa ville originelle. La boucle est bouclée. Son dernier rôle est devant elle à apprendre et à laisser infuser comme ces amères feuilles de thé, au fond des tasses, lorsqu'on veut dire la bonne aventure. Elle feuillette la mince plaquette de Oh! les beaux jours. Elle sait ce qui l'attend. Elle est Winnie profondément à l'intérieur d'elle-même. Elle a peur. Elle se recueille avant de monter sur son tas de sable et de s'y ensevelir, grain à grain. 903

Si au moment du récit Flora Fontanges est Winnie, c'est-à-dire une femme liée avant tout à la vieillesse et à la mort, par le biais de ses souvenirs, son imagination et son métier, elle devient l'optique à travers laquelle sera appréhendé un énorme panorama des diverses étapes et manifestations de la trajectoire désirante.

Texte et sujet se ressemblent dans la mesure où Le Premier Jardin dédouble la recherche de Flora Fontanges vers ses origines et la reconstruction de son autobiographie en se manifestant en tant que la meilleure synthèse des diverses préoccupations et figures centrales de toute l'oeuvre de prose hébertienne. C'est-à-dire qu'il y a parallélisme entre énoncé et énonciation dans la mesure où ce roman nous offre effectivement une "autobiographie" où est établi un lien entre divers

fragments provenant d'autres textes hébertiens.

Si jusqu'à présent nous avons évité l'élément auto-référentiel de ce texte, il nous convient pourtant de souligner que le double rapport que Flora Fontanges entretient avec le théâtre et avec la fonction de conteuse lors de son dialogue avec Raphaël ne va pas sans refléter le travail de l'écrivaine et le phénomène de la représentation fictive. C'est ainsi que Le Premier Jardin peut effectivement être conçu comme l'oeuvre la plus auto-référentielle d'Anne Hébert.

En plus de nous démontrer les diverses étapes du jeu verbal des fictions, ce roman nous rappelle que si la parole et l'identité ne sont que jeux arbitraires, ces jeux ont un pouvoir qui mérite d'être pris au sérieux et peuvent être effectivement le moyen de subvertir d'autres discours fictifs incompatibles avec les voix désirantes du sujet. Si la vie réelle est souvent ramenée au niveau superficiel de jeu et imposture, tels que documentés dans les vies accordées à plusieurs protagonistes hébertiens des romans précédents, Le Premier Jardin nous démontre qu'inversement le jeu comporte toujours la promesse d'une certaine vérité à découvrir.

CONCLUSION

Notre parcours à travers l'oeuvre hébertienne commence avec l'analyse d'un sujet qui perd son accès à la parole de l'Autre et son contrôle et connaissance de la parole qu'il émet lui-même, et termine par un sujet à voix multiples, dont le métier est précisément celui d'offrir, en tant que spectacle, la maîtrise complète de son corps verbal.

A partir d'un récit dont le but principal est celui de représenter le sujet pré-désirant face à la présence écrasante de la mère, et à la fois la nécessité et pourtant l'impossibilité de la tuer, nous arrivons à un roman qui enlève à son sujet principal tout accès au moindre souvenir de la vraie mère, afin de reconstruire cette figure par le biais d'une identité multiple. Autrement dit, il s'agit dans le récit de Flora Fontanges de se servir de la figure de la mère comme lieu sur lequel est projeté le conflit entre la parole de la loi et le désir, phénomène que nous avons identifié tôt comme le drame central de François Perrault. De celui-ci à Flora Fontanges le lecteur déplace son regard d'un sujet hyper-solitaire vers un personnage qui existe avant tout en tant qu'objet spéculaire du regard de l'Autre.

Puisque notre étude a insisté sur "Le Torrent" comme la condensation de la problématique générale affrontée par le sujet face à la parole et au désir, il nous semble à propos de revenir à ce conte et d'essayer de voir jusqu'à quel point ce statut de condensation s'avère justifiable.

Si dans une étude qui visait avant tout une compréhension du statut

du sujet désirant et parlant, nous sommes revenus sans cesse au phénomène de la dynamique fonctionnelle des personnages par rapport au sujet central et avons pu démontrer jusqu'à quel point les divers personnages secondaires qui entourent le sujet désirant central peuvent se réduire à des dédoublements partiels de ce sujet, c'est afin de démontrer que l'oeuvre romanesque hébertienne s'attaque avant tout à une théorie du sujet et à une exploration de la subjectivité face à l'Autre. Cet Autre se manifeste avant tout dans l'oeuvre romanesque hébertienne à l'intérieur du sujet lui-même. Autrement dit, si les autres personnages en tant qu'identités dramatiques sont le plus souvent facilement réduisibles à un reflet du personnage, c'est qu'il s'agit ici d'une focalisation rigoureuse sur le le sujet lui-même et du drame de ce sujet en tant que manifestation d'une aliénation foncière face à son moi.

Dans cette dynamique fonctionnelle du personnage secondaire vis-à-vis du sujet central du récit, c'est surtout la mère qui lui sert comme le dédoublement le plus fidèle et le plus révélateur. Dans une oeuvre qui s'acharne, au niveau de son énonciation, à laisser le désir subvertir tout principe d'unité, et qui, au niveau de l'énoncé, s'oppose sans cesse à toute tentative de systématiser les lignes désirantes qui traversent son sujet, il nous est pourtant possible d'identifier un fil unificateur, grâce auquel ces divers textes et leur sujets se lient: la mère comme figure aux origines du script selon lequel le sujet se forge une identité.

Si nous avons jugé pertinent d'inclure "Le Torrent" dans notre corpus, c'est qu'il nous paraissait important de donner au lecteur l'occasion d'entrevoir la mère, avant que celle-ci ne se déplace en arrière-plan et ne devienne cet énigme de la présence d'une absence,

toujours articulée dans le roman hébertien, même dans les textes où, à premier coup d'oeil, sa présence ne semblait nullement pertinente au récit central. D'autre part, si nous jugeons utile de revenir à cette figure dans notre conclusion c'est qu'il s'agit ici d'un phénomène qui nous aide à constater une évolution dans l'oeuvre romanesque. Le statut de cette évolution est pourtant double et s'avère déterminé par le sexe du sujet en question. Voilà pourquoi Héloïse s'intègre mal à une telle notion d'évolution progressive lorsqu'il s'agit de comparer ce roman à Kamouraska et aux Chambres de bois, mais pourtant ne pose pas de problème foncier lorsqu'il est envisagé comme précédent aux récits de Stevens Brown et de Nicolas Jones des Fous de Bassan. Puisque ce roman-ci nous avertit contre la plausibilité de faire abstraction du sexe du sujet désirant sous analyse, dans quelle mesure pouvons-nous compter sur François en tant que reflet du drame des divers sujets hébertiens sans distinction de sexe? Etant donné le fait que nous avons déjà pu relier le drame de Catherine et celui de Bernard à François, il est plutôt question de savoir 1) à partir de quel moment le roman hébertien démontre conscience de l'impossibilité de faire abstraction de la question du sexe de son personnage, 2) ce qui contribue à faire de François une exception à cette tendance 3) quelles distinctions le roman hébertien établit-il entre le sujet désirant masculin et féminin.

C'est par l'ordre inverse que nous aborderons nos questions dans la mesure où il nous semble évident que les deux premières ne sont accessibles que grâce à une réponse à la dernière. Etant donné que c'est surtout dans Les Fous de Bassan que nous avons pu constater une distinction entre le désir féminin et masculin, il nous convient d'accorder la parole à Marilyn Randall, pour qui cette distinction ne

semble point être justifiable. Répondant à un article de Kathryn Slott, Randall s'interroge à l'égard du lien que Slott chercherait à opérer entre les femmes des Fous de Bassan et l'amour et la tendresse, facultés qui seraient absentes chez le personnage masculin de ce roman, selon Slott.

Par le biais des obsessions fixées sur la mère, il est évident que Stevens et Nicolas voient le monde et leur expérience de façon identique. Obsédés tous deux par Felicity, la grand-mère du premier et la mère du deuxième, ils sont d'accord pour sentir qu'elle les a privés d'amour et qu'elle aime seulement ses filles et petites-filles. En fait, d'après les témoignages de leurs fils, petit-fils et mari, Felicity et Bea, ainsi qu'Irène, l'anti-mère, manifestent une froideur et sont atteintes d'une stérilité qui remet radicalement en question l'affirmation d'une critique voulant que **les hommes se séparent de l'amour et de la tendresse**. Selon la psychologie exposée dans les récits de Nicolas et de Stevens, la cause de leur misogynie reposerait sur une enfance hantée par le désir insatisfait de l'amour maternel et par un refus de tendresse de la part des femmes.⁹⁰¹

Dans sa dernière phrase, Randall résume effectivement le biais par lequel Nicolas et Stevens peuvent facilement être assimilés non seulement à François Perrault, mais également à Bernard à condition que nous établissions une nuance qui nous semble importante: la cause de la misogynie du sujet masculin est effectivement attribuée à "une enfance hantée par le désir insatisfait de l'amour maternel", mais non point à un refus de tendresse de la part des femmes en général. Il nous faut pourtant revenir à l'argument central de Randall qui serait celui de démontrer que Les Fous de Bassan est autrement peuplé de femmes dont le lien avec l'amour et la tendresse s'avère problématique, au moins en ce

⁹⁰¹ Marilyn Randall, "Les énigmes des Fous de Bassan: féminisme, narration et clôture", Voix et Images, 43, automne 1989, pp. 68-69.

qui concerne leur rapport avec leurs maris, fils et petit-fils. S'il est pourtant vrai que le récit n'accorde aucun lien de tendresse et d'amour à Bea Atkins et à Irène Jones et que Felicity est effectivement dépeinte par toutes les perspectives, y compris par ses propres paroles, comme un être qui ne peut aimer que ses filles et petites-filles, il reste pourtant aussi vrai que dans Les Fous de Bassan, la tendresse et l'amour ne se trouve que chez les femmes, les enfants des deux sexes, Perceval et Stevens face à celui-ci. C'est-à-dire que chez l'homme adulte, à l'exception de Perceval,⁹⁰² il y a effectivement une absence d'amour et de tendresse, si ce n'est que la vénération amère qu'ils ressentent envers celle qui les a rejetés - Felicity Brown. Or, dire que chez l'homme, il n'y a pas de tendresse et d'amour ce n'est pas nécessairement dire ni que chez toute femme on trouvera ces instincts, ni même que chez celles qui sont capables d'une certaine tendresse et amour il n'y que cela et donc point d'incapacité de provoquer ou ressentir de la colère, de la froideur et de la violence etc.. Bien avant la création de Nora Atkins, Elisabeth d'Aulnières et Julie Labrosse existent en tant que témoins que le sujet féminin hébertien est aussi capable de colère, malice et cruauté qu'il ne l'est d'amour et de tendresse. La question centrale nous semble être plutôt d'identifier les circonstances où la tendresse et l'amour s'avèrent possibles et sans contraintes. Nous n'hésitons pas à déclarer que dans les derniers romans d'Anne Hébert la tendresse, tout en étant rare, lorsqu'elle se manifeste, est surtout attribuée au personnage féminin. Certes, il faudrait également faire remarquer que c'est également envers le

902 Il s'agit d'une exception révélatrice dans la mesure où ce n'est que celui qu'on considère "simple d'esprit" qui peut aimer.

personnage féminin qu'elle est dirigée. Une seule exception se présente par le biais du rapport entre Stevens et Perceval. Exception intéressante, dans la mesure où elle vient pourtant compléter un tableau d'où est absente toute manifestation de tendresse de l'homme envers la femme. Il nous faudrait remonter jusqu'à Georges Nelson au moment du début de sa liaison avec Elisabeth afin de trouver une certaine tendresse masculine, qui ne sera d'ailleurs que de courte durée, et remonter encore plus loin jusqu'à Bruno des Chambres de bois s'il nous fallait identifier un personnage qui retienne son lien avec la tendresse et l'amour jusqu'à la fin du récit.

L'attention que nous portons à l'argument de Marilyn Randall nous paraît inévitable dans la mesure où ce que notre étude de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert identifie comme la distinction majeure entre le désir du sujet féminin et celui du sujet masculin est précisément le manque de tendresse et l'inconstance désirante de celui-ci. C'est pendant les années 70, ou plus précisément à partir des Enfants du sabbat, qu'il nous semble que le texte hébertien reflète une reconnaissance d'une scission désirante à l'égard de la politique sexuelle du sujet féminin et masculin, même si déjà dans Kamouraska nous pouvons constater certaines empreintes d'une telle optique.

Si François représente bien les sujets masculins désirants qui le suivront, c'est avant tout par l'impuissance qu'il avoue de ne point pouvoir aimer, grace à une enfance dépourvue d'amour. Son alliance majeure avec le sujet féminin des oeuvres subséquentes se manifeste avant tout par les liens qu'il se cherche et établit avec la nature, et par le rapport problématique qu'il entretient avec la parole. Dans la mesure où il nous est pourtant possible de lier les thèmes de la nature

et la parole à la figure de la mère, phénomène également pertinent à une compréhension du sujet masculin, le biais par lequel François peut représenter le sujet féminin comprend également des phénomènes pertinents aux caractérisations des sujets masculins. Cette nuance nous semble importante parce que si d'une part Bernard ressemble à Michel par son refus de contact avec la matière vivante, Stevens ne voit le reflet de son état intérieur que dans le phénomène de la tempête de trois jours à Griffin Creek. Même Nicolas Jones, qui a reçu "la fonction d'un Verbe" autrement hostile à la nature, ne peut point être envisagé comme une entité qui incarne bien la vision de son discours. Dans son récit, un certain lien lui est également attribué avec les forces de la nature. La nature chez Hébert n'est point décrite comme un phénomène homogène et idéal qui se limiterait aux forces créatrices de la vie mais plutôt le lieu de valeur neutre où vie et mort s'affrontent et où la double tension vers la création et la destruction se manifestent. Ainsi conçue comme lieu de tendances hétérogènes, c'est le sujet féminin hébertien qui réussit le mieux à incarner cette "Nature" par le biais des caractérisations de Julie et Philomène Labrosse, Nora Atkins et Felicity Jones dans la mesure où ces personnages comportent en elles une capacité égale vers la tendresse et la colère. Les sujets masculins désirants des Fous de Bassan qui ressentent une certaine reconnaissance de leur complicité avec la nature ne s'identifient pourtant qu'aux forces destructrices de celle-ci et se lient donc à François Perrault par l'alliance de celui-ci à la violence, aussi justifiable ne soit-elle.

La dynamique dramatique entre François et Claudine Perrault se réduit effectivement à un schéma élémentaire d'aggression réciproque. Si à un premier temps, le fils illégitime est de trop pour la mère, comme

ie seront envisagés tous les enfants de Bea Atkins par celle-ci, les rôles seront renversés. La mère deviendra de trop une fois que son agression finit par détruire le rapport du sujet à toute parole qui pourrait venir remplacer la sienne. Le désir frustré de François Perrault mènera celui-ci à supplanter la mère dans le schéma de bourreau/victime. Le fils "continue" la mère ici, d'une façon qui s'avère plus juste de ce que Claudine n'avait elle-même pensé. Dans la mesure où la mère est ici cet Autre qui agresse violemment le fils jusqu'au point de lui interdire accès à la parole et au désir, c'est-à-dire à l'auto-détermination de sa propre vie, le fils incarnera exactement la même fonction réciproque vis-à-vis de sa mère: il la détruira à son tour afin de pouvoir vivre. Il ne concevra donc sa propre survie que par son pouvoir sur l'Autre - logique dont hériteront tous les sujets masculins subséquants sauf Perceval Brown.

Dès ses premières lexies, Les Chambres de bois ne fait que mettre en jeu un sujet qui lui aussi n'existe qu'en tant qu'ombre d'une mère besogneuse et silencieuse. Catherine s'intègre bien dans "Le Torrent" comme dédoublement du François qui "réussit assez bien à ne plus penser consciemment aux scènes écoulées et à accomplir mécaniquement les tâches imposées." Sa trajectoire prendra d'ailleurs la même schématisation d'orientation dans la mesure où, comme François elle reviendra à sa situation initiale, mais alors autrement renseignée et consciente de la valeur de son travail.

Si la mère de Catherine s'oppose à celle d'Elisabeth dans la mesure où elle est une morte "présente" alors que Mme D'Aulnié s'est une vivante "absente", ces deux mères et surtout leur statut ambigu face à la vie, se feront resusciter par la scission qui s'opère à l'intérieur de

leurs filles respectives en tant qu'êtres d'une part sciés par les structures sociales qui les encadrent et d'autre part hantés par un désir fébrile de vouloir vivre. Ni tout à fait mortes ni tout à fait vivantes, ces deux mères reflètent à tour de rôle deux sujets féminins précocement enterrés alors qu'elles sont encore vivantes et désirantes.

Dans la mesure où nos analyses des divers romans hébertiens ont pu identifier maintes ressemblances entre Les Chambres de bois et Héloïse, il nous paraît important d'en faire l'inventaire ici: la narration à la troisième personne correspond avec deux récits qui accordent peu de mémoire à leur protagoniste et qui documentent d'une façon énigmatique, voire fantasmagorique, leur passage à travers un présent. Si cet écart d'une narration à la troisième voix est nécessaire, c'est que par celle-ci le protagoniste tend à se réduire à la fonction d'objet spectaculaire et silencieux vis-à-vis de la parole qui documente son drame. Lorsqu'on lui enlève une mémoire et une connaissance de ses origines en tant que sujet, on lui enlève sa conscience subjective tout court. Certes, la voix narratrice documentera certaines pensées de ce personnage, mais elle privilégie pourtant une perspective de lui en tant qu'objet et même lorsqu'il s'agit de pénétrer la pensée de celui-ci sa perspective sera représentée comme manquant d'ampleur, de profondeur et de perspicacité. L'inconscience de ce sujet se fait accompagner par des allusions énigmatiques à une mère qui reste néanmoins une figure spectrale. De plus, on n'a qu'à penser à la passion obsessionnelle d'une Julie pour son frère ou d'une Elisabeth pour George Nelson pour comprendre que le désir de Bernard et de Catherine vise un objet aussi éphémère et fantasmagorique que la représentation de la mère et de la conscience du sujet lui-même qui nous est rendue par le roman.

Or dans les deux cas le rapport que chaque sujet entretient avec la parole, non seulement au niveau de l'énonciation qui leur accorde peu de place où communiquer leurs remuements intérieurs, mais également au niveau de l'énoncé, c'est-à-dire dans leurs entretiens avec les autres, est rare et leur accorde avant tout le rôle de destinataire. Ces personnages répondent à un acte de paroles, plutôt qu'ils ne les incitent dans la mesure où tous les deux sont instruments de la volonté de la parole d'une mère et d'une tante.⁹⁰³ De Catherine à Bernard il s'agit pourtant d'un déplacement en ce qui concerne le niveau de complicité qui sera attribué à chaque personnage vis-à-vis de la clôture qu'il doit subir. Là où Bernard est représenté comme celui qui s'impose cette clôture, et ainsi ressemble plus à Michel qu'à Catherine à cet égard, Catherine n'est complice à son destin que par la fascination que certaines images ont pu exercer sur elle. Si d'une part Michel est caractérisé comme un être obsédé par le passé dont il refuse de s'affranchir, le récit oblige Catherine à assumer ses propres racines et ainsi à se renouer des liens avec son passé et origines. Là où Michel coule sous le fardeau d'une connaissance trop obsessive de son passé historique, Catherine représente le problème opposé d'un être qui, comme Bernard, évite la question de son propre passé historique. Son salut n'existe pourtant que dans les souvenirs qu'elle porte en elle à l'égard de son ancien contact avec la matière et la mobilité corporelle qu'elle avait connue. Or, si d'une part Bernard ressemble à Michel par son alliance à la mort, et son immobilité, le récit lui attribue pourtant un refus ou incapacité d'orienter un regard lucide vers le passé afin de

903 Anita, comme les trois tantes d'Elisabeth est le moyen par lequel le récit incarne la fonction de Claudine dans "Le Torrent" d'être l'auteur du script qui doit régir la vie de Catherine.

découvrir lui-même ce que l'énonciation du texte communique au lecteur: le drame de la mère. Bernard, comme Catherine, est donc celui qui a si bien assimilé la volonté de la mère à son propre désir qu'il ne lui est même plus possible de constater la présence de celle-ci dans son drame d'auto-destruction. C'est précisément par le biais d'un double lien à l'auto-destruction et à une volonté de la mère dont il devient l'incarnation que Bernard dédouble François. Certes, nous avons suggéré que le "suicide" de François n'est pas nécessairement impliqué dans "Le Torrent". L'ambiguïté à l'égard de la fin du "Torrent" ne fait que renvoyer aux divergences de la trajectoire désirante de Catherine et Bernard. S'agit-il d'un recommencement autrement conscient de ses racines ou bien de la fin d'une existence - de la mort? Il nous semble que le phénomène d'une Pierrette Paul qui traverse le feu avant de devenir Marie Eventurel sert à expliquer cette impasse devant lequel la critique du "Torrent" s'est heurté.

Par cette juxtaposition du "Torrent" et du Premier Jardin nous ne faisons qu'appuyer ce que Flora Fontanges décrit comme le lien inextricable entre l'épreuve physique du feu et le moment de métamorphose entre deux identités. La liberté finale de Catherine et de Bruno n'est que la contre-partie de la mort double de Bernard et de Christine. C'est le sujet qui décide de son sort, et ce choix n'est jamais pris définitivement mais reste toujours à réaffirmer ou à abandonner.

Si dans notre analyse d'Héloïse nous avons pu constater que ce n'est que par la figure de la mère qui peut s'opérer une reconstruction psycho-critique susceptible à rendre cohérents les divers fils dramatiques fragmentés qui traversent ce récit énigmatique, c'est qu'ici

le sujet ne s'offre qu'en tant que reflet fantasmagorique d'une mère également spectrale. Si c'est avant tout par le biais d'une psycho-critique que nous avons pu avoir accès aux structures signifiantes d'Héloïse et des Chambres de bois, alors que dans le cas des quatre autres romans, il nous a été possible de dégager plus facilement et directement de la matière à nourrir une socio-critique, c'est que Les Chambres de bois et Héloïse établissent au niveau du rapport entre le lecteur et l'écriture les mêmes impasses et énigmes selon lesquels leur protagoniste établit un rapport avec ses origines et la figure de sa mère en tant que destinataire le plus marquant.

Aussi maiadif qu'il ne s'avère, Bernard ne fait que pousser à l'extrême les simples paroles qu'il attribue à sa mère: "Ne touche pas. Tiens-toi tranquille."⁹⁰⁴ L'importance que nous accordons à ces paroles se voit à la fois justifiée et mieux expliquée dans le passage suivant tiré d'"Un Grand Mariage".

"Ne touche pas!" Le beau refrain! La belle enfance, entre deux êtres si bien cloués à leur travail, à leur angoisse de gagne-petit, que l'enfant entre eux n'existait que pour les déranger et voler le temps si court, déjà rogné par les quelques heures de sommeil et les instants de repas, brefs, insuffisants et silencieux. On étouffe ici, sans espace, ni amour. Alène, ligneul, forme, pointes, fer à repasser, linge fin, gros linge, savon ... Si on en faisait un jeu? Ou une chanson? Pour rire un peu? Pour voir? "Ne touche pas! Ne touche pas, ou volent les gifles!...⁹⁰⁵

Dans la mesure où plusieurs décennies séparent la publication de ce conte et Héloïse il s'agit ici certes d'un motif obsédant dans le texte

⁹⁰⁴ Héloïse, p. 14.

⁹⁰⁵ "Un Grand Mariage", Le Torrent, Québec: Éditions Hurtubise HMH, Limitée, Éd. de 1976. p. 138.

hébertain. Si Bernard remplace le travail obsessionnel de sa mère par l'immobilité complète, c'est pourtant en incarnation de la parole de la mère qu'il se manifeste en tant que sujet [non]désirant. En outre, dans la mesure où nous avons pu souligner qu'Héloïse établit un lien entre l'activité frénétique des voyageurs du métro et l'oisiveté de Bernard, il ne s'agit point ici d'une contradiction entre le geste du fils et celui de la mère. Par ces deux extrêmes, ils se rejoignent dans un refus de vivre en tant qu'être désirants présents au monde. Notre recours au "Grand Mariage" est d'autre part nécessaire, car dans Héloïse, le sujet central s'avère aussi économe en paroles qu'il ne l'est en gestes physiques. Nous tenons à faire remarquer que parmi les diverses ressemblances qui lient Héloïse aux Chambres de bois celle du statut de la mère en tant qu'être effacé, à peine esquissé, et pourtant présent dans l'inconscient du sujet⁹⁰⁶ reflète bien le ton et la dramatisation générale de ces deux récits par rapport aux autres romans. Poétiques dans la mesure où ce n'est que par indirection, ellipse et silence qu'ils laissent entendre le sens de leur parole, le texte n'est ici qu'un dédoublement de la caractérisation lapidaire de la figure de la mère.

Si nous nous concentrons exclusivement sur les romans⁹⁰⁷ où il ne s'agit point d'une focalisation exclusive sur le sujet masculin⁹⁰⁸ mais plutôt d'une centralisation sur un sujet féminin ou bien de chaque sexe,

⁹⁰⁶ D'une part la mort de la mère est un des objets "sacrés" de la pensée de Catherine. D'autre part, par le biais que nous offre Le Premier Jardin à l'égard des mots "la mort saisit le vif" que Bernard avait écrit inconsciemment sur son cahier, la mère se manifeste comme élément central de l'inconscient de son fils.

⁹⁰⁷ Nous soulignons qu'il ne s'agit point ici du "Torrent".

⁹⁰⁸ Autrement dit: si nous éliminons Héloïse.

comme dans Les Fous de Bassan, une évolution se fait avant tout remarquer: la centralisation et exploration progressive de la figure de la mère.

D'abord réduite à un simple souvenir de sa mort dans Les Chambres de bois, ensuite relégué au statut ambigu d'être vivant en deuil perpétuel de la mort d'un mari qu'elle n'aimait même pas mais qui l'attire pourtant plus que sa fille qu'elle abandonne volontiers aux soins de ses soeurs - la mère des deux premiers romans hébertiens est d'abord celle qui n'est qu'absence physique et spirituelle, et en suite celle qui est présence physique mais absence spirituelle non seulement en tant que mère mais en tant qu'être vivant désirant.

Philomène viendra effectivement représenter l'inverse de Mme d'Aulnières dans la mesure où elle est effectivement une présence spirituelle malgré son statut d'absence physique. C'est encore par le biais de la figure de la mère, que Les Enfants du sabbat dessinera la parole du mythe personnel du sujet désirant qui est Julie Labrosse. Dans la mesure où elle s'offre d'une part en tant que sacrifice rituel mais d'autre part en tant que figure central d'un culte religieux, à travers lequel elle encourage la découverte sensorielle de sa communauté, Philomène est évidemment le miroir ou le dédoublement le plus fidèle à sa fille Julie.

Bien que dans notre analyse des Fous de Bassan nous ayons signalé une différence à l'égard de la figure de la mère, cette différence n'est que le reflet de l'énonciation du récit elle-même. C'est-à-dire que la mère plurielle co-existe de nécessité avec la pluralité du sujet parlant. Si la mère est partout, à la fois évoquée par le glissement de sens entre les mots mère et mer, et si elle porte divers visages, elle

ne laisse pourtant pas d'être le phénomène central à partir duquel on peut comprendre l'être qu'elle a accouché en tant que sujet désirant et parlant. Ici seront réunies d'un seul coup plusieurs types de mères que nous avons déjà rencontrés dans les trois romans précédents: Mathilde Atkins dédouble la fonction maternelle de la mère de Catherine, Bea Brown celle de Mme d'Aulnières dans son désir de "perdre ses enfants". Bien que Felicity Jones soit représentée comme encore vivante là où Philomène était morte, certaines fonctions de celle-ci seront reprises par celle-là, dont les deux majeures seraient d'une part d'incarner la mère puissante et nourricière, d'autre part la mère en tant qu'être dont le rite ou religion consiste à initier ses ancêtres féminins à un contact intime avec la nature et la sensualité de leurs corps. Ce sera précisément Alice Atkins, le maillon manquant entre Felicity et Nora qui viendra d'ailleurs compléter le schéma que nous avons dessiné ci-dessus: la mère en tant que présence physique et spirituelle face à sa fille.

Là où Les Fous de Bassan opère une première innovation majeure à l'égard de la mère non seulement par la pluralisation de cette figure mais également par la présence physique et spirituelle maternelle d'Alice Atkins, Le Premier Jardin se réappropriera de cette pluralité de visages de la mère et de la présence concrète d'un amour maternel et y ajoutera deux autres phénomènes d'importance: la mère en tant que foncièrement inconnue et l'exploration du sujet central lui-même en tant que mère. Avant de sonder les implications de ces deux innovations il nous convient pourtant de démontrer ce en quoi Le Premier Jardin développe davantage les deux innovations particulières aux Fous de Bassan.

En ce qui concerne la pluralisation de la figure de la mère, rien

que le titre du dernier roman hébertien sert comme indice de la portée de ce phénomène. Non seulement le récit accorde-t-il trois mères à son sujet central féminin: mère de corps, mère de nom/parole,⁹⁰⁹ et mère de désir/tendresse [Rosa Gaudrault] mais au delà de ces figures, Flora Fontanges s'inventera d'autres mères par sa parole fictive. C'est ainsi que ce roman pousse encore plus loin, le phénomène de la pluralisation de la mère, déjà effectuée dans Les Fous de Bassan.

D'autre part, en ce qui concerne la présence d'une tendresse maternelle, évoquée dans l'avant-dernier roman par le biais d'Alice Atkins, Le Premier Jardin projettera de nouveau ce phénomène à trois registres temporels. Il s'agit d'abord du rapport entre Rosa Gaudrault et Pierrette Paul, celui-ci étant reconstruit selon le même schéma du souvenir que celui entre Julie et Philomène, mais plus lié à la réalité par l'élimination des registres de la folie et du surnaturel. Ce qui représente pourtant une innovation importante dans la représentation de cette figure c'est qu'ici c'est à travers la trajectoire d'un seul sujet que la continuité est établie: la fille aimée devient la mère qui aime "à la folie" sa propre fille dans un temps passé, mais qui incorpore cet amour passé non seulement comme un épisode signifiant de sa vie affective, mais en tant que phénomène encore actif au niveau du présent du récit - phénomène d'ailleurs qui explique en partie le prétexte de la raison d'être de ce même récit. Le lien à la joie d'aimer est donc perpétué ici à la fois par le biais de diverses générations, tel qu'exploré dans Les Fous de Bassan et également par le biais de la

⁹⁰⁹ Non seulement Mme Eventurel, fille, n'existe-t-elle face à sa fille adoptive qu'en tant que nom, mais sa mère à elle, Mme Eventurel, mère, fonctionne que comme entité liée aux origines de la passion de Flora Fontanges pour la parole.

dynamique générationnelle telle que vécue par un seul sujet féminin.

C'est par notre interprétation de la figure de la mère en tant que l'Autre primordial qui n'est que dédoublement du sujet, qu'il nous est possible de réduire le drame de Flora Fontanges au schéma suivant: Je deviens ma mère. Autrement dit, en tant que sujet je me crée. Si Flora Fontanges se nomme elle-même, c'est que le texte hébertien se sert de ce personnage afin de représenter le sujet en tant qu'une entité en procès ou métamorphose perpétuelle et donc toujours au delà d'une portée de connaissance complète, d'où l'importance également de la figure de la mère biologique inconnue. En tant que corps qui traverse d'une fiction à une autre Flora Fontanges, comme son nom, n'est qu'un personnage tissé à partir de divers discours dont les origines lui restent pourtant obscures. Même en tant que mère à son tour, Flora Fontanges ne peut point se voir que comme un être traversé par plusieurs voies désirantes et intermittentes. Ce sera donc par le biais de ce personnage que le mythe de dimensions idéales de la mère sera déconstruit en même temps que celui du sujet lui-même. Certes Elisabeth Tassy-Rolland avait déjà été mère au niveau de l'énoncé, mais l'exploration de sa fonction en tant que telle avait été reléguée en arrière-plan et n'était point aussi explorée et centralisée qu'elle ne l'est dans le dernier roman de l'auteure. Il est également à remarquer que de la même façon que Mme d'Aulnières abandonne sa fille aux soins de ses soeurs, celle-ci abandonnera ses enfants aux soins d'une nurse tout comme le fera Flora Fontanges, une fois qu'elle rentre à Paris. Il faut pourtant constater que si en tant que mère, Flora Fontanges est également une mère amoureuse de son enfant, en tant que sujet elle est également plus qu'une mère, et en tant que les deux - sujet et mère - elle est à la

fois désirante et inconnue.

En quoi notre propre acharnement à vouloir accentuer la figure de la mère s'insère-t-il dans notre projet de vouloir sonder le statut du sujet désirant et parlant de l'oeuvre romanesque?

En premier lieu il ne s'agit point exclusivement pour nous de faire constater tout simplement la présence de la mère dans ces oeuvres mais plutôt la fonction de celle-ci dans le drame de l'identité et de l'altérité affronté par le sujet. Si par un jeu de dédoublements multiples, le texte hébertien cherche à faire figurer la mère en tant qu'un reflet, parmi d'autres, du drame intérieur vécu par le personnage, c'est pourtant sa caractérisation spécifique qui détermine à la fois celle du sujet central, le rapport de celui-ci avec la parole et le désir jusqu'à la voix ou désir de l'énonciation textuelle du récit lui-même. Autrement dit, si la mère s'avère une figure importante dans le récit au niveau de l'énoncé, c'est qu'elle établit les caractéristiques principales de l'énonciation textuelle. Les Fous de Bassan partagent avec Le Premier Jardin une pluralisation de la mère qui détermine le statut du destinataire du roman: plusieurs mères, plusieurs voix narratrices dans le premier de ces deux romans; plusieurs mères d'un seul sujet à l'origine desquelles la vraie mère reste une inconnue, plusieurs voix par lesquels Flora Fontanges s'affirmera en tant que sujet sans pourtant arriver à pouvoir s'ancrer dans une véritable identité. Les origines du silence qui caractérisent Catherine et Bernard en tant que sujets correspondent également au silence qui entoure la question de la mère, à la fois relevée et simultanément tue. De la mère jouissante et fantastique qui était Philomène, provient un récit dont la jouissance textuelle se manifeste par tout refus de se plier devant les

exigences du réalisme et qui joue incessamment à bloquer l'accès inambigu du lecteur au référent et à désorienter celui-ci en faisant constamment appel aux registres possibles de la folie ou du surnaturel.

D'autre part l'encadrement dramatique du récit d'Elisabeth, dans la mesure où il est rattaché à la figure du chevet d'un mari mourant, ne va pas sans réinstaurer la figure de la mère veuve qui était Mme D'Aulnières, ré-incarnant le drame de celle-ci à travers le jugement superficiel qui est prononcé à l'égard d'Elisabeth Rolland à la fin du roman. Il est pourtant à remarquer que cet acte de paroles n'est que le reflet des figures du tribunal selon lesquelles le récit d'Elisabeth Rolland formule son énonciation.

Nous insistons pourtant sur la figure de la mère non seulement parce que celle-ci nous offre un dédoublement du sujet et les caractéristiques de l'énonciation textuelle dans laquelle le drame de celui-ci est activé. Il s'agit d'un autre phénomène obsédant de l'oeuvre romanesque hébertienne, dont la figure de la mère n'est qu'une métaphore: la problématique des origines et de la création du sujet désirant.

Si la mémoire s'avère si importante chez le sujet féminin hébertien c'est que celui-ci cherche avant tout à élucider le processus de la formation de sa propre subjectivité désirante. Lorsque celui-ci s'impose une clôture spatiale, il ne s'agit que d'un moyen de se séparer d'une aliénation foncière face à l'autre du monde concret qui l'entoure, afin de rebrousser chemin vers les origines de son propre cheminement désirant. La regression vers le passé et la clôture spatiale ne sont que des moyens exigés par la volonté du texte de sonder avant tout le phénomène de la subjectivité, non point afin de s'y enfermer mais plutôt afin de se libérer de certaines contraintes intériorisées par le biais

de la parole selon laquelle il a été socialisé. On rebrousse chemin vers la mère en tant que phénomène d'origine subjective non point afin de se perdre dans une subjectivité encore plus aliénante mais plutôt d'identifier le maillon manquant à partir duquel l'aliénation entre le désir et la parole s'est mise à exister. Ce maillon "manquant" n'est que le maillon qui lie le sujet à la mère, d'où la nécessité d'affronter cette figure avant tout autre phénomène. Ce n'est que lorsque la parole de cette mère revendique l'appartenance du sujet au monde sensuel de la nature et affirme l'amour en tant que lien de tendresse que le sujet peut accepter de se lier à la loi qui lui est prescrite par cette parole maternelle. Dans toute l'oeuvre romanesque, il n'y a que les rapports entre Julie et Philomène Labrosse, Nora vis-à-vis de sa mère Alice Atkins et sa grand-mère Felicity, et celui entre Pierrette Paul et Rosa Gaudrault qui répondent à ce schéma.

Une oeuvre qui se donnait comme but principal d'explorer les manifestations du désir et avancerait un retour au corps comme moyen de parvenir à la connaissance intime du monde, ne pourrait point faire abstraction du statut sexuel de son sujet à moins de faire abstraction également du thème de la socialisation de l'être. Si dans notre parcours de l'oeuvre hébertienne nous avons tôt été obligé de distinguer entre le sujet désirant masculin et le sujet désirant féminin, c'est que parmi les divers protagonistes et/ou sujets à qui la voix narratrice a été accordée seul Perceval, le "fou" ou "idiot" existe en tant que sujet masculin capable d'aimer et de démontrer de la tendresse envers autrui. C'est par le biais de cette figure que l'oeuvre hébertienne implique que l'incapacité d'aimer chez son sujet masculin n'est point le fruit d'une tendance biologique innée mais plutôt le résultat de l'intériorisation

de la logique d'un certain discours de pouvoir dont il a hérité en tant qu'homme. Ce n'est donc que celui à qui on a enlevé le pouvoir de la parole et de la logique que celle-ci sous-entend, qui échappe au sort de stérilité affective incarnée par les autres sujets masculins. Si à ce personnage sont également enlevé à la fois la mémoire et la rationalité nécessaire grâce auxquelles pourront être reconstruits les divers rapports maternels qui ont enlevé précocement toute tendresse au sujet masculin, aucun autre sujet masculin exploré par cette oeuvre ne négligera de faire allusion à ce processus. On comprend alors pourquoi, dans son désir de vouloir explorer les divers visages de l'amour, le roman hébertien s'allie le plus souvent à un sujet féminin.

Le portrait, d'ailleurs exigu, du rapport entre Catherine et Bruno, lancé en 1958, sera pourtant le seul amour heureux que l'oeuvre romanesque hébertienne attribuera à un rapport entre les deux sexes. A partir de ce moment, le sujet désirant féminin ne trouvera que de la cruauté, et de la trahison auprès de son objet de désir masculin. Celui-ci ne sera qu'un instrument du malheur, voire de la mort à un niveau physique et/ou affectif du sujet féminin.

Si Les Fous de Bassan accorde une importance déjà évidente au phénomène de la présence/absence de l'amour maternel ce ne sera que dans Le Premier Jardin que le texte affirmera ouvertement l'importance de ce phénomène en tant que force génératrice de tout élan désirant, attribuant l'échec de l'amour à l'incapacité de celui-ci de refléter le paradis perdu, dans certains cas jamais éprouvé, de l'amour maternel.

Dans une lexie qui attire tout de suite l'attention du lecteur par le fait qu'elle ne comporte qu'une seule phrase Les Fous de Bassan affirme que "S'il vient quelque chose encore ce sera du côté de la mer".

Dans la mesure où "mer" est le mot par lequel le récit évoque le lien entre la femme et la nature, cette phrase nous semble réaffirmer ce que Le Premier Jardin déclarera par Flora Fontanges et par Eric. C'est-à-dire qu'il s'agit de situer l'espoir du côté de la nature et du lien original physique entre l'individu et le monde qui l'entoure, en commençant par une révalorisation de l'amour maternel en tant qu'initiation au contact humain. Si au niveau du sujet psychologique il s'agit avant tout de revenir à une initiation à l'amour maternel et au niveau du sujet social il s'agit de se débarrasser de tout mécanisme d'identité ou pratique qui opère une cision entre l'être humain et son contact avec la matière, le texte hébertien ne s'attaque à une idéologie politique que par un refus absolu d'abandonner le champ de la subjectivité et de ramener le phénomène du travail à la réalité immédiate de la production désirante de l'individu.

Si le fait que Bernard répond toujours à Christine qu'il n'a rien fait pendant toute sa journée, se présente comme indice évidente d'une certaine maladie, il est pourtant à remarquer qu'il ne s'agit ici que de la réappropriation d'une réalité non seulement attribuée à Michel et à la mère et soeur celui-ci,⁹¹⁰ mais qui était également représentée comme le vécu quotidien de Marie-Louise de Lachevrotière.

"Qu'avez-vous fait, toute la journée, Marie-Louise?" redemandait-il d'une voix à peine perceptible.

Marie-Louise se leva brusquement, fit bouffer ses jupes, et d'un coup de rein, rajusta sa tournure. [...] Elle répéta: "Rien. Rien. Je vous l'ai déjà dit. Et puis qu'est-ce que vous voulez que je fasse d'autre, je vous prie?"

Elle disait "rien" avec orgueil, comme si ce mot

⁹¹⁰ Remarquons qu'à nouveau ici, les enfants de cette femme ne s'offrent qu'en tant que dédoublement de cette oisiveté.

eût été une arme ir.défectible, une sorte d'étendard
 provocant, une déclaration de principes
 irréfutables.911

"Une déclaration de principes irréfutables" de la haute bourgeoisie, selon lesquels l'oisiveté est l'idéal qui s'oppose à la honte du travail est précisément ce que M. et Mme Eventurel partagent avec Marie-Louise de Lachevrotière et tout le clan familial de Michel. Dans le récit de Marie-Louise, on revient pourtant à deux phénomènes d'importance dans l'oeuvre globale hébertienne. Il s'agit du rapport entre l'immobilité et la femme et la nature.

Marie-Louise s'était approchée de la fenêtre. Elle enleva sa bague et rageusement, d'un geste sûr, elle grava son nom sur la vitre avec son solitaire, à la suite d'autres prénoms féminins qui s'étagaient là depuis plusieurs générations. Elle répéta "rien" dans un souffle, contre la vitre, tandis qu'Augustin s'approchait par derrière et lui mettait les mains sur les épaules.

Il regardait le carreau comble de signatures féminines, gravées en tous sens, comme sur un contrat d'importance. Il évoquait cette longue chaîne de femmes désœuvrées, recluses en ce manoir dont l'emploi du temps avait été "rien," "rien," "rien." alors que là, tout à côté, passait le fleuve immense et dur, et que mille fiambées naissaient et mouraient dans cette même cheminée de pierre.912

Si à l'égard du contraste entre l'oisiveté de son épouse et du travail incessant de sa mère et de Délia, Augustin "éprouvait l'injustice de la vie comme une vieille blessure dont il avait juré de se venger". le texte hébertien ne s'attaquera à ce déséquilibre et inégalité de production sociale entre les classes que par le biais de l'aliénation du sujet socialement privilégié face à la matière vivante

911 "Un Grand Mariage", p. 127.

912 "Un Grand Mariage", p. 128.

du monde jusqu'à son corps.

Le travail, comme la sexualité, n'est point conçu par le texte hébertien comme un mal, aussi inévitable ne peut-il être pour certains, mais plutôt comme une façon par laquelle le sujet peut s'affirmer en tant qu'entité désirante vivante. C'est par le contact avec la matière que le sujet hébertien peut faire éclater ses liens avec la nature. Le travail est donc réduit au mouvement et à l'épanouissement de l'être, d'où la correspondance entre l'oisiveté et la déssexualisation que l'on trouve chez le personnage hébertien.

Si par Les Chambres de bois, c'est avant tout la vie aristocrate qui est critiquée, dans Les Fous de Bassan, à travers le rapport entre Nicolas Jones et ses deux servantes, cette critique s'attaquera à toute tentative d'ancrer le privilège social dans la capacité de se servir du corps d'autrui comme moyen de satisfaire ses propres besoins physiques élémentaires. C'est pourtant le portrait de Bernard qui nous communique le plus directement l'idée que l'être oisif, immobile par choix ou circonstances sociales, est avant tout un être malade et incomplet, même si cette oisiveté nous paraît normale chez les sujets de classe privilégiés.

Ce n'est pourtant point en insistant sur des principes d'ordre moral, politique, religieux... de n'importe quel autre discours systématique et objectif, que le texte hébertien se propose de critiquer cette injustice reconnue par Augustin, mais surtout par le biais de l'expérience du sujet lui-même face à une vie stérile et figée - c'est-à-dire par une théorie du sujet. A l'origine d'une collectivité sociale déséquilibrée dans sa distribution de pouvoir et de productivité, existent des sujets déséquilibrés dans leur propre rapport avec la

notion du travail et leur propre production désirante. Une socio-critique de l'oeuvre hëbertienne doit de nécessité examiner le phénomène des origines de la subjectivité.

Or ce sur quoi aboutit cette recherche des origines d'une subjectivité précise, c'est paradoxalement sur ce qui lie chaque sujet à un autre au-delà de toute identité sociale: à une expérience profonde de la présence du corps attentif face au monde. Lorsque le sujet hëbertien se replie vers une nuit d'où est bannie toute présence humaine c'est afin de mieux se voir. Subjectivité et objectivité se chevauchent ici dans la mesure où ce n'est que grâce à ce retour temporel vers une enfance unique et à cette intériorisation personnelle absconde que le sujet arrive à se formuler des liens avec autrui. Son délire et isolement volontaire n'est effectivement que le biais par lequel sa propre vérité peut être sondée, et qu'il peut paradoxalement lier son drame à celui d'autrui, atteignant ainsi une transcendance de sa solitude qui lui permet une certaine objectivité de perspective et un lien véritable avec le drame de toute une collectivité. Elisabeth et Flora restent solitaires à la fin de leur récit - celle-là par une surabondance de liens sociaux, celle-ci par une liberté de tout lien. Pourtant, par le biais de leur récit, elles auront trouvé une réalité hyper-subjective qui témoigne pourtant d'une alliance extrêmement étendue à toute une collectivité d'êtres désirants, même si aliénés d'une libre expression de ce désir. C'est ainsi que la subjectivité extrême de leur propre délire rejoint l'objectivité la plus profonde. Or, il s'agit ici effectivement du paradoxe que Michel Foucault attribue au phénomène de la folie.

Ce que la folie dit d'elle-même, c'est, pour la

pensée et la poésie du début du XIX, ce que dit également le rêve dans le désordre de ses images: une vérité de l'homme, très archaïque et très proche, très silencieuse et très menaçante: une vérité en dessous de toute vérité, la plus voisine de la naissance de la subjectivité, et la plus répandue au ras des choses; une vérité, qui est la profonde retraite de l'individualité de l'homme, et la forme inchoative du cosmos. [...] Ainsi, dans le discours commun au délire et au rêve, se trouvent jointes la possibilité d'un lyrisme du désir et la possibilité d'une poésie du monde; puisque folie et rêve sont à la fois le moment de l'extrême subjectivité et celui de l'ironique objectivité, il n'y a point là contradiction:913 la poésie du coeur, dans la solitude finale, exaspérée, de son lyrisme, se trouve être par un immédiat retournement le chant originaire des choses; et le monde, longtemps silencieux en face du tumulte du coeur, y retrouve ses voix.914

Autrement dit, le repliement extrême sur sa propre subjectivité que le sujet hébertien entreprend, n'est le plus souvent qu'une façon d'arriver à cette vérité, ironiquement objective, qui le lie à toute vie terrestre et à tout élan désirant.

L'objectivité ne correspondant en fin de compte qu'à des subjectivités poussées jusqu'à l'extrême du délire individuel, il nous reste pourtant de comprendre ce qui tisse cette subjectivité en premier lieu. Comme nous avons pu avoir, le sujet désirant hébertien ne se crée qu'à partir d'un certain contact avec la parole et non seulement l'idéologie prônée par celle-ci mais également le rapport politique qu'il établit avec cette même parole.

Nous avons constaté que la trajectoire désirante de Catherine ne se tisse qu'à partir du discours d'autrui et des divers récits qui incitent sa curiosité à l'égard du manoir des seigneurs. Ce n'est que

913 Nous soulignons.

914 Michel Foucault, op. cit., p. 536.

lorsque ces fictions mettent en danger sa vie en tant qu'être désirant et sensuel. que Catherine renouvelle ses liens avec la matière, le travail et son propre corps.

D'autre part, ayant pris ses origines chez une mère que l'on pourrait qualifier comme étant avant tout impuissante, Elisabeth en tant que voix narratrice accepte de s'accorder cette même impuissance à l'égard de son contact avec la parole sociale. Son récit n'est que témoin que, comme sa mère, Elisabeth Rolland a accepté d'incarner le verdict verbal d'innocence qui lui a été imposé et ainsi de "continuer" sa mère en tant qu'être en deuil perpétuel d'un amour terminé il y a longtemps. Elisabeth, par les figures et structures théâtrales selon lesquelles elle reconstruit son drame privé, préfigure Flora Fontanges, mais se distingue de celle-ci par le biais d'une inversion foncière: les autres prennent son "jeu théâtral" pour la vérité de sa vie intérieure. Ils acceptent la parole qui dément la force de son ancien désir pour George Nelson, alors que pour Flora Fontanges il s'agit toujours de destinataires qui envisagent ce qu'elle fait éclater sur scène et hors scène comme un jeu théâtral même lorsqu'il s'agit d'une vraie passion. Dans les deux cas, il s'agit d'un dédoublement mécompris par le regard de l'Autre.

Le rapport que Julie de la Trinité entretient avec la parole est avant tout transgressif et insoumis. Il s'agit de subvertir les lois qui régissent la parole d'autrui par diverses manifestations de l'anti-parole. Le rire, le mensonge, la fantaisie, le sacrilège, le délire, l'insulte, la malédiction ou n'importe quel autre moyen d'assurer son pouvoir vis-à-vis de son destinataire seront employés à tour de rôle par Julie dans son cheminement vers la liberté. C'est ainsi que ce

personnage vise à dédoubler la figure de la mère interdite, transgressive, jouissante et puissante qui était Philomène Labrosse.

Si ce n'est que par son silence et immobilité que Bernard incarne la parole de sa mère, le thème de la parole en tant qu'agent de fabrication imaginaire et concrète selon laquelle le destinataire oriente sa propre trajectoire désirante sera évoquée ouvertement par tous les narrateurs des Fous de Bassan, bien que ce soit surtout par le biais des livres de Nicolas Jones et de Nora Atkins qu'il y aura confrontation consciemment verbale entre deux discours distincts et idéologies opposées en ce qui concerne le sujet en tant qu'entité désirante et parlante.

Si dans Les Fous de Bassan le sujet parlant et désirant se multiplie à l'intérieur de l'énonciation d'un seul roman, cette pulvérisation d'un sujet unaire se déplace du niveau de l'énonciation des Fous de Bassan vers celui du sujet parlant lui-même du Premier Jardin. Là où Les Fous de Bassan était un récit fragmenté en plusieurs perspectives, Le Premier Jardin met en scène un sujet fragmenté en plusieurs discours et identités. De la déconstruction du narrateur on passe à la déconstruction plus radicale du sujet lui-même et c'est par celle-ci que le drame du sujet hébertien tel que représenté à partir de 1950 trouve finalement une réponse au dilemme central d'une identité unaire impossible à vivre face aux exigences multiples du désir - réponse qui ne va pas sans rappeler ce que Jane Gallop affirme comme la seule façon d'aborder le phénomène de l'identité.

I hold the Lacanian view that any identity will necessarily be alien and constraining. I do not believe in some "new identity" which would be adequate and authentic. But I do not seek some sort of liberation from identity. That would lead only to another form of paralysis - the oceanic passivity of undifferentiation. Identity must be continually

assumed and immediately called into question.⁹¹⁵

C'est précisément dans la mesure où Flora Fontanges est un sujet qui "joue" avec le phénomène de l'identité, consciente à la fois de l'impossibilité d'éviter cette question d'identité et pourtant réticente à se lier irrévocablement à une identité spécifique, qu'elle nous semble incarner ce que Gallop propose comme réponse au conflit entre le désir en tant que fluidité changeante qui co-existe avec le besoin de ne pas perdre tout point de repère et contact avec le monde. Ce n'est pourtant à l'intérieur d'une institution - celle du théâtre - que Flora Fontanges fait activer ce processus. Sa solitude proviendra du fait que même si à l'origine de ces divers rôles il y a une émotion réelle, celle-ci ne sera méprise sur la scène et hors de la scène que comme un jeu, éloigné de l'émotion authentique de l'actrice. Si elle vibre en tant qu'être désirant sur la scène lors du jeu des identités, lorsqu'elle se trouve face à la vie, Flora Fontanges se conçoit comme un être sans désir. La réponse de Flora Fontanges au dilemme de l'identité unique n'est donc que partielle. En nous offrant le modèle théâtral en tant que reflet d'une véritable passion ressentie, Le Premier Jardin apporte pourtant une contribution majeure à une solution du conflit entre désir et parole. Il nous faudra attendre le sujet "non-théâtral" qui relève à l'extérieur de la scène "officielle" le défi de Gallop. A ce niveau, c'est peut-être Soeur Julie de la Trinité qui accepte d'incorporer le plus ce processus de faire jouer le glissement d'une identité à l'autre dans le drame de sa propre vie.

Certes l'identité représente un phénomène potentiellement dangereux,

⁹¹⁵ Jane Gallop. The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis, Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. xii.

qui a effectivement terrassé certains personnages hébertiens. Dans la mesure où ils affrontent le désir double de s'assurer d'une part un certain accès à la liberté et d'autre part d'établir des liens avec la vie qui les entoure, la problématique de l'identité et de l'altérité est effectivement, comme le déclare Flora Fontanges, une épreuve "au feu" qui se perpétue sans cesse et que le sujet doit affronter pendant toute sa vie.

Dans ce processus c'est avant tout le "moi" activé selon les dictées prescrites par le consensus de la parole sociale qui représente l'hétérogène ou l'Autre le plus redoutable aux forces désirantes du sujet. Voilà pourquoi il s'agit de faire remarquer qu'il n'y a, le plus souvent, que dédoublement et jeux de reflets entre le sujet et les personnages qui l'entourent. L'Autre à découvrir et à dénicher par le sujet est effectivement un mythe interiorisé et tissé à partir de la parole de la loi sociale. Ce n'est que le sujet lui-même qui peut donc s'affranchir de sa propre soumission à cette parole et aux mythes qu'elle propage. S'il n'y a presque jamais un véritable "Autre" face au sujet au niveau d'un personnage possédant une conscience distincte et impénétrable au sujet, c'est que dans le dilemme sur lequel l'oeuvre hébertienne se focalise, "l'autre individu" en tant qu'entité distincte n'y est pour rien en fin de compte, ou, comme dit François, "Tout vit en moi."

Certes, l'oeuvre hébertienne ne fait point abstraction de la force des circonstances qui d'une part accordent à une Nora une certaine liberté de mouvement alors qu'elles emprisonnent une Olivia Atkins à l'intérieur du foyer domestique. Il ne s'agit donc point ici de chercher à réduire la signification et la valeur des mécanismes extérieurs au

sujet qui peuvent créer des obstacles dans sa libre expression et son accès au désir. Il s'agit surtout de démontrer que le problème central est celui de l'intériorisation naïve d'une parole qui avance une politique sexuelle problématique. On peut bien comprendre les forces extérieures qui distinguent une Olivia Atkins de sa cousine Nora, il reste pourtant évident que face à cette parole et aux promesses de soumission qu'elle exige on peut s'y plier ou bien la refuser et la subvertir en s'installant comme sujet parlant qui s'identifie comme étant " première comme Adam" et "non sortie des côtes sèches d'Adam".

Se vouloir "première comme Adam" équivaut vouloir être à l'origine de sa propre création en tant que sujet parlant et désirant. Si le texte hébertien, par le biais de la figure de la mère, démontre comment le sujet se tisse à partir d'une certaine loi sociale qui lui est transmise par la parole de l'Autre, par le biais de Nora et de Julie il démontre que dans un monde tissé à partir d'une pluralité de discours, le sujet porte la responsabilité des divers "rôles" sociaux qu'il acceptera de jouer et des divers discours qu'il acceptera d'incarner. Il s'agit pourtant de démontrer que tout discours qui cherche à opérer une dépossession du corps ou à dédaigner, à condamner, voire à interdire un contact avec la matière vivante, va à l'encontre des élans élémentaires de la vie elle-même.

Le désir chez Anne Hébert équivaut à l'expérience d'une attention extrême ou une passion vis-à-vis de ce que le corps et l'esprit ressentent dans leur contact immédiat avec le monde. Il s'agit d'une part de définir le désir comme l'éveil de l'être qui réussit à se débarrasser de tout mécanisme susceptible à entraver cette présence au monde. D'autre part, l'oeuvre romanesque hébertienne souligne la

difficulté de cette présence en explorant les divers discours qui leurrent le sujet vers des existences d'où sont bannis ce désir et cette joie de vivre élémentaires. En tant que phénomène verbal ou "parole", cette oeuvre se veut avant tout comme discours qui attaque ouvertement toute parole ou tout savoir divorcés de l'expérience immédiate du sujet dans le monde en tant que simultanément chair et esprit. Les diverses dramatisations du thème des origines ne sont que dédoublements d'une préoccupation de base qui avance avant tout la nécessité urgente suivante: le besoin du sujet de s'affirmer en tant que tel par une repossesion totale de son corps et une appropriation consciente de la parole qu'il prononcera en tant que sujet parlant. Le roman hébertien déclare avant tout qu'il faut que la parole du sujet revienne aux origines de celui-ci en tant qu'être corporel et désirant, même si en ce faisant elle doit, comme dans le cas de Julie Labrosse, transgresser tout tabou qui lui soit imposé.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES D'ANNE HEBERT

Les Songes en équilibre, Montréal: Coll. L'arbre, Hurtubise HMH, 1942.

Le Torrent. Montréal: Editions Beauchemin, 1950.

Le Tombeau des rois, Montréal: Institut littéraire du Québec, 1953.

Les Chambres de bois. Paris: Seuil, 1958.

Poèmes. Paris: Seuil, 1960.

Le Temps sauvage. Montréal: Coll. L'arbre, Hurtubise HMH, 1967.

Kamouraska. Paris: Seuil, 1970.

Les Enfants du sabbat. Paris: Seuil, 1975.

Héloïse. Paris: Seuil, 1980.

Les Fous de Bassan. Paris: Seuil, 1982.

Le Premier Jardin. Paris: Seuil, 1988.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'OEUVRE D'ANNE HEBERT

ALLARD, Jacques. "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert". Voix et Images, 1, 1975, pp. 285-286.

ALMERAS, Diane. "Les Fous de Bassan". Relations, no. 488, mars 1983, pp. 68-69.

AMPRIMOZ, Alexandre. "Four Writers and Today's Quebec". Tamarack Review, no. 70, hiver 1977, pp. 72-80.

-----". "Sémiotique de la segmentation d'un texte narratif: "La Mort de Stella" d'Anne Hébert". Présence francophone, no. 19, automne 1979, pp. 97-105.

-----". "Survival Disguised as Metaphysics; Anne Hébert's Héloïse".

- Waves, 10(4), Spring, 1982, pp. 73-75.
- AYLWIN, Ulric. "Vers une lecture de l'oeuvre d'Anne Hébert". La Barre du Jour, no. 7, été 1966, pp. 2-11.
- ". "Au pays de la fille maigre: Les Chambres de bois d'Anne Hébert". Cahiers de Sainte-Marie / [Voix et Images du Pays], 1], no. 4, avril 1967, pp. 37-50.
- ". "Les Chambres de bois d'Anne Hébert". Voix et Images, 1, 1970, pp. 37-50.
- BACKES, Jean-Louis. "Le Système de l'identification dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert". Voix et Images, 6, no. 2, 1981, pp. 269-277.
- ". "Le Retour des morts dans l'oeuvre d'Anne Hébert". L'Esprit Créateur, 23(3), Fall 1983, pp. 48-57.
- BELCHER, M. "Les Fous de Bassan, In the Shadow of the Wind". Canadian Literature, 109, 1986, pp. 159-165.
- BELLEFEUILLE, A. "Anne Hébert, 'L'Ange de Dominique'". Les Cahiers de Cap Rouge, 2, no. 1, janvier 1974, pp. 61-64.
- BELLEFEUILLE, Normand De. "Tel qu'en lui-même". La Barre du Jour, no. 39-41, printemps/été, 1973, pp. 104-123.
- BENSON, Renate. "Aspects of Love in Anne Hébert's Short Stories". Journal of Canadian Fiction, vol. 25-26, 1979, pp. 160-174.
- BISHOP, Neil. "Les Enfants du sabbat et la problématique de la libération chez Anne Hébert". Etudes Canadiennes, no. 8, 1980, pp. 33-46.
- ". "Distance, point de vue, voix et idéologie dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Voix et Images, 9, no. 2, hiver 1984, pp. 113-129.
- ". "Energie textuelle et production de sens: Images de l'énergie textuelle dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities, 54, no. 2, Winter 1984-1985, pp. 178-199.
- BLAIN, Maurice. "Anne Hébert ou le risque de vivre". Liberté, 1, 1959, pp. 322-330.
- BLODGETT, E.D. "Prisms and Arcs. Structure in Anne Hébert and Alice Munro". Figures in a Ground, Saskatoon: Western Producers Prairie Books, 1978, 13, pp. 99-121.
- BOAK, D. "Kamouraska, Kamouraska!". Essays in French Literature, 14, (novembre) 1977, pp. 69-104.

- BODART, Marie-Thérèse. "Anne Hébert, canadienne française". Synthèses, no. 292-293, octobre - novembre 1977, pp. 121-125.
- BORDAZ, R. "Anne Hébert et le roman canadien". La Revue des deux mondes, avril-juin, no. 6, 1971, pp. 617-622.
- BOUCHARD, Denis. "Erotime et érotologie: aspects de l'oeuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert". Revue du Pacifique, 1, no. 2, automne, 1975, pp. 152-167.
- ". "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: l'enveloppe des mythes". Voix et images, 1, no. 3, avril 1976, pp. 374-385.
- ". "Anne Hébert et le "Mystère de la parole": un essai d'anti-biographie". Revue du Pacifique, 3, no. 1, printemps, 1977, pp. 67-81.
- ". "Anne Hébert et la "Solitude rompue", tentative de démythification d'un des lieux communs de notre littérature". Etudes françaises, 13, no. 1-2, avril 1977, pp. 163-179.
- ". Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie. Montréal: Editions Hurtubise HMH, 1977.
- BUCKNALL, Barbara. "Anne Hébert et Violette Leduc, lectrices de Proust". Bulletin de l'APFUC, février 1975, pp. 83-100.
- CARBONNEAU, Alain. "Kamouraska, roman et film". Revue d'Histoire Littéraire du Québec et du Canada Français, 11, Winter-Spring, 1986, pp. 93-100.
- CHADWICK, A.R. & V. HARGERGRINLING. "Anne Hébert, Métamorphoses Lutésiennes". Canadian Literature, 109, 1986, pp. 165-170.
- CHARRETTE, Christiane. "L'Imaginaire dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Critère, no. 36, automne 1983, pp. 167-181.
- COHEN, Henri. "Le Rôle du mythe dans Kamouraska d'Anne Hébert". Présence francophone, no. 12, printemps, 1976, pp. 103-111.
- COUILLARD, M. "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert. Un Récit de subversion fantastique". Incidences, 4, no. 2-3, mai décembre 1980, pp. 77-83.
- ". "Ecrire et vivre au Québec des femmes: Impression et expression d'une culture". North Dakota Quarterly, 52, no. 3, Summer 1984, pp. 87-99.
- COTE, Paul Raymond. "Le Premier Jardin d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé". American Review of Canadian Studies, 18, no. 4, 1988, pp. 419-429.
- DAVIDSON, Arnold. "Canadian Gothic and Hébert's Kamouraska". Modern Fiction Studies, 27, no. 2, 1981, pp. 243-254.

- _____. "Rapunzel in The Silent Rooms: Inverted Fairy Tales in Anne Hébert's First Novel". Colby Library Quarterly, 19, no. 1, March 1983, pp. 29-36.
- DORAIS, Fernand. "Kamouraska d'Anne Hébert, essai de critique herméneutique". Revue de l'Université Laurentienne, 4, no. 1, novembre 1971, pp. 76-82.
- ". "Dossier Anne Hébert". Québec Français, no. 32, 1978, pp. 33-42.
- DUFRESNE, Françoise M. "Le Drame de Kamouraska". Québec-Histoire, no. 5-6, mai - juin 1972, pp. 72-77.
- EMOND, Maurice. "Entretien avec Anne Hébert portant sur des souvenirs d'enfance ayant trait à la sorcellerie: analyse de son livre Les Enfants du sabbat." Châtelaine, 27, no. 11, novembre 1976, pp. 42-43.
- ". "Introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert". Québec Français, no. 32, décembre 1978, pp. 37-39.
- ". La femme à la fenêtre: l'univers symbolique d'Anne Hébert dans "Les Chambres de bois", "Kamouraska", et "Les Enfants du sabbat". Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984.
- ". Romanciers du Québec. Ed. Québec Français, 1980, pp. 103-119.
- EMOND, Maurice avec Cécile DUBE et Christian VANDENDORPE. "Anne Hébert: Entrevue". Québec français, no. 32, décembre 1978, pp. 33-35.
- ENGLISH, J. et VISWANATHAN. "Deux Dames du Précieux Sang: à propos des Enfants du sabbat d'Anne Hébert". Présence francophone, no. 22, printemps 1981, pp. 111-119.
- ETTAYEBI, N. "Le Mythe d'Eve dans l'oeuvre d'Anne Hébert". Recherches et Travaux, Université de Grenoble. no. 20, 1981, p. 90.
- EWING, Ronald. "Griffin Creek: The English World of Anne Hébert". Canadian Literature, 105, Summer 1985, pp. 100-110.
- FABI, Thérèse. "Le Thème de la violence dans "Le Torrent" d'Anne Hébert". L'Action Nationale, vol. 45, no. 2, 1975, pp. 160-168.
- FAUCHER, Françoise. "Interview avec Anne Hébert, "J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...mais écrire résume tout cela". L'Actualité, vol. 8, no.2, février 1983, pp. 11-12, 14-15.
- FERAL, Josette. "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert". Voix et images, 1, no. 2, décembre 1975, pp. 265-283.
- FERRY, J. "Héloïse dans le métro Propos sur Héloïse d'Anne Hébert".

- Lettres Québécoises, no. 21, printemps 1981, pp. 24-25.
- FRANCOLI, Yvette. "Griffin Creek: Refuge des Fous de Bassan et des Bessons Fous". Etudes Littéraires, vol. 17, no. 1, 1984, pp. 131-142.
- GARCIN, J. "Anne Hébert: Une Québécoise dans le métro parisien". Les Nouvelles Littéraires, 27 mars 1980.
- GARRETT, Elaine Hopkins. "Intentionality and Representation in Anne Hébert's Kamouraska". Québec Studies, 6, 1988, pp. 92-103.
- GODARD, Barbara. "My (m)Other, my Self: Strategies for Subversion in Atwood and Hébert". Essays on Canadian Writing, vol. 26, Summer 1983, pp. 13-44.
- GODIN, Jean-Cléo. "Rebirth of the word". Yale French Studies, XLV, 1970, pp. 137-153.
- GOULD, Karen. "Absence and Meaning in Anne Hébert's Les Fous de Bassan". French Review, vol. 59, no. 6, 1986, pp. 921-930.
- GREEN, Mary Jean. "Les Fous de Bassan". French Review. pp. 978-979.
- HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia. "La Sorcière dans le texte québécois au féminin". French Review, vol. 58, no. 2, décembre 1984, pp. 260-268.
- HARGER-GRINLING, V. and A.R. Chadwick, "History Reinterpreted: Hébert's Kamouraska and Bourin's Très Sage Héloïse". Neohelicon, 14, no. 2, 1987, pp. 151-158.
- HARVEY, Robert. "Kamouraska" d'Anne Hébert: une écriture de la passion. Montréal: Editions HMH, 1982.
- HESBOIS, Laure. "Schéma actantiel d'un pseudo-récit: Le Torrent d'Anne Hébert" Voix et Images, 37, automne 1987.
- HOUDE, Gilles. "Les Symboles et la structure mythique du Torrent". La Barre du Jour, 16, 1968, pp. 22-46.
- HUGHES, Kenneth J. "Le Vrai Visage du [sic] Antoinette de Mirecourt et Kamouraska". The Sphinx, 2, no. 3, 1977, pp. 33-39.
- JACQUES, Henri-Paul. "A Propos d'Une Lecture d'Anne Hébert". Voix et images, 3, no. 3, avril 1978, pp. 448-458.
- "Un Probable Souvenir-écran chez Anne Hébert". Voix et images. XII, no. 3, 1982, pp. 449-458.
- "Kamouraska d'Anne Hébert: l'écart entre un rêve et son récit, entre un film et son roman". Voix et images, 9, no. 1, automne 1983, pp. 159-161.
- JANELLE, C. "Héloïse ou la séduction du vamp". Solaris, no. 31, février

1980, pp. 12-13.

- JONES, G. "Alexandre Chenevert et Kamouraska: une lecture australienne". Voix et images, VII, no. 2, 1982, pp. 329-341.
- JONES, L. "Kamouraska". The French Review, no. 44, 1970-1971, pp. 961-962.
- JUERY, René. "Articulation récit-discours: étude de Kamouraska"; Intertextualité chez Anne Hébert". Dans René Juéry. Initiation à l'analyse textuelle. Hull: Editions Asticou, 1981, pp. 74-146; pp. 168-183.
- KROLLER, Eva-Marie. "La Lampe dans la fenêtre. The visualization of Quebec Fiction". Canadian Literature, no. 88, Spring 1981, pp. 74-82.
- . "Repetition and Fragmentation; A Note on Anne Hébert's Kamouraska". Literary Half-Yearly, XXIV, no. 2, July 1983, pp. 125-133.
- LACOTE, René. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969
- LACOTE, R. "La Nouvelle Héloïse québécoise, une lecture des Enfants du sabbat". Relations, 36, no. 413, mars 1976, pp. 92-94.
- LAMY, Suzanne. "Le Roman de l'irresponsabilité". Spirale, no. 29, Nov. 1982, pp. 2-3.
- LAPOINTE, Jeanne. "Quelques aspects positifs de notre littérature d'imagination". Cité Libre, no. 10, octobre 1964; pp. 17-36.
- . "Mystère de la parole par Anne Hébert". Présence de la critique: Critique et littérature contemporaines au Canada français, éd. Gilles Marcotte, Ottawa: Editions HMH, 1966, pp. 120-123.
- LEBLOND, Sylvio. "Le Drame de Kamouraska d'après les documents de l'époque". Les Cahiers des Dix, no. 37, 1972, pp. 239-273.
- LEBRUN, Paule. "Je ne suis en colère que lorsque j'écris". Châtelaine, XVII, no. 11, novembre 1976, pp. 42-43, 88-99.
- LEGRAND, Albert. "Une Parole enfin libérée". Maintenant, 68-69, septembre 1967, pp. 267-272.
- . "Anne Hébert: de l'exil au royaume". Etudes françaises, 4, 1968, pp. 3-29.
- . "Kamouraska ou l'ange et la bête". Etudes françaises, 7, 1971, pp. 119-143.
- LEMIEUX, Pierre-Hervey. "La Symbolique du "Torrent" d'Anne Hébert". Revue de l'Université d'Ottawa, 43, 1973, pp. 114-127.

- LEMIEUX, Pierre-Hervé. Entre songe et parole: structure du "Tombeau des rois" d'Anne Hébert. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1978.
- LE MOYNE, Jean. "Hors les chambres d'enfance" dans Gilles Marcotte: Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français, Montréal: Editions HMH, 1966, pp. 35-42.
- LENNOX, John. "Dark Journeys: Kamouraska and Deliverance". Essays on Canadian Writing, 12, Fall 1978, pp. 84-104.
- LEWIS, P.G. "Héloïse". French Review, 54, no. 80-81, pp. 763-764.
- MACCABEE-IQBAL, F. "Kamouraska, la fausse représentation démasquée". Voix et images, 4, no. 3, avril 1979, pp. 460-478.
- MACRI, Francis M. "Anne Hébert. Story and Poem". Canadian Literature, 58, automne 1973, pp. 9-18.
- "A Skeleton Closet". Journal of Canadian Fiction, III, no. 1, 1974, pp. 105-106.
- MAJOR, Jean-Louis. Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.
- MAJOR, Ruth. "Kamouraska et Les Enfants du sabbat: faire jouer la transparence". Voix et Images, 7, no. 3, 1982, pp. 459-470.
- MARCOTTE, GILLES. "Anne Hébert et la sirène du métro". L'Actualité, 1er juin 1980, pp. 82-83.
- MARMIER, J. "Du Tombeau des rois à Kamouraska, vouloir vivre et instinct de mort chez Anne Hébert". dans Missions et démarches de la critique, Paris: Klincksieck, 1973 de J. Vier, pp. 807-814.
- MELANCON, Robert. "Ce qui est sans nom ni date". Liberté, XXV, no. 1, février 1983, pp. 89-93.
- MERLER, Grazia. "La Réalité dans la prose d'Anne Hébert". Ecrits du Canada français, no. 33, 1971, pp. 45-83.
- "Translation and the Creation of Cultural Myths in Canada". West Coast Review, XI, no. 2, 1976, pp. 26-33.
- "On Hébert". French Review, pp. 132-135.
- "Rapports associatifs dans le discours littéraire". Francia, XXIV, octobre-décembre 1977, pp. 111-127.
- "Héloïse". West Coast Review, vol. 18, no. 1, June 1983, pp. 60-64.
- MESAVAGE, Ruth. "L'Herméneutique de l'écriture: Les Fous de Bassan d'Anne Hébert", Québec Studies, 1987, 5, pp. 111-124.

- MEZEI, Kathy. "Commands and desires. Les Enfants du sabbat". Canadian Literature, LXX, automne 1976, pp. 79-81.
- . "Anne Hébert: a pattern repeated". Canadian Literature, no. 72, printemps 1977, pp. 29-40.
- NAUDIN, Marie. "Conscience et (mé)connaissance de soi chez Thérèse Desqueyroux et Elisabeth d'Aulnières". Revue Francophone de Louisiane, 1(1), Spring 1986, pp. 28-35.
- NORTHEY, M. "Psychological Gothic: Kamouraska", dans The Haunted Wilderness. The Gothic and the Grotesque in Canadian Fiction. Toronto: University of Toronto Press, 1977, pp. 29-40; pp. 53-61.
- OUELLETTE, Gabriel Pierre. "Espace et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert". Voix et images, 1, 1975, pp. 241-264.
- . "Anne Hébert, Héloïse". Livres et Auteurs québécois 1980. Québec: Presses de l'Université Laval, 1981, pp. 40-42.
- PAGE, Pierre. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965.
- PALISTKA, Janis. "Orphic Elements in Anne Hébert's Héloïse". Québec Studies, 1987, 5, pp. 125-134.
- PARADIS, Suzanne. "Catherine, Lia", dans Femme fictive, femme réelle. Québec: Garneau, 1966, pp. 137-143.
- PASCAL-SMITH, G. "Insoumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert". Incidences, vol. 4, no. 2-3, mai-décembre 1980, pp. 59-75.
- . "La Condition féminine dans Kamouraska d'Anne Hébert". French Review, vol. 54, no. 1, 1980, pp. 85- 92.
- PATERSON, Janet. "Bibliographie critique des études consacrées aux romans d'Anne Hébert". Voix et images, 5, no. 1, automne 1979, pp. 187-192.
- . "L'écriture de la jouissance dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert". Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 50, no. 1, 1980, pp. 69-73.
- . "Anne Hébert". Revue canadienne des langues vivantes, vol. 37, 1980-1981, pp. 207-211.
- . "Anne Hébert". Profiles in Canadian Literature, Jeffrey M. Heath éd., vol. 3, Toronto: Dundurn Press, 1982, pp 113-119.
- . "Bibliographie d'Anne Hébert". Voix et images, vol. 7, no. 3, printemps 1982, pp. 505-510.
- . "Anne Hébert and the Discourse of the Unreal". Yale French Studies, no. 65, 1983, pp. 172-186.

- . "Reflets et ruptures dans l'écriture d'Anne Hébert". Québec Studies, 2, pp. 118-124.
- . "L'Envolée de l'écriture: Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Voix et images, vol. 9, no. 3, printemps 1984, pp. 143-151.
- . Anne Hébert: Architecture romanesque. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1985.
- . "Parodie et sorcellerie". Etudes littéraires, vol. 19, no. 1, printemps-été 1986, pp. 59-66.
- PERRAULT, Luc. "Anne Hébert: "On s'est fait de moi une image arrêtée". La Presse, 24 septembre 1966, p. 7, 12.
- PESTRE DE ALMEIDA, L. "Anne Hébert: la mort dans cette chambre". Voix et images, vol. 7, no. 3, 1982, pp. 471-481.
- POULIN, Gabrielle. "Qui sont les "Enfants du sabbat"?. Lettres Québécoises, I, no. 1, mars 1976, pp. 4-6.
- . "La "Nouvelle Héloïse" québécoise: une lecture des Enfants du sabbat". Relations, XXXVI, no. 413, mars 1976, pp. 92-94.
- . "L'Écriture enchantée. Les Fous de Bassan d'Anne Hébert". Lettres québécoises, no. 28, 1982-1983, pp. 15-18.
- RACETTE, J. "Le Torrent d'Anne Hébert". Revue Dominicaine, vol. 6, mai 1950, pp. 294-297.
- RANDALL, Marilyn. "Les Enigmes des Fous de Bassan: féminisme, narration et clôture". Voix et Images, 43, automne 1989, pp. 66-82.
- REA, Annabelle M. "The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's Les Fous de Bassan". Québec Studies, 1986, pp. 170-183.
- RENAUD, Benoit. "Kamouraska: roman et poème". Co-Incidences, vol. 5, no. 2-3, pp. 26-45.
- RESCH, Yannick. "Les Enfants du sabbat". Europe, no. 561-562, janvier-février 1976, pp. 254-255.
- RIVARD, Yvon. "Les Enfants du sabbat". Livres et Auteurs québécois 1975, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1976, pp. 24-26.
- ROBERT, Guy. La poésie du songe: introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert. Montréal: A.G.E.U.M. cahier no. 4, 1962.
- ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD. "Les Chambres de bois". Le Roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, pp. 171-185.
- ROBIDOUX, Réjean. "Kamouraska d'Anne Hébert". Livres et Auteurs

- québécois 1970, Montréal: Jumonville, 1970, pp. 24-26.
- . Analyse de "La Chambre fermée", "La Chambre de bois", et Les Chambres de bois dans Le Roman canadien-français du XXe siècle. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, pp. 171-185.
- ROBILLARD, Jean-Paul. "Interview avec Anne Hébert". Le Petit Journal, 20 juillet 1958, p. 40.
- ROSE, Marilyn Gaddis. "When an Author Chooses French: Hébert and Chedid". Québec Studies, 3, 1985, pp. 148-159.
- ROSENSTRETCH, Susan L. "Counter-Traditions: The Marginal Poetics of Anne Hébert". Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec, Westport, Ct.: Greenwood, 1985, pp. 63-70.
- ROY, Lucille. "Anne Hébert, l'os et la pierre d'eau". Ecriture française dans le monde, vol. I, no. 2, 1979, pp. 6-7.
- . "Anne Hébert: Le Torrent ou l'intégration au cosmos". The French Review, vol. 53, no. 6, 1980, pp. 826-833.
- . "Anne Hébert ou le désert du monde". Voix et images, vol. 7, no. 3, 1982, pp. 483- 503.
- . Entre la lumière et l'ombre: l'univers poétique d'Anne Hébert. Sherbrooke: Naaman, 1984.
- ROY, Max. "Le Torrent, recueil de nouvelles d'Anne Hébert" dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec: 1940 à 1959. Montréal: Fides, 1982, vol. 3, pp. 1007-1011.
- ROYER Jean. "Anne Hébert, comment séparer le songe du réel". Le Devoir, 71, no. 74, 29 mars 1980, p. 19.
- . "Anne Hébert: jouer avec le feu". Le Devoir, LXXI, no. 93, 26 avril 1980, pp. 21-22.
- . "La Passion est un risque mais c'est un risque indispensable". Le Devoir, 11 décembre 1982, p. 21, 40.
- RUBINGER, Catherine. "Actualité de deux contes-témoins: "Le Torrent" d'Anne Hébert et "Un Jardin au bout du monde de Gabrielle Roy". Présence francophone, no. 20, printemps 1980, pp. 121-126.
- RUSSEL, Delbert W. Anne Hébert. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- RYAN, Marie-Laure. "'Neige" d'Anne Hébert: Un Dialogue avec Saint-John Perse". Présence francophone, printemps 1980, pp. 127-135.
- SACHS, Murray. "Love on the Rocks: Anne Hébert's Kamouraska", dans Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec, Westport, Ct.: Greenwood, 1985, pp. 110-123.

- SAINT-AUBIN. "Les Chambres de bois d'Anne Hébert". Les Cahiers de la Nouvelle France, no. 8, octobre-décembre 1958, pp. 266-269.
- SAINT-BRIS, G. "Anne Hébert réveille son pays". Le Magazine Littéraire, no. 45, octobre 1970, pp. 38-39.
- SAINT-GERMAIN, Pierre. "Anne Hébert: "mes personnages me mènent par le bout du nez"". La Presse, 21 décembre 1963, p. 3.
- SAINT-JACQUES, P. "Avec Héloïse, Anne Hébert fait un saut du côté du fantastique". La Tribune, 19 avril 1980, p. E2.
- SAINTE-MARIE-ELEUTHERE, Soeur. "Symboles de la mère", dans La Mère dans le roman canadien-français contemporain. Québec: Presses de l'Université Laval, 1964, (p. 64-72), 121-126.
- SALGAS, Jean-Pierre. "Il faut sortir du ghetto". La Quinzaine Littéraire, 436, mars 16-31 1985, p. 18.
- SAYNAC, Brigitte. "Le Pacte de l'enfance dans Les Chambres de bois et Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert". Recherches et Travaux (Université de Grenoble), no. 20, 1981, pp. 79-86.
- SCHMIDT, Zilia Mara Scarpari. "Lecture alchimique d'un poème d'Anne Hébert". Revistas Letras, (Paraná, Brazil), 30, 1981, pp. 115-137.
- SERVIN, Henri. "Une Lecture du corps dans Kamouraska d'Anne Hébert". Québec Studies, 4, 1986, pp. 184-193.
- SIPRIOT, Pierre. "Une Nouvelle Sorcière de Salem. Les Enfants du sabbat". Figaro Littéraire, no. 1532, 22 septembre 1975, p. 14.
- SIROIS, Antoine. "Bible, mythes et Fous de Bassan". Canadian Literature, 104, Spring 1985, pp. 178-182.
- SLOTT, Kathryn. "Repression, Obsession and Re-emergence in Hébert's Les Fous de Bassan". American Review of Canadian Studies, 17, no. 3, 1987, pp. 297-307.
- _____. "Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's Les Fous de Bassan". Quebec Studies.
- SMART, Patricia. "Kamouraska". The Queen's Quarterly, vol. LXXXI, no. 3, 1974, pp. 474-476.
- SMITH, Donald. "Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire". Lettres québécoises, no. 20, hiver 1980-1981, pp. 65-73.
- STRATFORD, P. "Kamouraska and The Diviners". Review of National Literatures, VII, 1976, pp. 110-126.
- SYLVESTRE, Roger. "Du Sang sur les mains blanches". Critères, no. 4, 1971, pp. 46-61.

- THÉRIAULT, Serge A. La Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Hull: Asticou, 1980.
- THERIO, Adrien. "La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert". Livres et Auteurs québécois 1971, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1972. pp. 274-284.
- TOMLINSON, Muriel D. "A Comparison of Les Enfants terribles and Les Chambres de bois". Revue de l'Université d'Ottawa, XLIII, no. 4, octobre-décembre 1973, pp. 532-539.
- TRADROS, Jean-Pierre. "Anne Hébert en entrevue: L'oeuvre écrite". Le Devoir, 7 avril 1973.
- TREMBLAY, Régis. "Le Charme redoutable de la timide Anne Hébert". Le Soleil, LXXXIV, no. 91, 12 avril 1980, p. D2.
- URBAS, Jeannette. "Reflet et révélation. La Technique du miroir dans le roman canadien-français moderne". Revue de l'Université d'Ottawa, 43, 1973, pp. 573-586; cf. 581-584.
- VAILLANCOURT, P.-L. "Sémiologie d'un ange, étude de "L'Ange de Dominique" d'Anne Hébert". Voix et images. vol. V, no. 2, hiver 1980, pp. 353-363.
- VANASSE, André. "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert". Voix et images, vol. VII, no. 3, 1982, pp. 441-448.
- "Les Fous, les demeurés, les rêveurs...". Voix et images, vol. IX, no. 2, hiver, 1984, pp. 161-164.
- VILLENEUVE, Paquerette. "Un Goncourt pour Kamouraska: entrevue". Le Devoir, 17 octobre 1970.
- WINSPUR, Steven. "Undoing the Novel of Authority With Anne Hébert" Teaching Language Through Literature, 26, no. 2, Apr. 1987, pp. 24-32.
- ZEGERS, John E. "La Lutte entre l'esclavage et la liberté: leitmotif dans la prose d'Anne Hébert". North American French Language and Literature (French VIII Modern Language Association Bulletin), no. 12, décembre 1968, pp. 26-35.

OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- BACHELARD, Gaston. L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement, Paris: Librairie José Corti, 1972.
- BARTHES, Roland. Mythologies, Paris: Seuil, 1957.

- . S/Z, Paris: Seuil, 1970.
- . Le Degré zéro de l'écriture, Paris: Seuil, 1972.
- . Le Plaisir du texte, Paris: Seuil, 1973.
- . Fragments d'un discours amoureux, Paris: Seuil, 1977.
- BERSANI, Leo. A Future For Astyanax: Character and Desire In Literature, Boston, 1976.
- BETTELHEIM, Bruno. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, New York: Random House, 1977.
- BLOOM, Harold; Paul DE MAN; Jacques DERRIDA; Geoffrey HARTMAN; et J. Hillis MILLER. Deconstruction and Criticism, New York: Seabury Press, 1979.
- BOWIE, Malcolm. Freud, Proust and Lacan, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BROWN, Allon. "Exposé and Critique of Julia Kristeva". Birmingham: University of Birmingham, Center for Contemporary Cultural Studies. [197_]
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. Dictionnaire des symboles, Paris: Seghers, 1976.
- CLEMENT, Catherine & Hélène CIXOUS, La Jeune Née, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- CON DAVIS, Robert éd., The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text, Amherst: University of Massachusetts Press, 1981.
- CONNERTON, Paul, The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- COWARD, Rosalind & John ELLIS. Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject, London: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- CULLER, Jonathan. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie, Paris: Minuit, 1972.
- DURAND, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale, Paris: Bordas, 1969.
- FEDER, Lillian. Madness in Literature, Princeton: Princeton University Press, 1980.

- FEKETE, John. Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture, New York: St. Martin's Press, 1987.
- FELMAN, Shoshana. La Folie et la chose littéraire, Paris, Seuil, 1978.
- . Le Scandale du corps parlant, Paris: Seuil, 1980.
- FOUCAULT, Michel. Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir, Paris: Gallimard, 1976.
- . Histoire de la folie à l'âge classique, Paris Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund. The Interpretation of Dreams, New York: The MacMillan Company, 1915.
- . Civilization and its Discontents, London: Hogarth Press, 1930.
- . Totem and Taboo: resemblances between the psychic lives of savages and neurotics, New York: Moffat, Yard & Company, 1927.
- . Jokes and their Relation to the Unconscious, New York: Norton, 1960.
- . The Ego and the Id, James Strachey éd., New York: Norton, 1962.
- . Three Essays on the Theory of Sex, New York: Dutton, 1962.
- GALLOP, Jane. The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis, Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- GENETTE, Gérard. Figures III, Paris: Seuil, 1972.
- GLASS, Justine. La Sorcellerie, Paris: Payot, 1972.
- GOLDMANN, Lucien. Pour une sociologie du roman, Paris: Gallimard, 1964.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTES. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris: Hachette, 1979.
- GRIFFIN, Susan. Woman and Nature: The Roaring Inside Her, New York: Harper & Row, 1981.
- . Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature, New York: Harper & Row, 1981.
- HUTCHEON, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 1980.
- JAMESON, Fredric. The Prison-House of Language, Princeton: Princeton University Press, 1972.

- JONES, Roger. Physics as Metaphor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JUNG, Carl. L'Homme à la découverte de son âme: structure et fonctionnement de l'inconscient, Paris: Payot, 1962.
- . Problèmes de l'âme moderne, Paris: Buchet/Chatel, 1976.
- KAMUF, Peggy. Fictions of Feminine Desire: Disclosures of Heloise, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- KRISTEVA, Julia. Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse, Paris: Seuil, 1969.
- . La Révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.
- . Polylogue, Paris: Seuil, 1977.
- . Folle Vérité: Vérité et vraisemblance du texte psychotique, Paris: Seuil, 1979.
- . Desire in Language, New York: Columbia University Press, 1980.
- . Soleil Noir: Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.
- KRUPNICK, Mark. Ed. Displacement: Derrida and After, Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- LACAN, Jacques. Ecrits II, Paris: Seuil, 1966.
- . Ecrits II, Paris: Seuil, 1971.
- . Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne, Juliet Mitchell et Jacqueline Rose eds., London & Basingstoke: MacMillan Press Ltd., 1982.
- LAFERRIERE, Daniel. Sign and Subject: Semiotic and Psychoanalytic Investigation into Poetry, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978.
- LEBRUN, Paule. "Les Sorcières". Châtelaine, 17, no. 11, novembre 1976, pp. 39-43, 78, 80, 84, 86, 88-89.
- LEITCH, Vincent. Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, London: Hutchinson, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel. Humanisme de l'autre homme, Paris: Fata Morgana, 1972.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Le Regard éloigné, Paris: Librairie Plon, 1983.
- LICHTMAN, Richard. The Production of Desire: The Integration of Psychoanalysis into Marxist Theory, New York: Free Press, 1982.

- MARCUSE, Herbert. Eros and Civilization, Boston: Beacon Press, 1955.
- MARKS, Elaine and Isabelle DE COURTIVRON. New French Feminisms, New York: Schocken Books, 1981.
- MAURON, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique, Paris: José Corti, 1962.
- MICHELET, Jules. La Sorcière, Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- MILLETT, Kate. Sexual Politics, New York: Doubleday, 1971.
- MITCHELL, Juliet. Psycho-analysis and Feminism, New York: Vintage Books, 1974.
- MOI, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminism Literary Theory, London & New York: Methuen, 1985.
- MULLER, John P. & William J. RICHARDSON. Lacan and Language, New York: International Press, 1982.
- NORRIS, Christopher. Deconstruction: Theory and Practice, New York: Methuen, 1982.
- POULET, Georges. Ed. Les Chemins actuels de la critique, Actes de colloque de Cérisy-la-Salle, Paris: Union générale d'Éditions, 1968.
- RICOEUR, Paul. Le Conflit des Interprétations, Paris: Seuil, 1969.
- RIFFATERRE, Michael. Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- RYAN, Michael. Marxism and Deconstruction, Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- SEARLE, John. Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1983.
- SEE, Fred G. Desire and the Sign. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
- SELDEN, Raman. Contemporary Literary Theory, Lexington: University of Kentucky Press, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?, Paris: Gallimard, 1977, [c1958].
- SILHOL, Robert. Le Texte du désir: La Critique après Lacan, Petit Rieux: Cistre, 1984.
- SZAZ, Thomas. The Myth of Mental Illness, New York: Harper & Row, 1964.

TAYLOR, Mark C. ed., Deconstruction in Context: Literature and Philosophy, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

TEL QUEL, Théorie d'ensemble, Paris: Seuil, 1986.

TODOROV, Tzvetan. Poétique, Paris: Seuil, 1973.

VON FRANZ, Marie-Louise. Projection and Re-Collection in Jungian Psychology, La Salle & London: Open Court Publishing Company, 1980.

ZANER, Richard M., The Context of Self, Athens: Ohio University Press, 1981.