



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-29493-5

ABSTRACT

The situation of the male characters in Anne Hébert's novels evolves, from *Les Chambres de bois* to *L'Enfant chargé de songes*. The position of the male characters in relation to the female characters changes, as does their position in relation to physical and psychological space. The male characters gradually acquire greater liberty in the course of this evolution. Concretely, this means that the male characters free themselves, step by step, from the conflictual situation that determines their relations to the female characters and that they free themselves, at the same time, from a restrictive physical and psychological space.

We will demonstrate that the evolution in the male characters' position in relation to the female characters and to space is realized simultaneously. When a significant change occurs in the male-female relation, it is accompanied by a similar change in the relation of the male characters to physical and psychological space. Starting from a doubly conflictual position (with relation to the female characters and to physical and psychological space), the male characters evolve, on both counts, towards what we call a harmonious state. This evolution is not, of course, linear; the male characters sometimes seem to hesitate. But still, we cannot deny that they progress, from one novel to the other, towards freedom.

RÉSUMÉ

La situation des personnages masculins dans le roman hébertien évolue, des *Chambres de bois* à *L'Enfant chargé de songes*. Nous avons constaté notamment que la position des personnages masculins par rapport aux personnages féminins se modifie, tout au long de l'oeuvre romanesque, tout comme la position des personnages masculins par rapport à l'espace physique et psychologique. Cette évolution tend vers un affranchissement des personnages masculins. Concrètement, cela signifie que les personnages masculins se libèrent progressivement de la position d'opposition caractérisant leurs rapports avec les personnages féminins d'une part, et qu'ils se libèrent d'un espace physique et psychologique contraignants, d'autre part.

L'évolution de la position des personnages masculins par rapport aux personnages féminins et par rapport à l'espace s'effectue parallèlement, conjointement, simultanément. En effet, nous remarquons tout au long de l'oeuvre que chaque changement d'importance survenant dans les relations des personnages masculins aux personnages féminins se marque, dans le même roman, d'une étape comparable dans les relations des personnages masculins à l'espace, physique et psychologique. À partir d'une position doublement conflictuelle, donc, par rapport aux personnages féminins et par rapport à l'espace physique et psychologique, les personnages masculins évoluent, sur les deux plans, vers une position que nous qualifions d'harmonieuse. Il va sans dire néanmoins que cette évolution ne saurait être linéaire; les personnages masculins avancent à tâtons, par

moments. Mais il reste qu'ils progressent indéniablement, d'un roman à l'autre, vers une plus grande liberté.

Je remercie sincèrement le professeur Jane
Everett pour ses précieux et judicieux conseils,
son incroyable patience et ses encouragements
constants.

À mes grand-mères,
Henriette Trudel et Azilda Fortin

Table des matières

I.	Introduction.	
	Description du sujet	2
	Méthodologie	4
	Plan	6
II.	Chapitre premier: Position du personnage masculin par rapport au personnage féminin.	
	Introduction	9
	<i>Les Chambres de bois</i>	10
	<i>Kamouraska</i>	18
	<i>Héloïse</i>	26
	<i>Les Fous de Bassan</i>	31
	<i>Le Premier Jardin</i>	38
	<i>L'Enfant chargé de songes</i>	45
	Conclusion	52
III.	Chapitre deuxième: Position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique.	
	Introduction	54
	<i>Les Chambres de bois</i>	55
	<i>Kamouraska</i>	61
	<i>Héloïse</i>	69
	<i>Les Fous de Bassan</i>	76
	<i>Le Premier Jardin</i>	82
	<i>L'Enfant chargé de songes</i>	87
	Conclusion	92
IV.	Conclusion.	
	Synthèse	95
	Perspectives possibles	97
V.	Bibliographie	99

Introduction

Depuis la parution des *Chambres de bois* en 1958, c'est surtout le personnage féminin qui, dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, a suscité l'intérêt des critiques. Rien en cela de bien surprenant si l'on considère que la plupart des héros hébertiens sont en fait des héroïnes. Les personnages masculins n'en demeurent pas moins fort nombreux à l'intérieur des romans. Si certains se révèlent à peine esquissés, d'autres par contre, plus étoffés, s'élèvent au rang de personnages principaux. C'est pourquoi nous considérons, à l'exemple de Neil Bishop, qu'ayant déjà accordé beaucoup d'attention à l'étude des personnages féminins, la critique hébertienne «[...] pourrait utilement s'enrichir d'une étude visant spécifiquement la problématique et la condition masculines»¹ dans la production romanesque d'Anne Hébert.

Toutefois, dans un oeuvre où les personnages féminins prédominent, où le point de vue privilégié est celui des femmes, il nous paraît nécessaire d'étudier, dans un premier temps, le personnage masculin dans ses relations avec le personnage féminin. Dans un second temps, comme il nous semble que le personnage masculin se définit également par son rapport à l'espace, nous examinerons sa position face à l'espace physique, puis psychologique. Il nous semble que pour être complète, notre étude des rapports du personnage masculin à l'espace doit tenir compte de la dimension psychologique. Par espace psychologique, nous entendons principalement le temps, le temps constituant

¹ Neil Bishop, «L'Évolution de la critique hébertienne», dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 263.

véritablement pour les personnages masculins des romans d'Anne Hébert une dimension spatiale particulière².

Les données relatives à l'espace s'avèrent en fait fort nombreuses dans les romans de l'auteure et nous ne sommes pas la première à en constater l'importance dans l'oeuvre. En effet, plusieurs études y ont été consacrées: mentionnons notamment l'article d'Adrien Thério, «La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert»³, la thèse de Gilbert Coléno, *Le Milieu physique dans l'oeuvre d'Anne Hébert*⁴, le mémoire d'Annie Caillet, *L'Espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*⁵, ainsi que celui de Christine Robinson, *La Maison dans les romans et les nouvelles d'Anne Hébert*⁶.

² Neil Bishop, dans «*Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert», *Études canadiennes*, no 8 (juin 1980), p. 33-46; Josette Féral, dans «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, no 1 (décembre 1975), p. 265-283; Francis M. Macri, dans *L'Aliénation dans l'oeuvre d'Anne Hébert et de P. K. Page*, Mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1970, 144 p.; ont affirmé avant nous que le temps passé peut être perçu, dans les romans d'Anne Hébert, comme un espace psychologique. Nous y reviendrons dans la seconde partie de notre étude.

³ Adrien Thério, «La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», dans *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Jumonville, 1970, p. 274-284.

⁴ Gilbert Coléno, *Le Milieu physique dans l'oeuvre d'Anne Hébert*, Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, Montréal, 1971, 112 p.

⁵ Annie Caillet, *L'Espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1974, 88 p.

⁶ Christine Robinson, *La Maison dans les romans et les nouvelles d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1989, 140 p.

L'un et l'autre rapport nous semblent particulièrement liés dans les romans. Nous considérons en effet que la situation du personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert connaît une évolution progressive, qui se manifeste par un processus d'affranchissement du personnage masculin par rapport au personnage féminin, puis parallèlement par rapport à l'espace physique et psychologique.

Afin de dévoiler les relations du personnage masculin au personnage féminin, nous nous intéresserons d'abord à la position narrative du personnage masculin par rapport au personnage féminin. Privilégiant une approche d'ordre narratologique, nous nous inspirons des travaux de Tzvetan Todorov. Dans «Les Catégories du récit littéraire», Todorov affirme en fait que dans tout récit, il s'avère possible de réduire à un petit nombre les rapports qui déterminent la dynamique entre les personnages. À l'exemple du théoricien, nous avons donc tenté de dégager, dans les romans d'Anne Hébert, la nature des rapports fondamentaux caractérisant les relations des personnages masculins aux personnages féminins, pour mieux définir l'évolution, dans l'oeuvre, de la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin. Nous examinerons ensuite les rapports du personnage masculin à l'espace physique et psychologique en favorisant, cette fois, une approche d'ordre thématique. Nous avons retenu quelques thèmes récurrents, tous relatifs à l'espace physique (l'ordre et le désordre, l'isolement, l'immobilisme, l'inaction, l'oisiveté) ou psychologique (le passé, les souvenirs, l'enfance, la mère), aptes à révéler efficacement, selon nous, la dynamique du personnage masculin des romans d'Anne Hébert à l'espace physique et psychologique, de même que l'évolution de cette dynamique dans l'oeuvre.

De nature totalement différente, ces deux types d'approche nous paraissent complémentaires. Si d'une part, elles nous permettent de mieux situer le personnage masculin dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, elles contribuent également à mettre en lumière l'évolution de cette même situation, des *Chambres de bois* à *L'Enfant chargé de songes*⁷.

Depuis les années 80, une approche globale est favorisée par la critique. Les romans d'Anne Hébert ne sont plus uniquement lus à titre individuel, mais comme composantes d'un important oeuvre d'ensemble. Conséquemment, il nous paraît tout à fait pertinent d'envisager une étude portant sur la totalité des romans publiés, d'autant plus que les travaux consacrés aux deux derniers romans d'Anne Hébert se révèlent peu nombreux, sinon pratiquement inexistants (dans le cas de *L'Enfant chargé de songes*).

Notre analyse portera donc sur l'ensemble de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, à l'exception toutefois des *Enfants du sabbat*⁸. Les personnages masculins dans ce dernier roman - Adélarde et Joseph - nous semblent en effet trop peu développés pour l'objet que nous nous proposons. Ayant choisi le genre romanesque, nous excluons également du corpus étudié *Le Torrent: suivi de deux nouvelles inédites*⁹ et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*¹⁰.

⁷ Le terme «situation» est employé ici dans un sens polyvalent et fait référence à la position du personnage masculin à la fois par rapport au personnage féminin et par rapport à l'espace physique et psychologique.

⁸ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975, 187 p.

⁹ Anne Hébert, *Le Torrent: suivi de deux nouvelles inédites*, Montréal, HMH, 1963, «L'Arbre», 248 p.

¹⁰ Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 90 p.

Parmi les personnages masculins étudiés, ceux de Michel (*Les Chambres de bois*)¹¹, Antoine Tassy et George Nelson (*Kamouraska*)¹², Bernard (*Héloïse*)¹³, Nicolas Jones et Stevens Brown (*Les Fous de Bassan*)¹⁴, Raphaël (*Le Premier Jardin*)¹⁵ et Julien (*L'Enfant chargé de songes*)¹⁶ feront l'objet d'une analyse particulière. Moins substantiels, les autres personnages masculins pourront à l'occasion faire l'objet de brefs commentaires.

Nous avons divisé notre ouvrage en deux chapitres, le premier consacré à l'étude de la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin, et le second réservé à l'examen de la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique. À l'intérieur de ces chapitres respectifs, les romans sont analysés chronologiquement de façon à souligner l'évolution des rapports du personnage masculin au personnage féminin et à l'espace physique et psychologique dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Nous présenterons, en conclusion, une synthèse de notre étude, puis envisagerons quelques perspectives de recherche possibles.

¹¹ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Préface de Samuel S. de Sacy, Paris, Seuil, 1958, 190 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *CB* suivi du numéro de page.

¹² Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 250 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *K* suivi du numéro de page.

¹³ Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, 124 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *H* suivi du numéro de page.

¹⁴ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, 251 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *FB* suivi du numéro de page.

¹⁵ Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, 1988, 189 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *PJ* suivi du numéro de page.

¹⁶ Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1992, 159 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle *EC'S* suivi du numéro de page.

Chapitre premier

Position du personnage masculin
par rapport au personnage féminin

A. V. - Est-ce que vous pouvez nous parler du mystère des sexes, de la lutte féroce que se livrent les mâles et les femelles dans votre oeuvre. Croyez-vous qu'il y ait une réconciliation possible?

A. H. - Il se peut ...

André Vanasse, «L'Écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert», *Voix et images*, VII-3 (printemps 1982), p.445

Dans «Les Catégories du récit littéraire»¹, Tzvetan Todorov distingue deux aspects de l'oeuvre littéraire: l'histoire et le discours. L'histoire, précise-t-il, «évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui [...] se confondent avec ceux de la vie réelle»². Elle comporte ainsi deux niveaux: celui de la «logique des actions»³ et celui des «personnages et leurs rapports»⁴.

Selon Todorov, le personnage se définit notamment par ses rapports avec les autres personnages. De plus, ces rapports, «dans tout récit, peuvent toujours être réduits à un petit nombre»⁵. Il existe donc des rapports de base tels que les rapports de «désir», de «communication», de «participation»⁶ qui régissent les relations des personnages et participent à la structure de l'oeuvre. Tirant ses exemples des *Liaisons dangereuses* de Laclos, Todorov ajoute que le rapport de «désir» se réalise le plus souvent par l'«amour, le rapport de «communication», par la «confiance», et le rapport de «participation», par

¹ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», dans *Communications*, no 8, 1966. Paris, Seuil, 1981. «Points Essais», p. 131-157.

² Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 132. «Mais l'oeuvre est en même temps discours [...], écrit-il. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.» Nous avons cru devoir nous limiter, dans le cadre restreint de la présente étude, à l'analyse d'un seul aspect de l'oeuvre littéraire: l'histoire. Nous demeurons néanmoins consciente de l'intérêt d'une analyse éventuelle du discours pour éclairer les rapports du personnage masculin avec le personnage féminin dans les romans d'Anne Hébert.

³ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 134.

⁴ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 138.

⁵ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 139.

⁶ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 139. Todorov précise cependant qu'il serait excessif de vouloir réduire à ces trois rapports tous les rapports humains dans tous les récits.

l'«aide»⁷. À chacun de ces trois rapports correspond également un rapport opposé: la «haine» s'oppose à l'«amour», l'action de «rendre un secret public, de l'afficher», s'oppose à la «confiance», l'acte d'«empêcher, de s'opposer»⁸, constitue le contraire de l'«aide».

Dans le cadre de notre étude du personnage masculin, nous nous proposons de déterminer quels sont les rapports fondamentaux existant entre les personnages masculins et féminins des romans d'Anne Hébert. Nous croyons que, des *Chambres de bois* à *L'Enfant chargé de songes*, les différents types de rapports instaurés entre les personnages masculins et féminins peuvent effectivement être réduits à un petit nombre, mais également qu'ils évoluent et se transforment, passant de l'opposition et de l'indifférence à l'aide et à la complicité. Nous verrons, en référence aux théories todoroviennes, que le rapport d'«opposition» qui caractérise, jusqu'aux *Fous de Bassan*, les relations des personnages masculins aux personnages féminins dans les romans d'Anne Hébert, laisse peu à peu la place, dans les derniers romans, à un rapport d'«aide».

Les Chambres de bois

En examinant l'attitude de Michel envers Catherine, sa compagne, nous voulons montrer dans *Les Chambres de bois* quels types de rapports le personnage masculin

⁷ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 139. Nous employons les termes «aidant» et «adjuvant» pour désigner le personnage masculin lorsqu'il se place en position d'aide par rapport au personnage féminin.

⁸ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», p. 139-140.

entretient avec le personnage féminin. Nous intéresser à l'influence qu'exerce Michel sur Catherine ainsi qu'aux conséquences néfastes de cette influence. signifie, pour nous, mettre en évidence la nature destructrice de leur relation.

À prime abord, le personnage de Michel dans *Les Chambres de bois* semble tiré tout droit d'un conte de fées. Issu d'une famille appartenant à l'aristocratie, il habite avec sa soeur «une maison aussi grande que l'école» (C'B 40), retirée dans la campagne, possède «de grands biens et un éternel loisir pour son tourment» (C'B 48). Aux yeux de Catherine, qui refuse les hommes «frustes et mauvais» (C'B 37) de son village, devenant lointaine et pleine de défi sous leurs regards (C'B 37), Michel représente le parfait héros sauveur. En effet, à cette jeune fille contrainte de prendre époux pour soulager le fardeau paternel⁹, Michel offre l'espoir d'une vie meilleure, rêvée et mystérieuse au coeur de son royaume.

Cependant, le prince charmant est un prince déchu et la piètre existence dans laquelle il entraîne sa nouvelle épouse se révèle tout à l'opposé de ses attentes. Il n'existe en réalité «ni tourelles, ni balcons, ni barreaux aux fenêtres» (C'B 57) de la demeure seigneuriale, et l'«ardent, fabuleux château d'enfance» (C'B 45) imaginé par Catherine ressemble plutôt à la «maison trapue» (C'B 30) évoquée par son oncle quelques années auparavant. De plus, Michel refuse catégoriquement, contrairement à ce que Catherine espérait, de s'installer avec elle à la campagne, d'habiter la maison familiale. Ne pouvant

⁹ Anita, tante paternelle de Catherine, confronte sa nièce à la dure réalité: «Elle parla aussi du père dont le travail touchait à sa fin et qui n'avait que faire de quatre filles en sa maison.» (C'B 48)

tolérer la présence de Lia, sa soeur, et de son amant dans la demeure de son enfance, le jeune homme entraîne plutôt Catherine à Paris, dans un minuscule appartement encombré d'objets poussiéreux.

Bien qu'il lui ait promis de l'emmener aux concerts, Michel se soucie peu, en fait, de distraire son épouse. Paris, qui vibre sous les fenêtres closes des chambres de bois, demeure, pour la jeune femme, un monde inaccessible. Lorsque, les jours de pluie, Catherine se révolte contre l'ennui qui marque son quotidien et avoue dans un cri son désir de «courir à perdre haleine, pieds nus dans les flaques» (C'B 73), Michel la prie sévèrement «de ne pas élever la voix» (C'B 73). De même, insensible au malaise qu'elle éprouve à demeurer inactive, il refuse de lui accorder la charge de l'organisation domestique, la responsabilité des courses et des comptes. L'invitant plutôt à l'immobilisme, «[i]l insist[e] pour que Catherine demeur[e] tranquille comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie» (C'B 76).

Michel, qui arrache Catherine à un «pays noir où le travail flambe sur le ciel, jour et nuit» (C'B 72)¹⁰, lui impose une inaction qu'elle tolère avec difficulté. Cette fille d'ouvrier qui méprisait les mains «précieuses» (C'B 39)¹¹ de son compagnon constate bientôt avec impuissance que ses propres mains, autrefois rugueuses et colorées,

¹⁰ Le texte ne précise pas quel est le nom de la ville ou du village qu'habitent Catherine et sa famille. Il est seulement fait mention d'une «ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse» (C'B 27).

¹¹ «On aurait dit qu'il voulait protéger ses doigts de tout contact. Catherine méprisa des mains aussi précieuses.» (C'B 39)

deviennent blanches et transparentes, que ses ongles «s'allong[ent] comme des griffes de bête captive» (C'B 72). La dépossédant des tâches quotidiennes, le jeune homme la réduit à la plus totale oisiveté. Contrainte à demeurer passive, Catherine dépérit lentement. À la fin de la seconde partie du roman, elle touche au seuil de la mort¹². Ce n'est qu'à l'écart des chambres de bois, libérée de l'emprise exercée par Michel, que Catherine renaîtra lentement à la vie, «reprend[ra] contact avec le monde»¹³ extérieur.

Michel parvient ainsi à réprimer le moindre élan de vie, d'expression, d'épanouissement chez sa compagne. Gabrielle Pascal insiste à juste titre sur la tentative d'«effacement» entreprise par Michel à l'endroit de son épouse¹⁴. Mais nous remarquons également le désir de Michel de réduire Catherine à l'état d'objet, de bibelot immobile et inanimé. Chaque après-midi, invitée par la servante à prendre place dans une «haute chaise au dossier sculpté» (C'B 87), Catherine est rangée contre le mur, condamnée à lire, à coudre ou à broder, «asservie à la fonction d'objet décoratif»¹⁵.

¹² «Mince fille, désossée», elle «souffr[e] des sons et des odeurs, de tout ce qui se voit, se touche et se goûte» (C'B 135). «Ses mains et ses pieds devi[ennent] gourds» (C'B 138), elle «suffoque» (C'B 139). «Molle, lente, usée, sans force» (C'B 140-141), elle éprouve l'«envie de la douceur de mourir» (C'B 140).

¹³ Gabrielle Pascal. «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», *Incidences*, nos 2-3 (mai-décembre 1980), p.68.

¹⁴ «Ignorer l'existence de Catherine ne suffit pas à Michel qui tente de l'effacer davantage chaque jour comme le révèle son souhait de la peindre quand il lui confie: "Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre" (C'B 83)», écrit Gabrielle Pascal. «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», p.59-60.

¹⁵ Pierre Pagé, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, 1965, «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», p.44.

Non seulement Michel demeure sourd aux besoins de Catherine, mais son indifférence à son égard l'amène à ignorer sa présence à ses côtés. Emmuré dans sa propre existence, trop occupé à tenter de recréer le temps de l'enfance perdue pour prêter une oreille attentive à la jeune femme qu'il a choisi d'épouser, Michel anéantit tout espoir de communication entre Catherine et lui. Gabrielle Pascal a d'ailleurs à ce propos noté l'absence de communion entre les deux époux. «Victime d'une angoisse envahissante, écrit-elle [celle de ne réussir à mener à terme la moindre entreprise, celle de ne jamais parvenir à recréer le temps passé], [Michel] ne peut rien partager avec sa femme qu'il réduit à "un songe parallèle" (C'B 76).»¹⁶

Michel ne se préoccupe de Catherine que dans la mesure où sa soeur l'abandonne. Dès que Lia daigne réapparaître auprès de son frère, la malheureuse épouse se trouve laissée pour compte. Bien qu'à l'approche de Lia, le silence dans lequel Michel se complait soit rompu, Catherine n'a pas droit à la parole. «Le frère et la soeur étaient livrés aux prestiges de la parole, une parole légère, elliptique, dont Catherine se trouvait exclue» (C'B 101).

¹⁶Gabrielle Pascal, «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», p.59. Quelques lignes plus loin, à l'intérieur du même article, Gabrielle Pascal souligne le «mystérieux désespoir» dont Michel et Lia sont victimes. La source de ce désespoir selon nous, réside en majeure partie dans l'enfance troublée du frère et de la soeur, abandonnés à eux-mêmes dès leur plus jeune âge. «La mère est morte toute seule, 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.» (C'B 52-53)

Instinctivement, Catherine pressent très tôt la présence de cette autre qu'on lui préfère. Dès leurs premières rencontres, intriguée par la longue absence de Michel, elle demande: «Qui fait qu'il m'a oubliée si facilement pendant de longs jours, comme une très vieille morte?» (C'B 44-45) En fait, l'unique véritable amour de Michel n'est pas Catherine mais Lia. Le sentiment qui unit Michel à sa soeur relève effectivement davantage de l'amour que de la fraternité. Il s'agit cependant d'un amour de nature narcissique puisque frère et soeur se ressemblent beaucoup, possédant tous deux «le même charme, la même tristesse, la même suffisance et la même noirceur»¹⁷. Une seule fois Michel éprouve pour Catherine, malade, un sentiment du même ordre, «fasciné par la ressemblance douloureuse de Catherine comme par un miroir» (C'B 141).

Si Michel s'intéresse à Catherine, c'est d'abord, comme le souligne Serge A. Thériault, non par amour mais par peur de la solitude, puis par défi, bravade à l'égard de sa soeur coupable¹⁸. Répétant désespérément «qu'il [est] tout seul et malheureux» (C'B 62), Michel insiste pour que Catherine demeure à ses côtés:

Ne m'abandonnez pas, Catherine, je n'ai plus que vous à présent... (C'B 63) [...] Restez avec moi. Catherine, je vous emmènerai à Paris, dans cet appartement que nous gardons

¹⁷ Pauline Marie Davis, *L'Affrontement des sexes dans les romans d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de français, University of Calgary, Calgary, 1983, p.15. «N'y avait-il pas jusqu'à ce caractère singulier tracé par une petite veine en Y sur le front de Michel qui se répétait sur le front de sa soeur?» (C'B 99) Il est à noter que Bernard et Christine, les jeunes époux d'*Héloïse*, se ressemblent aussi physiquement: «Vêtus comme des frères jumeaux. Jeans et pull-overs. Hanches étroites chez la fille comme chez le garçon.» (H 17)

¹⁸ Voir Serge A. Thériault, *La Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Asticou, 1980, p.34. Ayant pris un amant, introduit un étranger dans la demeure seigneuriale, Lia souille les lieux de l'enfance, rompt sa promesse de demeurer fidèle à son frère, trahit le pacte d'enfance.

pour la saison des concerts. Lia et moi. (C`B 63-64) [...] Catherine. reste. je t`en prie. ne me laisse pas tout seul. J`irai te demander à ton père. s`il le faut. mais ne me laisse pas tout seul. (C`B 64)¹⁹

Mais, hormis son besoin de compagnie, fréquenter la jeune fille, puis demander sa main, en réponse à l`affront de Lia, représente pour Michel une douce vengeance. À l`égal de Lia qui, ayant pris un amant, a trahi le pacte d`enfance²⁰, Michel exhibe aux yeux de sa soeur sa vengeance personnelle: «Lia évoquait le mariage de Michel à l`égal de sa propre faute.» (C`B 99)

À la lumière de ce que nous venons de constater, il nous paraît d`emblée évident que le rapport unissant Michel à Catherine en est un d`opposition: le comportement répressif, oppressif et insensible de Michel à l`endroit de son épouse l`illustre bien. Michel s`oppose à Catherine en ce sens qu`il la contraint à vivre enfermée, immobile, inactive et muette, l`empêche littéralement d`exister. Soumise à l`autorité excessive et injuste de son mari, Catherine est forcée de céder à tous ses caprices, prête à mourir pendant un moment afin de satisfaire son désir de la voir pétrifiée. Indifférent à la présence de sa femme à ses côtés dès que paraît Lia, la soeur bien-aimée, Michel se

¹⁹ Passage du *vous* au *tu* significatif. contribuant à attendrir la jeune femme sur le sort de Michel. Pressé par la retraite imminente de Catherine. qui doit rentrer chez elle pour la nuit. Michel délaisse le *vous* impersonnel et distant et opte pour le *tu* personnel et intime afin de la rendre attentive et sensible à sa requête et la convaincre de consentir à le suivre.

²⁰ La mère morte, le père absent, la servante ayant déserté la demeure seigneuriale, Michel et Lia, enfants. «font un pacte et se jurent fidélité» (C`B 127). s`allient afin de contrer la cruauté du monde des adultes. préservant ainsi le fragile univers de leur enfance.

désintéresse totalement de Catherine, se soucie peu de la savoir heureuse ou non et demeure sourd à ses demandes.

Bien que Michel partage avec sa soeur Lia une étroite complicité, nous ne pouvons nier la nature orageuse de leur relation. C'est pourquoi nous affirmons que le seul véritable rapport harmonieux entre personnages masculin et féminin n'existe, à peine ébauché dans la dernière partie du roman, qu'entre Catherine et Bruno²¹, ce jeune homme rencontré au bord de la mer et qui demandera la main de la jeune femme. Annonçant en quelque sorte la relation qui prendra forme dans *Kamouraska*, Bruno, pour Catherine, «à l'instar de George Nelson pour Élisabeth, est un médecin qui l'aide à surmonter les relents du passé»²². Toutefois, nous préférons garder une certaine réserve quant à l'avenir des rapports du couple Catherine-Bruno. L'auteure elle-même n'hésite-t-elle pas à se prononcer sur leur sort? «Au contact de Michel et de Lia, déclare-t-elle en entrevue. Catherine est devenue beaucoup plus fine, beaucoup plus ouverte à toutes sortes de choses, à la poésie, par exemple, et elle trouvera peut-être à la longue Bruno un peu fruste.»²³

²¹ «Quel contraste entre Michel à l'oeil "d'or fixe comme un soleil brûlé [C'B, p. 76]", comme un soleil noir, et Bruno qui semble naître du soleil: "Un jeune homme était assis au grand soleil, droit, immobile, têtue, voué à une longue et volontaire cuisson de céramique au four [C'B, p. 154]»», remarque Maurice Émond, dans *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Québec, PUL, 1984, «Vie des Lettres québécoises», p.221.

²² Louise Bernard-Lefebvre, *Le Thème de la femme dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de français, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1976, p.306.

²³ Anne Hébert, «Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire», *Lettres québécoises*, no 20 (hiver 1980-1981), p.69.

Kamouraska

Comme dans *Les Chambres de bois*, c'est à la chasse que l'héroïne de *Kamouraska* rencontre le seigneur et comme Michel, Antoine Tassy possède à première vue les caractéristiques du héros libérateur. Fils de bonne famille, seigneur de Kamouraska, Antoine Tassy appartient à la noblesse et possède d'immenses biens: «Très bon parti. Vieille famille. Deux cent cinquante arpents de terre et de bois. Plus les îles, en face de la seigneurie.» (K 68) Par conséquent, il est en mesure d'offrir à la jeune Élisabeth un statut social enviable, une existence confortable, l'occasion d'échapper au gynécée familial et d'assouvir en bonne conscience ses désirs sexuels. Toutefois, à l'instar de l'image du héros des *Chambres de bois*, la brillante image de l'époux sauveur de *Kamouraska* se ternit rapidement. Antoine, lui aussi, s'oppose de diverses manières à la femme qu'il épouse, cherche à la détruire et empêche son épanouissement.

Le seigneur de Kamouraska joue son argent aux cartes, boit et court les filles, s'affiche aux côtés de prostituées, distribue sans vergogne à ses nombreuses conquêtes le linge appartenant au trousseau d'Élisabeth. Il inflige ainsi à sa jeune épouse, exposée aux commentaires désobligeants des citoyens, une honte à laquelle il semble prendre plaisir. «Je suis grotesque, moquée. Avec mon ventre qui s'arrondit» (K 83), déclare Élisabeth.

Violent, Antoine répand insultes, coups et menaces. «Il dit aussi que je suis belle et bonne et qu'un jour il me tuera», révèle Élisabeth (K 83). À l'exemple de Michel qui, fasciné par l'idée de la mort de Catherine, affirme à deux reprises: «Elle est si belle, cette

femme, que je voudrais la noyer» (*C*'B 93, 141), Antoine souhaite anéantir Élisabeth. l'entraîner avec lui dans son univers tourmenté. Antoine éprouve en fait un profond mal de vivre. Constamment ivre, cherchant visiblement à fuir la réalité dans l'alcool, il affirme à plusieurs reprises vouloir mourir. Madame mère Tassy déclare que cela dure depuis cinq ans (*K* 86). Il demeure cependant difficile de savoir pour quelles raisons il désire entraîner sa femme dans son délire suicidaire. Peut-être n'est-ce que par lâcheté, pour ne pas avoir à affronter seul la mort... peut-être encore pressent-il comme une menace la nature cachée d'Élisabeth.

La mort dans *Kamouraska* plane continuellement sur le couple d'Aulnières-Tassy. Si le désir, une même attirance sexuelle partagée, rapproche Antoine et Élisabeth, aucun sentiment amoureux ne prend racine entre les deux protagonistes²⁴. «Mon Dieu, je me damne! Je suis mariée à un homme que je n'aime pas», affirme Élisabeth (*K* 70). Au-delà d'une indéniable complicité physique (sexuelle), seuls la haine et l'affront les unissent l'un à l'autre: «Un homme et une femme côte à côte. Mari et femme. Se haïssent. Se provoquent mutuellement.» (*K* 134)

Élisabeth planifie le meurtre d'Antoine, rêve de son «coeur déraciné comme une dent de lait» (*K* 149). Antoine, quant à lui, multiplie les démonstrations d'agressivité à

²⁴ À l'intérieur du couple Élisabeth d'Aulnières Tassy-Jérôme Rolland, nul besoin de préciser qu'il n'est également aucunement question d'amour. Leur union se fonde plutôt sur ce que l'on pourrait qualifier d'«échange de bons procédés». En échange d'elle-même, trophée de chair aux yeux du petit notaire (*K* 27), Élisabeth reçoit «un nom pur et sans tache» (*K* 223), l'assurance d'une réputation vierge. Grâce à Jérôme, Élisabeth redevient «une honnête femme: une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur» (*K* 9).

l'endroit de sa femme. Dans un accès de colère, il lui «lance un couteau de cuisine par la tête» (K 86). «Je n'ai que le temps de me baisser, raconte-t-elle. Le couteau s'est planté dans la boiserie. À la hauteur de ma gorge.» (K 86) Ivre, fou de rage qu'on lui interdise, à Sorel, l'accès au lit d'Élisabeth²⁵, il tente de lui trancher la gorge avec une lame de rasoir. Puis, furieux et humilié d'apprendre qu'Élisabeth préfère la compagnie du docteur Nelson à la sienne, au bal de Saint-Ours, Antoine la frappe d'un coup de poing dans les côtes.

Comme Michel, qui séquestre Catherine à l'intérieur des chambres de bois, Antoine, en l'épousant, isole sa femme du reste du monde. Robert Nahmiash remarque d'ailleurs à ce propos qu'Antoine «trouv[e] dans le paysage où il la séquestr[e] un allié complaisant. Le manoir se dresse en effet solitaire et lugubre, loin de toute habitation»²⁶. À l'exception d'Antoine, continuellement absent, madame mère Tassy constitue la seule présence humaine partageant l'existence d'Élisabeth. Mais, froide et insensible, elle considère que les manifestations de désespoir de sa belle-fille ne sont que théâtrales²⁷. Comme Catherine, la jeune épouse enfermée dépérit peu à peu. Pâle, amaigrie et

²⁵ Désireuse de se «laver d'Antoine à jamais» (K 117), d'«[e]ffacer de [s]on corps toute trace de caresse ou de violence» (K 117), se réservant pour son amant, Élisabeth refuse que son mari l'approche. Un domestique est posté, la nuit, à la porte de la chambre à coucher, qu'elle partage avec l'une de ses tantes.

²⁶ Robert Nahmiash, *L'Oppression et la violence dans l'oeuvre d'Anne Hébert*. Mémoire de maîtrise. Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1972, p.10-11.

²⁷ «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.» (K 78)

anéémique, les cheveux «ternes et tout cotonnés» (K 97), Élisabeth est ramenée par ses tantes à Sorel, avec ses deux enfants. «Complice inconscient»²⁸, Antoine introduit alors auprès de son épouse malade le docteur Nelson, ancien camarade de collège. À son insu, il procure à sa femme l'occasion qu'elle attendait pour se débarrasser de lui.

La mission sociale du docteur Nelson préfigure en quelque sorte la relation qui naît entre Élisabeth et lui. Médecin, George Nelson lutte contre «l'ignorance, la superstition et la crasse» (K 121), se dévoue afin de soulager la petite population soreloise²⁹. C'est ce rôle d'aidant que le jeune homme accepte de jouer auprès de l'épouse d'Antoine Tassy. «Le médecin voué à consoler les affligés remplit son office en la secourant»³⁰, remarque Françoise Maccabée Iqbal. C'est d'abord en effet pour la soigner qu'il se porte à son chevet. Mais c'est comme complice qu'il lui procure assistance, amoureux de celle qui saura exciter sa colère et sa jalousie jusqu'à ce qu'il ne souhaite plus que la mort de son ancien camarade de collège:

Je lui dis que mon mari est revenu à la maison. qu'il m'a défendu d'aller à Saint-Ours et qu'il m'a donné un coup de poing dans le ventre. Je regarde avec avidité le visage de George. Une pâleur grise lui blanchit les lèvres. Comme celles des morts. Je voudrais l'apaiser. m'excuser de l'avoir réduit à une telle extrémité de rage. [...] Toute haine épousée, me voici liée à cet homme, dans une seule passion sauvage. (K 136)

²⁸ Roger Sylvestre, «Du Sang sur des mains blanches», *Critère*, no 4 (juin 1971), p.55.

²⁹ «La merveilleuse charité. La médecine choisie comme une vocation. La pitié ouverte comme une blessure. [...] Vous combattez le mal, la maladie et les sorcières, avec une passion égale» (K 128), déclare Élisabeth.

³⁰ Françoise Maccabée Iqbal, «Kamouraska, "la fausse représentation démasquée"», *Voix et images*, no 4 (avril 1979), p. 469.

Plus qu'un simple allié en fait, George Nelson, dans le crime, libère sa maîtresse d'un mari indigne. Prêtant son concours à Élisabeth, il devient «l'instrument de ses desseins meurtriers»³¹. Le jeune médecin assume ainsi, dans la trame du roman, le rôle de héros-protecteur. Chevalier noir³², il accepte pour mission de «[d]élivrer la princesse suppliciée, terrasser le dragon féroce [en l'occurrence Antoine] qui la tient captive.» (K 164)

Le contraste est manifeste entre George Nelson et Antoine Tassy. Alors que le seigneur de Kamouraska apparaît comme un être brutal et grossier, le jeune médecin d'origine américaine, protestante et anglophone plaît par sa culture, la douceur de son caractère et le raffinement de ses manières. Cette opposition est également maintenue au niveau de l'apparence physique. «Au visage gras et rose du premier, à la "lippe d'enfant boudeur" (p. 67), à ses yeux si bleus, toujours larmoyants, à ses cheveux blonds, sont opposés les yeux noirs de George, animés d'un "feu terrible" (p. 112)»³³, sa barbe, ses cils, ses sourcils, ses cheveux noirs, «son teint brun coloré» (K 224).

Transposée sur le plan narratif, cette opposition radicale entre le mari et l'amant nous laisse supposer que la libération d'Élisabeth pourrait être possible. En effet,

³¹ Henk Hillemaar, «Anne Hébert et le "roman familial" de Freud», dans Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, PUL, 1992, «Centre de recherche en littérature québécoise», p.12.

³² Nous faisons ici référence à la description physique du personnage.

³³ Gabrielle Pascal, «La Condition féminine dans *Kamouraska* d'Anne Hébert». *The French Review*, LIV-1 (octobre 1980), p.89.

apparaissant d'abord dans le roman comme le double négatif d'Antoine, l'ennemi à éliminer, le docteur Nelson, son contraire, incarne le héros libérateur. Néanmoins, à partir du moment où Antoine est assassiné, la situation change et l'antithèse première confrontant les deux hommes laisse plutôt place à une étonnante symbiose: «L'échange subtil entre bourreau et victime. L'étrange alchimie du meurtre entre les deux partenaires. Le sombre travail de la mort, donnée et reçue.» (K 240) Le meurtre provoque chez l'amant une inquiétante métamorphose. Mari et amant, bourreau et victime désormais se confondent. Par l'élimination sanglante d'Antoine, «Nelson *devient* Tassy, acquérant par le meurtre la même violence qu'il avait essayé d'éliminer»³⁴, écrit J. M. Weiss.

À son retour de Kamouraska, George est transfiguré, méconnaissable; «[l]a ligne alourdie de ses épaules, cette cassure dans sa nuque penchée» (K 240) en témoigne³⁵. Élisabeth ne peut que constater la distance qui la sépare désormais de son amant. Entre elle et lui, quelque chose s'est brisé. «Nous nous touchons avec des mains inconnues. Nous nous flairons comme des bêtes étrangères» (K 241), déclare-t-elle. Effrayée par

³⁴ J. M. Weiss, «Images des États-Unis dans le roman québécois moderne», *American Review of Canadian Studies*, V-2 (automne 1975), p.92. Un second critique remarque la ressemblance profonde entre le meurtrier et sa victime: «George Nelson et Antoine Tassy sont des camarades de collège; le premier a toujours battu le second aux échecs. La scène va se rejouer, dans le sang. Ils sont donc rapprochés comme des adversaires. C'est assez pour qu'ils finissent par se ressembler», écrit Jean-Louis Backès, dans «Le Système de l'identification dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», *Voix et images*, VI-2 (hiver 1981), p.276.

³⁵ «J'ai toujours été persuadée que le siège de la volonté et de l'énergie chez l'homme se trouvait logé dans sa nuque. Une telle détermination farouche dans la nuque, à la fois fine et robuste, de George Nelson. Le secret même de sa force, caché là sans doute.» (K 200), confie Élisabeth. Au retour de George de Kamouraska cependant, Aurélie remarque qu'«on le reconnaît à peine» (K 239).

l'accomplissement du meurtre, Élisabeth affirme même ne plus souhaiter revoir Nelson: «Prier, avec un coeur qui meurt, pour que jamais n'apparaisse à nouveau, devant moi, ne se lève devant moi, ne revienne vers moi, ne me tende les bras, ne me prenne dans ses bras, l'homme qui vient de tuer un autre homme.» (K 218)

Après avoir épousé les traits de son ennemi, celui qui semblait d'abord incarner le «héros sauveur»³⁶ trahit son rôle initial. Un moment, George pour Élisabeth, est porteur d'espoir et de liberté, tout comme l'est Bruno pour Catherine dans *Les Chambres de bois*. Hélas pour elle cependant, il ne parvient pas à maintenir sa position d'adjuvant. à assumer jusqu'au bout son rôle d'aidant. Après l'assassinat d'Antoine, il fuit vers les États-Unis, abandonnant la femme qu'il aime aux mains de la justice, lui refusant cette liberté au nom de laquelle Antoine a été éliminé. «Tu as fui comme un lâche, lui reproche Élisabeth, me laissant derrière toi, toute seule pour faire face à la meute des justiciers.» (K 9) Élisabeth est dès lors condamnée à une existence de rêve et d'espoir vain, de silence et de passion frustrée, d'insatisfaction profonde. George ne lui envoie qu'une seule et unique lettre, interceptée par la police. «Cette lettre je ne l'ai pas reçue, dira-t-elle. Pire que la prison, l'abandon.» (K 244) Au chevet de Jérôme Rolland, au terme de dix-huit longues années, elle entrevoit l'image d'une femme noire, déterrée vivante, éprouvant une faim de vivre féroce et condamnée à la solitude. Cette femme dont tous se méfient lui apparaît comme le reflet de sa propre personne et du triste sort qui l'attend. Ni Antoine, ni George ne seront parvenus à lui offrir l'existence dont elle

³⁶ Gabrielle Pascal. «La Condition féminine dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», p.91.

rêvait. Pire encore, c'est en partie à cause d'eux qu'Élisabeth a dû épouser Jérôme Rolland, sacrifiant sa jeunesse pour un homme qu'elle n'a jamais aimé.

La violence (physique et verbale) qui caractérise les relations entre Antoine Tassy et Élisabeth d'Aulnières ne laisse entrevoir aucun changement, par rapport au couple Michel-Catherine du roman précédent, dans les relations entre les personnages masculin et féminin. Totalement irresponsable, Antoine délaisse Élisabeth dès les premiers jours de son mariage, l'abandonne à son sort dans son manoir de Kamouraska, prend plaisir à l'humilier. L'opposition qui caractérisait les rapports entre Michel et Catherine marque également la relation qu'entretiennent Antoine et Élisabeth. Jusqu'à ce qu'Antoine soit assassiné, le seigneur de Kamouraska et sa femme s'affrontent dans une lutte quotidienne.

Cependant, si nous ne pouvons affirmer dans *Kamouraska* que la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin a véritablement changé, par rapport aux *Chambres de bois*, le rôle d'aidant que joue le docteur Nelson auprès d'Élisabeth amorce de façon certaine un changement. (Bien que dans l'esprit d'Élisabeth, George Nelson joue le rôle d'aidant, il est à noter qu'en termes du strict programme narratif, le jeune médecin n'aide aucunement sa maîtresse.) Complice, George Nelson accepte pour mission de libérer Élisabeth de son odieux mari. Il se fait justicier pour le bonheur de la femme qu'il aime. Mais, si Antoine Tassy est assassiné, Élisabeth doit tout de même renoncer à sa liberté. George fuit seul vers les États-Unis pour échapper à la justice canadienne, abandonnant Élisabeth à son sort. Forcée d'unir son destin à celui de

Jérôme Rolland afin de préserver son honneur, la jeune femme demeure toujours prisonnière d'une existence sans amour.

Héloïse

Dans l'univers romanesque hébertien, *Héloïse* marque une étape importante. En effet, pour la première fois, c'est autour d'un homme que gravite principalement le récit³⁷. Cependant, malgré le statut diégétique privilégié – jusqu'ici réservé à des héroïnes – accordé au personnage de Bernard, celui-ci entretient avec Christine, sa femme, des rapports qui correspondent étroitement à la relation Michel-Catherine.

Le récit d'*Héloïse* s'amorce pourtant sur l'annonce d'une relation saine, fondée sur l'amour et l'entraide. «Et maintenant il allait se marier, fonder une famille avec Christine, et rien ne clochait dans sa vie claire et limpide» (*H* 13), est-il écrit à propos de Bernard. Toutefois, l'histoire bifurque rapidement. L'introduction du personnage d'Héloïse trouble le cours tranquille du récit à peine entamé. Tout l'amour, le désir de Bernard pour Christine subit alors un transfert:

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. (*H* 31)

³⁷ Gabrielle Pascal le souligne, dans «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», p.64. Remarquons toutefois que François, le héros de la nouvelle «Le Torrent», est un homme.

L'attrance incontrôlable, surnaturelle, qu'exerce Héloïse sur Bernard renverse l'ordre établi. Délaissant Christine, qui «est la vie» (*H* 14, 105), pour Héloïse, «qui est la mort» (*H* 105), Bernard préfère les ténèbres à la lumière³⁸. Héloïse représentant tout le contraire de Christine, le rejet de celle-ci s'en trouve fortement accentué.

Dès le moment où le vampire Héloïse pénètre l'univers de Bernard, celui-ci, envoûté par cette mystérieuse créature «étrange et glacée» (*H* 24), «incroyablement belle et pâle» (*H* 21), adopte à l'égard de Christine une attitude de «rejet aux formes multiples»³⁹. Transformé, dépossédé, complètement vidé de Christine et de lui-même, le jeune homme manifeste d'abord à l'endroit de sa compagne une indifférence grandissante. Passant près d'elle, assise à la terrasse du Grillon Vert où ils se sont donné rendez-vous, Bernard poursuit son chemin sans même la voir. Puis, désireux de lui offrir les fleurs achetées à son intention, il lui tend un cornet de papier vide, incapable d'expliquer la disparition du bouquet.

À la suite de cet incident en apparence insignifiant, une coupure se manifeste. Dans l'esprit de Bernard, la vraie vie désormais est ailleurs. «La séparation a déjà eu lieu.

³⁸ «Lui qui, naguère, avait peur de l'obscurité et des profondeurs du métro, va maintenant valoriser les images nocturnes et l'idée de la descente: "Le gouffre. L'absolue vérité qui se cache au fond là où aucun mensonge ni pitié ne peuvent subsister" (*H* 40)», écrit Maeve Muldowney, dans *L'Initiation féminine dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1993, p.18.

³⁹ L'expression est de Gabrielle Pascal. Voir «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», p.67.

Cette fille aux joues trop rondes⁴⁰ est devenue une étrangère.» (H 30-31). Cependant cette étrangeté ne suscite pas qu'indifférence. Aux yeux du jeune homme, les moindres gestes, les moindres paroles de la jeune danseuse deviennent intolérables, insupportables. Au contact innocent de la main «chaude et douce» de Christine dans la sienne, «tout son être se révulse» (H 33).

Tout comme Michel, Bernard réprime et critique chez son épouse jusqu'à la plus banale manifestation de vie ou d'expression⁴¹. Le simple bruit des sabots de Christine contre le sol l'indispose au point qu'il songe à la quitter de façon définitive. Le choix de sa tenue vestimentaire le contrarie. La nudité de la jeune femme le gêne et Bernard lui reproche d'être «trop éclatante, trop voyante» (H 60). Le comportement répressif du jeune homme atteint son ultime manifestation dans la répudiation - ne serait-ce que verbale - de l'épouse: «Je ne t'aime plus du tout, Christine, avoue-t-il. Ta présence m'est de plus en plus intolérable.» (H 93)

Alors que tout au long du roman, sous le charme d'Héloïse, Bernard rejette Christine, la situation, un moment, se renverse. Encouragée par Bottereau à accomplir sa mission de vampire, Héloïse se nourrit du sang de Bernard et l'abandonne, inanimé, dans un état pitoyable. Échappant de justesse à la mort grâce à l'intervention de Christine, l'identité d'Héloïse lui étant désormais connue, Bernard exprime sur son lit d'hôpital le

⁴⁰ Sur le plan physique, Héloïse s'oppose à Christine. L'emploi de l'adverbe *trop* qui accompagne l'adjectif *rondes* et en modifie le sens souligne le fait que Christine répugne à Bernard.

⁴¹ Bernard critique en fait chez Christine tout ce qui la distingue d'Héloïse.

désir de partager à nouveau l'univers des vivants: «Maintenant qu'Héloïse est démasquée, dans son odeur musquée, la sécheresse de ses os et le prix exorbitant de son étreinte, comment ne pas la fuir à jamais?» (H 105) C'est du côté de Christine qu'il «établi[t] son espérance» (H 110), se promettant de ne «plus jamais la quitter» (H 105).

Déterminé à défendre son existence et celle de Christine, prévenant une intrusion d'Héloïse, Bernard passe chez le serrurier puis se procure une arme. Cette décision est prise par contre trop tard. À son retour à l'appartement, Christine est déjà morte, sauvagement assassinée par Bottereau, vampire lui aussi. Lancé à la poursuite d'Héloïse, qu'il tient pour responsable, Bernard parvient à la retrouver. Mais, s'il réussit à tirer en direction d'Héloïse, que les balles n'atteignent pas⁴², Bernard succombe une fois de plus à son «charme pervers» (H 123), murmurant ces dernières paroles: «Je t'aime Héloïse, je t'aime.» (H 123) Les efforts tardifs de Bernard destinés à protéger Christine puis à venger sa mort auront donc été vains.

Compagnon d'Héloïse, Xavier Bottereau joue apparemment auprès d'elle le rôle d'adjuvant. C'est comme complice qu'il lui vient en aide lorsqu'elle entreprend de séduire Bernard. Toujours présent aux côtés de la jeune femme, «soumis comme elle à la "loi de la terre", il agit pour elle»⁴³. C'est effectivement lui qui récupère aux Puces les

⁴² Bernard prétend tuer «celle qu'on ne peut tuer, car on ne meurt qu'une fois et Héloïse (comme la couturière) est déjà morte», remarque Lilian Pestre de Almeida dans «*Héloïse: la mort dans cette chambre*», *Voix et images*, VII-3 (printemps 1982), p.476.

⁴³ Lilian Pestre de Almeida, «*Héloïse: la mort dans cette chambre*», p.475.

meubles lui ayant appartenu, qui les restaure afin de redonner son apparence première à l'appartement de l'impasse des Acacias. C'est lui qui y mène Bernard et l'encourage à s'y installer: «Qu'en dites-vous, jeune homme? Tout autour de vous n'est-il pas charmant et d'un goût exquis?» (H 53) De même, lorsqu'il viole et assassine cruellement Christine⁴⁴, Bottereau continue d'aider Héloïse en la débarrassant de sa rivale. Toutefois, lorsqu'il constate qu'Héloïse semble vouloir épargner Bernard, qu'elle hésite à lui enlever la vie, Bottereau intervient et s'oppose à la volonté de sa compagne. Il pousse Héloïse à mener son entreprise à terme, à faire fi de son attachement pour Bernard⁴⁵, lui rappelant sa mission: boire la vie du jeune homme «jusqu'à la dernière goutte» (H 107) et le conduire parmi les vampires. «Ne vous tarde-t-il pas de ramener cette merveille parmi nous?» (H 107), demande Bottereau.

L'attitude de Bernard envers Christine rappelle fortement le comportement de Michel envers Catherine, dans *Les Chambres de bois*, et le place en position d'opposition par rapport à elle. À la différence de Michel cependant, qui maintient du début à la fin des *Chambres de bois* sa position d'opposition par rapport à Catherine, Bernard pour sa part, dans un accès de conscience, opte pour une position d'aide par rapport à Christine et s'oppose radicalement à Héloïse, qu'il tente d'éliminer. Son échec le ramène toutefois à sa position initiale et nous nous devons de constater, qu'à l'exemple de George Nelson

⁴⁴ «Mes manières sont simples et directes, confie-t-il à Héloïse. Je viole et je tue.» (H 107) Bottereau s'affiche ainsi, par ses «manières», comme le précurseur de Stevens dans *Les Fous de Bassan*.

⁴⁵ À Bottereau, qui lui reproche de ménager Bernard parce qu'il lui plaît, Héloïse réplique: «Il a tant de charme. Il est si drôle avec son air sérieux et naïf.» (H 106)

dans *Kamouraska*, qui temporairement se place en position d'aide par rapport à Elisabeth, le statut d'adjuvant de Bernard par rapport à Christine demeure éphémère.

Les Fous de Bassan

Dans *Les Fous de Bassan*, la tension culmine⁴⁶ entre personnages masculins et féminins. Plus que jamais dans les romans d'Anne Hébert, les personnages masculins de ce cinquième roman – Nicolas Jones et Stevens Brown – s'opposent aux personnages féminins: Irène Jones, Pat et Pam Brown, Maureen Macdonald, Nora et Olivia Atkins. Griffin Creek représente un univers fermé, machiste et misogyne. La violence, physique et verbale, des hommes envers les femmes y est omniprésente⁴⁷.

Pour la punir d'avoir regardé un inconnu qui la suivait, le révérend Nicolas Jones frappe sa nièce Nora au visage. Dans le hangar à bateaux, il profite de la vulnérabilité de la jeune fille en colère pour plonger les mains dans son corsage⁴⁸. Pat et Pam, les jumelles Brown à son service depuis l'âge de treize ans, vivent sous sa domination. «Je leur ai appris à vivre [...] dans la crainte de me déplaire» (*FB* 17), déclare-t-il. «J'aime les

⁴⁶ Nous constaterons, dans les romans qui suivent, une chute de tension entre personnages masculins et féminins.

⁴⁷ Voir Annabelle M. Rea, «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, no 4 (1986), p.173.

⁴⁸ «Je ne saurai sans doute jamais d'où lui venait sa fureur, ce matin-là, en ai profité comme quelqu'un qui ramasse les miettes sous la table.» (*FB* 45)

voir trembler quand je les réprimande» (*FB* 17), «je les mène avec une trique de fer» (*FB* 18). Pour un simple cheveu trouvé sur la table de la cuisine, le pasteur les réveille en hurlant au milieu de la nuit. Chacune des jumelles ne représente à ses yeux pas plus qu'un brin de foin, une épingle, une fourmi (*FB* 33).

Accusateur, le révérend reproche à son épouse de ne pas lui avoir donné de fils, d'avoir manqué à son devoir de mère, le seul rôle, selon lui, pour lequel la femme mérite d'être valorisée⁴⁹. Stérile, Irène Jones trouble la suprême lignée masculine: «N'empêche que dans la galerie des ancêtres il manque un maillon à la chaîne des hommes» (*FB* 19-20), remarque Nicolas. Ne laissant derrière elle aucune lettre justifiant ouvertement les raisons de son désespoir, Irène se pend dans la grange, acculée au suicide par l'attitude culpabilisante de son mari. Délaisée par celui-ci, consciente du désir incestueux qu'il éprouve à l'endroit de ses nièces⁵⁰, elle préfère la mort à l'humiliation. Sur le mur de la «galerie des ancêtres», son portrait apparaît, côtoyant ceux de Nora et d'Olivia, ce qui laisse présumer un lien entre les trois femmes, mortes au cours du même été, mais avant

⁴⁹ «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.» (*FB* 23)

⁵⁰ Nicolas Jones reconnaît que «[...] tout contre le corps endormi d'Irène, [s]on vêtement ecclésiastique à peine rangé sur une chaise, au pied du lit, [il] soupèse en secret le poids léger, la forme délicate des petites Atkins» (*FB* 24).

tout victimes du masculin⁵¹.

Trois têtes de femmes 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 [...]. Nora, Olivia, Irène, en lettres moulées, brillantes, se répètent [...]. (*FB* 16)

Si les valeurs machistes de la société de Griffin Creek expliquent en partie le comportement méprisant du révérend Jones envers les femmes, elles ne sauraient cependant expliquer complètement son attitude. Enfant mal aimé, bafoué par sa mère, qui préfère les filles aux garçons⁵², Nicolas Jones a très tôt souffert d'un manque d'amour et de considération de la part de celle qu'il continue d'appeler à l'âge adulte «mon amour» (*FB* 36). Il semble ainsi que la jalousie et la rancune nourrissent depuis l'enfance, dans le cœur de l'homme d'Église, un mépris du sexe féminin. Persuadé qu'avoir un fils, «témoignage de [s]a puissance» (*FB* 32), lui permettrait de «rentr[er] en grâce» (*FB* 32) auprès de Felicity, sa mère⁵³, Nicolas Jones ne pardonne pas à son épouse d'être stérile. Pas plus d'ailleurs qu'il n'accepte que les petites Atkins, ses nièces, se voient accorder le

⁵¹ «The watery background in which the heads of Irene, Nora, and Olivia bathe underlines the commonality of the three victims. Rather than one suicide and two murders, it is suggested that all three were killed by others and that the Pastor, by accusing his wife of sterility and molesting young Nora, has committed the first crime of the novel, killing his wife by driving her to suicide», écrit Annabelle M. Rea dans «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», p.177.

⁵² «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.» (*FB* 37)

⁵³ «J'en suis sûr mon fils deviendra très vite le préféré de ma mère, l'adoré que je n'ai pas été. Elle le bercera dans ses bras solides, tout contre la douce chaleur de sa poitrine et je serai rentré en grâce.» (*FB* 32)

privilège de la baignade, alors que lui-même avait été forcé d'y renoncer, Felicity ayant toujours refusé que son fils l'accompagne sur la grève, au lever du jour.

Stevens Brown quant à lui, méprise, humilie, viole et assassine. Tour à tour, Maureen Macdonald, la veuve de son cousin Jack, Nora et Olivia Atkins, deviennent ses victimes. De nombreux passages témoignent de la constante et profonde misogynie de Stevens à l'égard des femmes qu'il côtoie. L'incrédulité que manifeste le jeune homme devant les qualités de nageuse de sa cousine Olivia, par exemple, en fournit une preuve: «Je regarde ma cousine Olivia qui nage. Je ne l'ai pas reconnue tout de suite, je l'ai même prise pour son frère Patrick, car nager dans cette eau agitée [...] relève d'une telle maîtrise de son corps que je n'en croyais pas ma cousine capable.» (FB 96) Refusant d'admettre le talent d'Olivia, il en accorde le mérite au frère aîné de la jeune fille, persuadé que ce dernier lui a donné des leçons.

«Incapable de voir et de vivre la femme comme un être humain»⁵⁴, Stevens considère que les femmes n'ont pas plus de valeur que les animaux. Son désir de les «mettre au pas, toutes» (FB 90), de les «dresser» (FB 90), de les réduire «en un seul troupeau bêlant» (FB 82) manifeste l'extrême hostilité qu'il éprouve à leur endroit. Nora et Olivia sont comparées l'une après l'autre à des proies traquées par un prédateur⁵⁵, Stevens établissant ainsi un lien entre ce prédateur et lui-même.

⁵⁴ Neil B. Bishop, «Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, IX-2 (hiver 1984), p. 123.

⁵⁵ «À deux reprises elle [Olivia] jette un regard par-dessus son épaule, comme quelqu'un qui n'est pas tranquille. Ainsi l'oiseau, au sommet de l'arbre, lorsque le chat, caché en bas, dans les feuillages, ébranle tout le tronc de ses griffes encore invisibles.» (FB 77) «Elle [Nora] s'arrête et me regarde avec des yeux de lièvre, surpris par le chasseur.» (FB 90)

Pour Stevens, comme pour son oncle, «females lack individuality»⁵⁶. Le pronom «tu» suffit à désigner dans l'esprit de Stevens à la fois Nora et Olivia, comme si elles ne formaient qu'un seul individu: «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» (*FB* 104). De même, sans se soucier de les distinguer l'une de l'autre, il évoque ses soeurs cadettes, Pat et Pam, en les appelant simplement «les jumelles». La description qu'il offre de ses soeurs après cinq ans d'absence tend à effacer tout signe distinctif pour ne retenir que les éléments de similitude: «Deux petites filles de taille identique avec des nattes de longueur et d'épaisseur égales, couleur paille, viennent de surgir de chaque côté de Perceval pour l'encadrer et le défendre» (*FB* 85). Inférieures à l'homme, les femmes n'existent qu'en fonction de celui-ci, conçues afin de satisfaire la concupiscence masculine, d'assurer la pérennité du sang mâle, de veiller au bien-être général du sexe fort.

Les personnages masculins dans le roman refusent en fait à la femme toute manifestation d'autonomie et d'énergie⁵⁷. Stevens n'accorde à Maureen, Nora et Olivia qu'un seul statut, méprisable, celui d'objet sexuel:

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

⁵⁶ Annabelle M. Rea. «The Climate of Viol/Violence and Madness in *Les Fous de Bassan*», p.174. «Stevens conclut l'affirmation de sa virilité par une dévalorisation de la femme», écrit Neil Bishop, dans «Énergie textuelle et production de sens: images de l'énergie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert». *University of Toronto Quarterly*, LIV-2 (hiver 1984-1985), p.182.

⁵⁷ À cet égard, il est facile d'établir un parallèle entre *Les Fous de Bassan* et les romans précédents, entre Stevens, Michel, Bernard et Antoine Tassy.

devant soi. en un seul troupeau bêlant. Maureen, la petite
Nora, Olivia sans doute. (FB 82)

La haine généralisée qu'éprouve Stevens envers les femmes le pousse à les détruire, les anéantir. Après s'être servi de Maureen, la veuve de son cousin, pour réintégrer le village, il l'abandonne froidement, lui rappelant qu'elle est vieille et qu'il ne veut plus d'elle. Puis, la veille de son départ, sur la grève de Griffin Creek, il assassine Nora, viole et assassine Olivia. «Cette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite» (FB 79), avait-il avoué précédemment, à l'exemple de Michel et d'Antoine Tassy⁵⁸. Seule sa grand-mère Felicity trouve grâce à ses yeux. «Pour elle seule j'enlèverais mon chapeau et je baiserais le bas de sa robe» (FB 61), affirme-t-il. Bien que Stevens, tout comme son oncle Nicolas d'ailleurs, soit issu de milieux social et familial profondément misogynes, il nous apparaît également que la haine qu'il ressent à l'endroit des femmes provient de la répulsion qu'il éprouve face au désir qu'elles éveillent en lui, comme en témoigne sa volonté de «punir Olivia du désir qu'elle lui inspire»⁵⁹.

Alors que dans les romans précédents, le personnage masculin ne s'oppose en général qu'à un seul personnage féminin⁶⁰, dans *Les Fous de Bassan*, ce n'est pas un mais

⁵⁸ Michel déclare à deux reprises à propos de Catherine: «Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer» (CB 93, 141). «Il dit aussi que je suis belle et bonne et qu'un jour il me tuera» (K 83), rapporte Élisabeth d'Aulnières Tassy au sujet de son mari.

⁵⁹ Neil Bishop, «Énergie textuelle et production de sens: images de l'énergie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», p.186.

⁶⁰ Dans *Les Chambres de bois* cependant, Michel s'oppose à Catherine, mais également à Lia. Il s'oppose à l'épanouissement de sa soeur, désapprouve sa liaison amoureuse, refuse de la voir quitter le monde étroit de leur enfance.

l'ensemble des personnages féminins qui subissent l'opposition des personnages masculins. Nicolas Jones et Stevens Brown sont profondément misogynes et considèrent la femme comme une créature inférieure, sans valeur, à peine humaine, complètement soumise à l'autorité mâle. L'opposant masculin, dans *Les Fous de Bassan*, qu'il s'agisse de Nicolas Jones ou de Stevens Brown, entrave la liberté personnelle du personnage féminin, porte atteinte à son intégrité.

Le révérend Jones et Stevens appartiennent cependant à un monde qui s'éteint. De 1936 à 1982, tombées en déshérence, les terres appartenant aux villageois ont été rachetées à mesure par les «papistes» (FB 13). Le «peuple élu» (FB 13) de Griffin Creek s'est dispersé. Seuls «quelques survivants persistent encore, traînent leurs pieds de l'église à la maison, de la maison aux bâtiments» (FB 13-14). La plus belle demeure du village, celle du révérend Jones, tombe en ruine, le vent et la pluie y pénètrent désormais. La nature envahit peu à peu l'espace cédé à l'homme. D'un côté comme de l'autre, le village est cerné. L'image de la forêt et de la mer, en marche vers Griffin Creek telles deux troupes d'ennemis menaçants, évoque le destin fatal de la communauté⁶¹. La

⁶¹ «[L]a forêt, derrière moi, se rapproche, de jour en jour, de nuit en nuit, plante ses pousses de bouleaux et de sapins jusque sous mes fenêtres» (FB 27); «Les arbres tout alentour se rapprochent, avec leur souffle mouillé, leur odeur de sève et de résine. Les planches de la maison gémissent comme des arbres en forêt. Quelque part dans la profondeur de la forêt des arbres vivants répondent aux arbres morts de la maison. 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» (FB 32-33); «La forêt se rapproche de plus en plus des maisons de bois, éparpillées, au milieu des champs en friche où foisonnent les épilobes. » (FB 199)

nature efface lentement toute trace du passage de l'homme, toute trace de souillure. Le paysage renaît à nouveau, retrouve sa virginité première.

Un parallèle peut être établi entre la renaissance du paysage de Griffin Creek à la toute fin des *Fous de Bassan* et la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin dans les romans subséquents. En effet, après *Les Fous de Bassan*, après Nicolas et Stevens, l'attitude du personnage masculin à l'égard du personnage féminin change radicalement. Comme nous le constaterons dans la prochaine section, l'opposition qui jusqu'ici caractérisait les relations entre personnages masculins et féminins cède la place à l'aide et à l'harmonie. D'un rôle d'opposant, le personnage masculin passe à un rôle d'aidant.

Le Premier Jardin

Dans *Le Premier Jardin*, le personnage masculin apparaît totalement transfiguré. Raphaël respire l'équilibre, la santé, la simplicité. Il boit du lait et du jus d'orange et, malgré le chagrin qu'il éprouve depuis le départ de Maud, sa petite amie, il lui faut «faire un effort pour ne pas céder à la joie de vivre qui lui est naturelle» (*PJ* 18). Pour la première fois dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, un personnage masculin voit le jour, en position d'aide par rapport aux personnages féminins – Flora Fontanges et Maud, sa fille –, évoluant non pas à l'encontre de ceux-ci mais à leurs côtés.

Durant la saison estivale, ancien étudiant en histoire, Raphaël «raconte la ville aux touristes américains» (*PJ* 18)⁶². Dans l'attente du retour de Maud, fugueuse invétérée, il entreprend de faire visiter Québec à Flora Fontanges, revenue au pays, l'espace d'un été, pour voir sa fille et interpréter le rôle de Winnie dans une pièce de Beckett. Comme une étrangère qui n'y aurait jamais mis les pieds, Flora parcourt, aux côtés du jeune homme, les rues de la haute et de la basse-ville, après avoir cependant, selon sa propre volonté, restreint leur itinéraire à certaines zones «permises».

Devant Raphaël, qui redonne vie aux fantômes du passé, un passé historique, «Flora se sert des filles du Roi [et] d'Aurore Michaud pour ne pas avoir à se rappeler ses propres souvenirs»⁶³. Se réfugiant derrière le statut rassurant de touriste que lui confère son guide, Flora s'emploie à tenir à l'écart son passé personnel. «Flora Fontanges craint plus que tout autre chose de réveiller des fantômes [*ses* fantômes] et d'avoir à jouer un rôle parmi les spectres.» (*PJ* 21) Incarnant tour à tour les «premières arrivantes au Nouveau Monde», Flora évite d'assumer son rôle de mère et d'orpheline. Les rues de Québec⁶⁴, qui se dérobent à son passage, lui paraissent étrangères et Flora s'obstine à croire qu'elles le sont véritablement. Rassurée par la distance entre la ville et elle, elle

⁶² Raphaël procède par dénomination, rappelle le passé historique de la ville de Québec en révélant le nom des églises ou celui des femmes qui jadis ont vécu dans la vieille capitale. Flora quant à elle, cherche, au-delà des noms, à gagner l'intimité des lieux et des personnages évoqués par son guide, à redonner la vie aux «premières habitantes du Nouveau Monde».

⁶³ Neil Bishop, «Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le Premier Jardin*», *Études canadiennes*, no 28 (juin 1990), p. 50.

⁶⁴ Le nom de la ville n'est jamais révélé explicitement.

laisse libre cours à sa pensée. L'idée qu'après toutes ces années elle ne saurait sans doute reconnaître sa fille Maud si, par hasard, elle la rencontrait dans la rue, la sécurise également. C'est d'ailleurs sur la nécessité de fuir sa propre identité que repose le choix de sa carrière de comédienne:

Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même. [...] 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 substance étranges et dépaysantes. Eclater en dix, cent, mille fragments vivaces: être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. (PJ 63-64)

Néanmoins, lorsque Raphaël la quitte pour partir à la recherche de Maud, Flora se trouve confrontée à ses propres souvenirs. Raphaël n'étant plus là, la magie du théâtre ne peut plus avoir lieu. Le public spectateur a disparu. Les feux de la rampe se sont éteints. Flora est donc forcée d'affronter seule les scènes marquantes de son existence.

Ravivant le passé, bien qu'historique, Raphaël a enclenché dans la mémoire de Flora un processus irréversible. Livrée à elle-même, Flora doit désormais faire face aux démons de son enfance, fouler le sol de ses lieux interdits - la côte de la Couronne et tout le quartier Saint-Roch où elle a grandi - , laisser remonter à la surface les émotions longtemps refoulées⁶⁵. Elle doit revivre une dernière fois la tragédie du quatorze

⁶⁵ «En plus d'un passé qu'elle rejette, les lieux que Flora refuse de visiter recèlent des émotions qu'elle refoule», écrivent Constantina T. Mitchell et Paul R. Côté dans «Ordre et rite: la fonction du cortège dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *The French Review*, LXIV-3 (février 1991), p.458. Ils ajoutent plus loin, p.458-459: «La résolution finale de son drame dépendra donc de l'inclusion de ces endroits dans son exploration de la ville. Contrairement à l'expérience du touriste ordinaire, notent-ils, les haltes évocatoires ne constituent pas un but en soi mais servent à amener Flora de plus en plus près de cette descente ultime et solitaire "vers le coeur de la ville interdite" (PJ 166).»

décembre 1927, l'incendie de l'orphelinat, trente-six petites compagnes prisonnières des flammes, le brusque passage de l'hospice Saint-Louis à l'appartement des Éventurel, ses parents adoptifs. Dans la solitude de sa chambre d'hôtel, «de grand pans de mémoire cèdent alors qu'elle est couchée dans le noir, livrée, pieds et poings liés, aux images anciennes qui l'assaillent avec force» (*PJ* 127).

Fidèle à son rôle de guide, Raphaël conduit Flora à travers la ville mais la dirige également, de façon symbolique, vers le chemin de l'introspection. Pour Flora, la longue marche entreprise dans les rues de la ville où elle est née, orpheline recueillie par les Éventurel suite à l'incendie de l'orphelinat, «se révèle être moins un déplacement dans l'espace qu'une remontée dans le temps»⁶⁶.

Au terme d'une douloureuse confrontation avec elle-même, Flora ressort enfin libérée⁶⁷. Grâce à l'initiative du jeune homme, Flora Fontanges aura pu exorciser son âme malade, «intégrer son enfance traumatisante», assumer enfin son propre rôle, «accepter le poids de toute sa vie dans la nuit de sa chair» (*PJ* 117). Coïncidence? Le nouveau rôle qui lui est proposé à Paris dans *Chacun sa vérité* est celui de Mme Frola,

⁶⁶ Paul Raymond Côté, «*Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé». *American Review of Canadian Studies*, XIX-1 (printemps 1989), p.83.

⁶⁷ Comme l'explique Neil Bishop, «[a]ccepter d'assumer son passé, tant individuel que collectif, constitue un mode important de libération». «Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le Premier Jardin*», p. 50.

anagramme de Flora⁶⁸. Après avoir vécu par procuration toutes ces années dans la peau de femmes étrangères, la comédienne interprétera finalement, à près de soixante ans⁶⁹, son propre rôle.

Si Raphaël guide Flora sur les chemins de l'introspection, il joue également un rôle auprès de Maud, la fille de l'actrice. Recueillie à l'aéroport de Lorette⁷⁰, où elle traîne depuis trois jours, par une fille aux cheveux frisés (*PJ* 59), Maud est amenée à la commune où on lui offre un gîte et de la nourriture. Affamée et tremblant de froid, elle avale goulûment l'assiette qu'on lui présente puis éclate en sanglots, inconsolable. Bien que chacun ait essayé en vain de la consoler, de la réchauffer, Raphaël est le seul à y parvenir⁷¹. Raphaël est donc le premier à partager son intimité avec la jeune fille, à lui offrir la chaleur de ses draps et à parvenir à la calmer:

Je l'ai gardée trois nuits dans mon lit, déclare-t-il. La première nuit, elle s'est pelotonnée contre le mur et tout son corps était secoué de sanglots. La seconde nuit, elle a dormi très paisiblement, sa hanche me frôlant lorsqu'elle se retournait. La troisième nuit, elle a mis ses bras autour de mon cou, elle a pleuré encore un peu et elle m'a embrassé dans le cou. (*PJ* 60)

⁶⁸ L'anagramme «renforce davantage la parenté entre la comédienne et le personnage qu'elle incarnera», soulignent Constantina T. Mitchell et Paul R. Côté, «Ordre et rite: la fonction du cortège dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», p.461.

⁶⁹ Neil Bishop remarque, dans «Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le Premier Jardin*», p.38, qu'«[e]n tout état de cause, en 1976 (date du début du roman, comme le confirme la p.100), Flora a entre cinquante-sept et soixante ans».

⁷⁰ Maud a semble-t-il quitté la France, où elle est née et où elle a grandi auprès de sa mère, pour le Québec, terre originelle de ses parents. Deux indices (*PJ* 59) nous permettent de l'affirmer: elle fume des «Gauloises», et se distingue de ses camarades par son «accent français».

⁷¹ «On a tous essayé de la consoler et de la réchauffer avec des chandails, des écharpes, des gros becs, mais c'est Raphaël qui l'a mise dans son lit, sous sa couverture de laine, et qui lui a offert sa veste de pyjama pour dormir.» (*PJ* 59)

Malgré son attachement pour Raphaël, Maud se voit cependant forcée dès la quatrième nuit de quitter le lit du jeune homme, les règles de la commune interdisant l'exclusivité de leur relation⁷². Mais, amoureux l'un de l'autre, les jeunes gens défient bientôt l'ordre imposé, dorment ensemble tous les soirs, parlent de quitter la commune et de vivre seuls en appartement: «Céleste 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.» (*PJ* 60)

Raphaël apporte à Maud réconfort et amour, mais il partage également avec elle une grande complicité. Ils ont le même âge, le même statut d'étudiant (Maud étudie les mathématiques), nourrissent le même rêve: «vivre une journée entière, sans en perdre un instant» (*PJ* 43). Peiné par la disparition de Maud, Raphaël, comme Flora, cherche à comprendre les raisons qui l'ont poussée à fuir⁷³. Parti à sa recherche, il la retrouve à Tadoussac et la ramène auprès de sa mère qui l'attend et qui s'inquiète de son absence. Dans une discothèque de la ville de Québec, les jeunes gens retrouvent dans la danse leur

⁷² «Éric [en tête de la commune] 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.» (*PJ* 58)

⁷³ «Ils en arrivent à la même conclusion tous les deux. Pour des raisons différentes, parfois contraires, Maud, à un moment donné, se trouve inmanquablement face à face avec l'intolérable, et ne peut que fuir.» (*PJ* 102) Il semble bien qu'une fois de plus, la fugue de Maud soit associée à l'apparition de sa mère sur la scène théâtrale: «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.» (*PJ* 62)

complicité première, «complètement défaits de leur séparation [...] et refaits dans l'unité de la danse» (*PJ* 184).

Si Raphaël se place en position d'aide par rapport à Maud et à Flora, joue auprès d'elles le rôle d'adjuvant, il en est également de même du personnage de Gilles Perrault, le directeur de l'Emérillon. Bien que ce personnage apparaisse de moindre importance dans le roman, et qu'il semble n'avoir, à prime abord, que bien peu d'influence sur Flora, il n'en demeure pas moins qu'il amène l'actrice à plonger en elle-même, à explorer sa déchéance afin de libérer le personnage de Winnie, de se «créer» en Winnie parfaite.

Le père de Maud, absent mais néanmoins toujours présent à la mémoire de Flora se place par contre en position d'opposition, de lutte par rapport à elle. Bien qu'il appartienne au passé de l'actrice, et que celle-ci ne l'ait jamais revu après la naissance de Maud – Maud n'a donc jamais connu son père et porte le nom de sa mère –, le texte nous informe de la nature orageuse de leur relation. Entre Flora et son amant, qui se «déchirent à belles dents» (*PJ* 109), se «reprochent mutuellement la petite Maud qui n'est pas encore née» (*PJ* 109), il n'est question que de «scènes pas très jolies» (*PJ* 109), de «haine», de «récriminations», de «cris», de «larmes», de «rancunes amassées» et de «paroles blessantes» (*PJ* 110).

Contribuant, par son action, au mieux-être de Flora et de Maud, Raphaël se situe en position d'aide par rapport à elles. Ouvrant ses bras à Maud, dès son arrivée à la

commune, Raphaël lui offre son amour et sa complicité. Guidant Flora vers son passé personnel par l'évocation du passé historique de la ville et de ses premières habitantes, Raphaël l'amène progressivement à explorer son propre passé, affronter les douloureux souvenirs de son enfance d'orpheline, s'en libérer par catharsis, pour accepter d'interpréter enfin son propre rôle. C'est grâce à lui, qui retrouve Maud à Tadoussac et la ramène à Flora, que mère et fille sont réunies, réconciliées, après une longue absence. Le personnage de Gilles Perrault occupe, par rapport à Flora, une fonction parallèle à celle de Raphaël. Alors que Raphaël amenait la femme à plonger en elle-même, guidait Flora dans sa vie «réelle», Gilles Perrault se charge de guider l'actrice dans sa vie «professionnelle». Tous deux l'aident en fait à sonder ses propres profondeurs afin qu'elle puisse en sortir renouvelée.

L'Enfant chargé de songes

«L'enfant chargé de songes», c'est Julien; ce qui, dans l'univers romanesque d'Anne Hébert, n'est pas peu dire! Non seulement le texte accorde à ce personnage masculin, comme au personnage de Bernard dans le roman *Héloïse*, un statut diégétique privilégié – celui de héros –, mais c'est à lui que renvoie le titre du dernier roman.

Neil Bishop écrivait, évoquant le personnage de Stevens, que celui-ci «a choisi de vivre, face à [la femme], un rapport conflictuel et de façon générale de privilégier la

rupture et la disharmonie»⁷⁴. Si cette remarque peut également s'appliquer à plusieurs autres personnages masculins de l'univers romanesque d'Anne Hébert, elle ne saurait convenir à celui de Julien, pas plus qu'à celui de Raphaël, dans *Le Premier Jardin*. Dans *L'Enfant chargé de songes*, Julien adopte en effet à l'égard des femmes qui l'entourent (Pauline Vallières, sa mère, Hélène, sa soeur, Aline Boudreau, sa petite amie, Lydie, l'adolescente de Duchesnay, Camille Jouve, la belle Parisienne) une attitude de respect, se place en position d'aide et partage avec certaines d'entre elles une indéniable complicité.

Il nous serait toutefois difficile de qualifier d'harmonieux les rapports qu'entretiennent Pauline Vallières et son fils Julien. En fait, le comportement de la mère envers les membres de sa famille, de même qu'envers quiconque tente de perturber l'étroite relation mère-enfants⁷⁵, favorise bien peu l'harmonie. Néanmoins, malgré l'autorité extrême qu'exerce Pauline sur sa soeur Hélène et lui, exigeant d'eux la plus parfaite transparence⁷⁶, surveillant leurs allées et venues, épiant sur leur visage le moindre signe de mensonge ou de vérité cachée, Julien évoque le temps de sa petite enfance comme un «temps béni» (ECS 25). La vie à Duchesnay, avant l'arrivée de Lydie

⁷⁴ Neil Bishop, «Énergie textuelle et production de sens: images de l'énergie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», p.182.

⁷⁵ Même Henri Vallières, mari de Pauline, ne trouve pas sa place au sein de sa famille. Après la naissance de Julien et d'Hélène, Pauline a tôt fait de lui faire comprendre que sa présence devenait inutile et indésirable. (PJ 36-39) Lydie Bruneau constatera rapidement, elle aussi, l'acharnement de Pauline à préserver l'intimité du noyau familial. (PJ 63)

⁷⁶ «Tu me dis toujours où tu vas, ce que tu fais, ce que tu penses, et je t'écoute et je te questionne jusqu'à l'aube. s'il le faut», déclare-t-elle (ECS 37).

Bruneau, l'adolescente qui provoque la mort d'Hélène et abandonne Julien à son désir, est selon lui «bonne et sans histoire» (ECS 45).

Après la noyade d'Hélène, entraînée par Lydie dans les rapides de la rivière, Pauline Vallières perd l'usage de la parole, devient complètement muette et incapable de tout mouvement, paralysée par la douleur. Julien se sacrifie alors pour prendre soin d'elle: «Délaissant ses études, son fils lui consacre tout son temps. Il la porte de son lit à son fauteuil, de son fauteuil à son lit, lui prépare ses repas et la fait manger, la lave et lui apporte le bassin.» (ECS 113) Attentif au moindre signe de vie sur son visage impassible, espérant une réaction quelconque, Julien s'efforce de tirer sa mère de l'état dans lequel elle se consume. Même si la perte de sa mère, trois ans plus tard, devait le délivrer de la lourde responsabilité qu'elle représentait pour lui, Julien éprouve au souvenir de sa mère morte un «chagrin extrême» (ECS 10).

Le texte ne donne que très peu de détails sur les rapports de Julien avec sa soeur Hélène. Visiblement très proches l'un de l'autre – nous les voyons constamment côte à côte –, ils ne se quittent pour ainsi dire jamais, vont chercher ensemble le courrier au bureau de poste du village, se rendent ensemble faire les courses au magasin général, vont ensemble voir ferrer les chevaux, parcourent ensemble la campagne dans l'espoir de revoir Lydie⁷⁷. L'arrivée de Lydie introduit cependant une certaine distance entre le frère

⁷⁷ Mais saurait-il en être autrement? Avant l'arrivée de Lydie, il ne semble pas y avoir d'autres enfants dans le petit village de Duchesnay. De plus, Pauline s'efforce de préserver ses enfants de toute relation «extérieure», ce qui explique, en partie du moins, qu'Hélène et Julien passent beaucoup de temps ensemble.

et la soeur. Fascinés par l'étrangère, Hélène et Julien se détachent sensiblement l'un de l'autre. Chacun tente, de son côté, de se rapprocher de l'adolescente, d'entretenir avec elle une relation exclusive. Une timide rivalité naît entre le frère et la soeur, sans jamais cependant que Julien ne s'oppose, de façon concrète, à ce qu'Hélène fréquente Lydie.

Avec Aline, sa petite amie «toujours tendre et disponible»⁷⁸, Julien entretient une relation douce et tranquille, simple et paisible. «Julien ramène Aline chez elle, tous les soirs, après le travail. Parfois il monte avec elle dans sa chambre sous les toits. [...] Ils font l'amour ensemble, sans extravagances et sans oublier les précautions.» (ECS 131) Il l'appelle tendrement «Ma douce», «Ma perle», «Ma merveille» (ECS 132), lui accorde une telle confiance qu'il se risque à lui lire les poèmes qu'il compose. Après avoir pris soin de la courtiser, fier de la posséder pour la première fois, il éprouve pourtant de la honte devant ce sentiment de fierté et craint de l'avoir blessée, attentif à sa compagne.

La guerre finie⁷⁹, Julien s'embarque pour l'Europe, «terre promise dont il rêve» (ECS 132) depuis l'enfance. Rassurant Aline qui pleure, il lui promet qu'il reviendra. Lorsqu'il apprend dans une lettre qu'elle attend un enfant, bien qu'il se sente un moment pris au piège, Julien assume sa responsabilité de père. Dans son esprit, Aline devient désormais «sa femme» (ECS 153), leur double existence ne fait plus qu'une (ECS 153). Prévoyant se marier, il repart pour l'Amérique et envisage l'avenir le coeur rempli de

⁷⁸ Grazia Merler, «Vita Nova», *Canadian Literature*, no 140 (printemps 1994), p.111.

⁷⁹ «Quand la guerre sera finie et qu'il aura économisé assez d'argent, Julien partira. Il s'embarquera sur un bateau et franchira l'Atlantique.» (PJ 132)

promesses: «L'océan à traverser une seconde fois. La terre promise se déplace et change de rive. [...] Aline est cette terre obscure à l'horizon qui tremble avec son fruit. Aline est cette source et ce commencement. Julien a rendez-vous avec elle. Le songe est à nouveau devant lui.» (ECS 159) «Le songe [...], écrit Grazia Merler, n'est plus porteur d'oubli, de fuite mais il engendre une vie nouvelle»⁸⁰. Cette vie nouvelle s'incarne dans l'enfant que porte Aline.

Cependant, de même que nous hésitions à nous prononcer sur le sort du couple Catherine-Bruno, dans *Les Chambres de bois*, nous doutons de l'avenir du couple Aline-Julien. Comme Catherine et Bruno, Aline et Julien sont en fait très différents l'un de l'autre. Aline ne partage aucunement la passion de Julien pour la musique et la poésie, qui demeure un mystère à ses yeux⁸¹. Elle comprend mal ce qui motive son séjour en France: «Une si longue absence dans les vieux pays, c'est pas ordinaire, je t'assure» (ECS 151), écrit-elle. De plus, alors qu'Aline aime profondément Julien, rêve en secret de fonder une famille avec lui, Julien demeure beaucoup plus distant, ce dont Aline est toutefois consciente⁸².

⁸⁰ Grazia Merler, «Vita Nova», p. 110.

⁸¹ «Elle écoute, les sourcils froncés, au comble de l'attention, fascinée par ce langage étrange qu'elle ne comprend pas plus que le latin d'Église qui a bercé son enfance. Est-il possible que toutes ces fantaisies écrites par Julien ne soient, comme le latin, que les signes obscurs de la parole de Dieu?» (ECS 133)

⁸² «À aucun moment, [...] elle ne pose la question à Julien: – Est-ce que tu m'aimes? Ne sait-elle pas dans le creux de ses os que Julien n'a rien à répondre à une pareille question?» (ECS 135)

C'est avec Lydie Bruneau que Julien possède le plus d'affinités: ils ont en commun l'amour de la musique classique et de la poésie. Mais la jeune Lydie dont Julien fait la connaissance est une adolescente délurée, «déniaisée» (ECS 64) selon ses propres termes. Ayant grandi sous les «regards d'hommes et de femmes oisifs et avides de plaisir» (ECS 57), initiée très tôt «au scotch, à la cigarette et au flirt» (ECS 57) par les amis de son père, elle pose sur la vie un regard bien différent de celui du jeune garçon, dont l'enfance se prolonge. Lydie, qui constate l'emprise totale qu'exerce Pauline sur ses enfants se promet de les en libérer, d'être leur «mauvais génie» (ECS 59). Malgré la vigilance de Pauline, qui interdit à ses enfants de revoir la jeune fille (ECS 59), de lui adresser la parole (ECS 46) ou même de la regarder (ECS 61), celle-ci parvient à séduire le frère et la soeur. Fasciné par elle dès sa première apparition au village, Julien s'éveille à l'amour: «J'ai la passion de vous» (ECS 73), confesse-t-il. Toutefois, après avoir accordé ses faveurs à Alexis Boilard, le «coq d[u] village» (ECS 53), l'adolescente repousse froidement Julien, l'abandonne, indifférente, à son désir insatisfait, l'accusant de n'être «qu'un petit niaiseux d'eau douce» (ECS 93).

Au-delà des années, du souvenir amer de la mort d'Hélène, de l'échec amoureux, Julien ne parvient pas à oublier Lydie. «Les gestes d'amour avec Aline» ont pour résultat de «réveiller le souvenir de Lydie» (ECS 120). Il lui arrive encore, dans ses rêves d'homme adulte, de sentir le baiser de la jeune fille sur ses lèvres (ECS 116). L'attrait qu'il éprouve, à Paris, pour la dame des Billettes⁸³, qui non seulement ressemble

⁸³ Elle s'appelle en fait Camille Jouve. Rencontrée lors d'un concert donné dans l'église du cloître des Billettes, Julien la surnomme «la dame des Billettes».

physiquement à Lydie mais se passionne également pour la musique classique, n'étonne donc guère. Par le biais de la musique, Julien entre en communion profonde avec la belle étrangère, ressent à ses côtés l'impression d'être «réduit à la même respiration, à la même délectation partagée» (ECS 15). Avec Camille Jouve, Julien entre en relation de partage.

Soumis à l'«esclavage»⁸⁴ sous le régime de Pauline, sa mère, Julien se place néanmoins en position d'aide par rapport à elle. À la suite du décès de sa soeur cadette, il n'hésite pas à se sacrifier pour prendre soin de sa mère invalide. Jamais il n'entretient de rancune à son égard. De même, il connaît avec Hélène et Aline une relation harmonieuse. Si les rapports de Julien avec Pauline et Lydie s'avèrent plus difficiles et ne peuvent être qualifiés d'harmonieux, nous remarquons cependant que la discorde provient bel et bien des personnages féminins, qu'elle est engendrée par l'attitude surprotectrice et l'autorité excessive de Pauline, de même que par la nature sarcastique et insensible de Lydie. L'attitude de Julien à l'égard de sa mère et de Lydie demeure, en soi, irréprochable. Cependant, bien qu'en aucun moment Julien ne s'oppose de façon active aux personnages féminins, nous devons mentionner que ceci s'explique en partie par le tempérament passif, neutre, presque indifférent du personnage.

*
* *

⁸⁴ L'expression est de Grazia Merler. «Vita Nova», p.111. L'amour de Pauline pour ses enfants est un sentiment redoutable parce qu'exclusif et jaloux.

Ayant examiné, dans les pages précédentes, les relations entre personnages masculins et féminins, nous constatons une évolution de leurs rapports. Des *Cambres de bois* aux *Fous de Bassan*, le personnage masculin se place en position d'opposition par rapport au personnage féminin. Bien que, par moments, le personnage masculin tente de venir en aide au personnage féminin, ses efforts se soldent par un échec (à l'exception de Bottereau qui intervient avec succès afin qu'Héloïse parvienne à ses fins). En fait, jusqu'aux *Fous de Bassan*, la tension entre personnages masculins et féminins ne cesse de croître, pour ensuite chuter dans les deux derniers romans. Dans *Le Premier Jardin* et *L'Enfant chargé de songes* en effet, la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin change radicalement, passant de l'opposition à l'aide et à la complicité. *Le Premier Jardin* marque donc un tournant dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Dans les romans qui succèdent aux *Fous de Bassan*, le personnage masculin apparaît libéré de sa position d'affrontement par rapport au personnage féminin. Ainsi affranchi, délivré, il est désormais en mesure de seconder le personnage féminin, de lui venir en aide. Nous remarquons toutefois, au terme de l'oeuvre romanesque, un nouvel élément dans les rapports des personnages masculins aux personnages féminins. En effet, dans *L'Enfant chargé de songes*, si nous ne pouvons affirmer que les relations des personnages masculins aux personnages féminins sont harmonieuses, nous constatons que le personnage masculin – Julien – n'y est pour rien. Ce sont uniquement les personnages féminins qui, dans ce dernier roman, sont source de discorde et d'opposition.

Chapitre deuxième

Position du personnage masculin
par rapport à l'espace physique et psychologique

L'importance du lieu clos¹ dans les romans d'Anne Hébert transparait au niveau du choix de titres tels que *Les Chambres de bois* ou «L'appartement»². À maintes reprises, la critique s'est intéressée aux nombreux espaces fermés - chambre, manoir, couvent, cabane, métro - dans lesquels les personnages romanesques d'Anne Hébert prennent place.

Sauf exception, dans le cadre de notre étude nous n'envisagerons guère cependant en eux-mêmes ces divers espace clos. Puisque nous avons fait du personnage masculin notre objet d'analyse, nous proposons plutôt d'examiner la relation qu'entretient celui-ci avec l'espace physique d'abord, puis psychologique ensuite. Les thèmes de l'ordre et du désordre, de l'isolement, de l'immobilisme (inaction, oisiveté) seront donc abordés, de même que le thème très général du passé³, des souvenirs, de l'enfance, de la mère. Retenus parce qu'ils réapparaissent d'un roman à l'autre et qu'ils illustrent efficacement

¹ Denis Bouchard évoque la «concentration de l'espace» qui «hante» l'écriture hébertienne. «Anne Hébert et la "solitude rompue". Tentative de démythification d'un des lieux communs de notre littérature». *Études françaises*, XIII-1-2 (avril 1977), p.178.

² Il s'agit du titre du premier chapitre d'*Héloïse*, le seul d'ailleurs dans ce roman à être intitulé.

³ Nous percevons le temps passé, dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, comme un espace. «Le passé et le songe, le souvenir et l'imaginaire, chez Anne Hébert, fonctionnent comme pseudo-espace, triste et vaine réplique de la clôture spatiale qui imprègne presque toute son oeuvre», écrit Neil Bishop, dans «*Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert», *Études canadiennes*, no 8 (juin 1980), p.40. Le «[...] passé devient la seule réalité des êtres, réalité figée qui les immobilise et étouffe souvent le présent», écrit pour sa part Josette Féral, dans «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, no 1 (décembre 1975), p.270. Sur le plan psychologique, le «[...] passé, ou la vie antérieure à l'intrigue, fournit l'espace dans lequel se meuvent les personnages, un espace fermé, cerné par la durée du temps passé», écrit Francis M. Macri, dans *L'Aliénation dans l'oeuvre d'Anne Hébert et de P. K. Page*, Mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1970, p.45.

(comme nous le verrons) la relation du personnage masculin à l'espace, ces différents thèmes, comme nous tenterons de le montrer, connaissent une évolution. Parallèlement à la relation du personnage masculin au personnage féminin, la relation du personnage masculin à l'espace se transforme progressivement, des *Chambres de bois* à *L'Enfant chargé de songes*. Du premier au dernier roman, le personnage masculin s'affranchit progressivement de l'espace, physique et psychologique, qui le retenait prisonnier.

Les Chambres de bois

Parmi les nombreux thèmes que l'on retrouve dans le premier roman d'Anne Hébert, quatre d'entre eux, relatifs à l'espace: l'isolement, le désordre, l'oisiveté et le passé qui, restitué par Michel, se substitue au présent, illustrent de façon particulièrement efficace, selon nous, la position du personnage masculin dans *Les Chambres de bois*, par rapport à l'espace physique, puis psychologique.

Sans doute le premier roman d'Anne Hébert présente une situation d'isolement extrême sur le plan physique. Michel, qui impose à Catherine l'exiguïté des chambres parisiennes⁴, se coupe délibérément du monde extérieur. Sous son autorité, les fenêtres demeurent continuellement closes, les rideaux toujours tirés. Les rayons du soleil, les bruits et les odeurs de la ville se heurtent aux volets fermés:

⁴ L'appartement ne comporte que «deux seules pièces lambrissées de bois» (CB 81).

La rumeur de la ville, avec ses marchés criards d'odeurs, ses jours humides, ses pavés raboteux, ses grandes places éclatantes, ses paysages d'étain aux environs de l'eau et des ponts, ses voix humaines bien sonores, venait mourir, pareille à une vague, sous les hautes fenêtres closes. (C'B 81)

À l'exception de la servante, aucun visiteur n'est admis. À l'intérieur des murs du petit appartement, le jeune seigneur se retire «dans un coin éloigné de la pièce, derrière un paravent de paille» (C'B 71), puis établit pour sa soeur et lui «au coin du feu [...], une sorte de campement baroque» (C'B 129). Exclue de ce lieu sacré⁵, Catherine est chargée de leur apporter deux fois par jour du poisson blanc et du riz, «comme on offre aux morts» (C'B 104).

Michel oppose à l'univers qui l'entoure une extrême et farouche résistance. Il refuse à son corps la lumière du jour, ne vivant que la nuit, le prive des bruits quotidiens de la ville, des odeurs, des saveurs, oppose ses mains aux caresses légitimes, bref, écarte de lui l'action potentielle de stimuli extérieurs sur ses sens. Catherine, qui épouse le jeune seigneur et l'accompagne dans sa retraite parisienne, est soumise aux mêmes privations, à la «mutilation de tous ses sens»⁶. Dans l'univers aristocratique des chambres de bois, les mains autrefois rugueuses et colorées (C'B 42), «agissantes et combatives»⁷

⁵ Il s'agit presque d'un lieu de culte: le passé y est célébré.

⁶ Maurice Émond, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Québec, PUL, 1984, «Vie des Lettres québécoises», p. 266.

⁷ Maurice Émond, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, p. 117.

de la jeune fille perdent leur fonction et se retrouvent condamnées à l'oisiveté la plus complète. Bien qu'elle réclame à Michel des balais et du savon, celui-ci lui interdit de travailler, prétextant que c'est l'affaire de la servante.

Dans l'univers de Michel, l'ordre demeure inexistant. Un amoncellement de malles et de caisses poussiéreuses accueille Catherine à son arrivée dans l'appartement de Paris. L'endroit est «sens dessus dessous, comme si des fous y eussent jeté, en grande hâte, des charretées de meubles et d'objets hétéroclites» (C'B 69). Chaque après-midi, la servante doit «remettre en place tous les objets, meubles et bibelots contrariés en tous sens, pris d'ébriété sur le passage du jeune homme» (C'B 87). Près du feu, «des verres, des livres, des cigarettes, des cendriers débordants de mégots s'entas[sent] sur le tapis et mar[quent] les places de Michel et Lia» (C'B 129).

Le «désordre décadent»⁸ des chambres de bois témoigne de l'absence au monde de Michel. La présence envahissante des objets dans l'existence du personnage contribue d'ailleurs à sa déshumanisation. Celui-ci n'exerce sur l'espace qui l'entoure aucune emprise: ce sont plutôt les objets qui règnent en maîtres, affectant l'état du personnage. Les «grandes toiles chaotiques, sanglantes et charbonneuses» que peint Lia tourmentent

⁸ L'expression est de Keiko Sanada, «La Clausturation dans l'oeuvre de Kenzaburo Oé et dans celle d'Anne Hébert», *Revue internationale d'études canadiennes*, no 6 (automne 1992), p.106. Jean Le Moyne quant à lui parle de «désordre cancéreux», dans «Hors les chambres d'enfance: *Les Chambres de bois*, roman d'Anne Hébert», Gilles Marcotte (dir.), *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p.40.

Michel et l'asservissent⁹. Confronté à sa propre incapacité de réalisation¹⁰, blessé par les tons de rouge et de noir qui composent la palette de Lia et envahissent ses tableaux – évoquant «l'ocre rouge de la terre des seigneurs dévorée par le coeur noir des pins» (C'B 113) –, Michel prie sa soeur de ne plus peindre.

Captif des chambres de bois, Michel se complaît dans l'oisiveté. «Romanichel impuissant» (C'B 131), il se révèle incapable d'agir, de réaliser, de concrétiser ses projets¹¹. Au tout début du roman, le jeune pianiste omet de se présenter au récital qu'il doit donner lors de la fête de l'école. Puis, après avoir épousé Catherine, il lui promet successivement, sans jamais passer à l'acte: de l'emmener aux concerts, «de l'accompagner dans les boutiques» (C'B 73), de «repren[dre] la maison et le jardin» (C'B 90), de «retrouver la maison des seigneurs» (C'B 101).

À l'immobilisme physique du personnage, correspond l'immobilisme psychologique. Le passé, dans *Les Chambres de bois*, imprègne le présent du jeune homme à un point tel qu'il se substitue à lui, l'emprisonne dans un univers parallèle. Psychologiquement, Michel «habite» le passé.

⁹ «Une peinture, un meuble, une odeur, un bruit même tourmentent les êtres, les asservissent», écrit Josette Féral dans «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», p.266.

¹⁰ Même après avoir préparé sa palette avec soin, «Michel ne peignait ni Catherine ni autre chose» (C'B 83).

¹¹ «Il escomptait qu'elle [Lia] ne pourrait franchir ce passage redoutable qui sépare le projet le mieux préparé de sa pleine réalisation au grand jour, là où lui-même butait toujours, comme un cheval qui se cabre.» (C'B 114)

Malgré le fait que son passé soit empreint de souvenirs parfois pénibles¹², Michel refuse de vivre dans le temps présent et cherche à retrouver, à recréer le temps de l'enfance perdue: «Michel et Lia semblaient vouloir instituer contre les saisons une espèce de temps à eux, immobile, antérieur.» (C'B 102) Passé et présent, maison et chambres, enfance et âge adulte alternent et se confondent «au coin du feu, en cet espace réduit, tour à tour poudré par les cendres et brûlé par les tisons» (C'B 129) où les places du frère et de la soeur sont marquées sur le tapis:

Le frère et la soeur reprirent leur poste devant le feu, pareils à deux santons de bois noirci. Michel rappela ces soirées d'automne silencieuses, lorsque deux pèlerines d'enfant fumaient, pendues dans l'immense cuisine au feu puissant.

– Lia, c'est extraordinaire, ne trouves-tu pas? Qu'est-ce que le présent, en somme? Ne sens-tu pas à l'instant même ce parfum irritant de bure roussie? C'est ta pèlerine que tu as brûlée, exprès, dans l'espoir de retrouver intacte. «en un fumet du diable», disais-tu, toute l'essence âcre et mouillée d'une longue journée de chasse aux canards, parmi la brume et les marécages... (C'B 136)

Abandonné par sa soeur, qui l'a trahi, Michel s'accroche à Catherine comme un naufragé à une bouée dans l'espoir de parvenir à recréer le monde perdu de son enfance¹³. Demander Catherine en mariage représente pour lui une façon de rétablir le passé en

¹² «For Michel, the past is a bittersweet experience. He reminisces nostalgically about the warm, huge kitchen, yet rebuffs Catherine when she recalls their first meeting for it reminds him of his past», écrit Kathy Mezei, dans *Anne Hébert's Les Chambres de bois: A Translation and Interpretation*, Mémoire de maîtrise, Institute of Canadian Studies, Carleton University, Ottawa, 1971, p.21.

¹³ Voir Mireille Moussalli, *L'Oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, Québec, 1966, p.22-23.

remédiant à la destruction du couple sacré par la formation d'un nouveau couple, pur et innocent, exempt de toute souillure¹⁴.

Contrairement à Catherine, qui «réussit à briser le périmètre de l'espace qui l'enfermait»¹⁵, Michel demeure tout au long du roman physiquement prisonnier des chambres de bois. Il ne quitte sous aucun prétexte l'appartement parisien, n'ose s'aventurer dans les rues de la ville. Barricadé à l'intérieur, il refuse tout contact physique avec l'extérieur. Existant à peine au milieu des objets qui l'envahissent, il se révèle incapable d'agir ou de concrétiser le moindre projet. Sur le plan psychologique, Michel demeure enfermé dans le passé. Refusant de vivre le moment présent, il substitue les souvenirs au quotidien, tente à tout prix de recréer le monde perdu de son enfance.

Nous constatons, dans *Les Chambres de bois*, que les rapports du personnage masculin (Michel) au personnage féminin (Catherine) et à l'espace physique et psychologique sont de nature identique. Michel vit en conflit permanent avec Catherine, s'opposant de diverses manières à celle qu'il a choisie pour épouse. Seul le départ de la jeune femme des chambres parisiennes saura en quelque sorte mettre un terme à l'opposition qui caractérise leurs relations. De même, du début à la fin du roman, Michel demeure en conflit permanent par rapport à l'espace physique et psychologique. Il se

¹⁴ «Michel turns to Catherine only as a substitute for his sister whenever she betrays him: when Lia brings her lover to the seigneurial house, Michel asks Catherine to marry him, when Lia announces she is to give a concert Michel takes his revenge in the sexual act with Catherine», écrit Delbert W. Russell, dans *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983, «Twayne's World Authors Series», p.55.

¹⁵ Francis M. Macri, *L'Aliénation dans l'oeuvre d'Anne Hébert et de P. K. Page*, p.68.

révèle en effet incapable d'intégrer pleinement l'espace physique (l'appartement, la ville de Paris, etc.) et psychologique (le temps présent) dans lesquels prennent place et évoluent les autres personnages du roman.

Des quatre thèmes abordés ci-dessus – l'isolement, le désordre, l'oisiveté, le passé –, nous ne retiendrons, pour le roman suivant, que ceux de l'isolement, de l'oisiveté, et du passé. Le thème du désordre, que nous retrouvons dans *Kamouraska*, mais qui n'est que très peu développé, réapparaîtra par contre, transformé, dans *L'Enfant chargé de songes*. Nous porterons cependant, dans la prochaine section, une attention particulière au thème du mouvement, de la mobilité, qui vient modifier la relation du personnage masculin à l'espace physique.

Kamouraska

Le décor quotidien de George Nelson ressemble fort à celui de Michel dans *Les Chambres de bois*. On retrouve dans la description du cabinet du docteur, l'aspect vétuste, désordonné, rudimentaire des chambres parisiennes:

Une enfilade de petites pièces, carrées, à moitié meublées. Leur ressemblance angoissante avec des caisses de bois blanc, rugueux, plein d'échardes. Des livres sur des planches, des livres sur la table de la cuisine, des livres empilés par terre, des livres servant de pieds à une grosse armoire. (K 122)

Un vieux sofa de crin, un petit poêle de fonte noire, une «courtepointe clouée sur la fenêtre, en guise de rideaux» (K 163) complètent le modeste décor.

Comme Michel, George Nelson refuse, malgré son jeune âge, de prendre part à la vie sociale de la ville qu'il habite (K 114). Le jeune étranger choisit de vivre à l'écart et habite une «maison de bois, isolée dans les champs» (K 142)¹⁶. Toutefois, par rapport au roman précédent, la relation du personnage masculin à l'espace physique connaît un changement notable dans *Kamouraska*. En effet, à l'immobilisme, à la claustration malade de Michel se substituent les déplacements de George Nelson.

Ayant choisi la médecine «comme une vocation» (K 128), George est amené à entretenir un contact constant avec le monde extérieur. Monté sur son cheval, il parcourt toute la vallée du Richelieu, «tous les rangs et les plus petites routes» (K 154), afin de prodiguer ses soins aux malades, luttant contre les ramancheurs, les charlatans, les guérisseurs et les sorcières.

Mises à part les visites quotidiennes du médecin à ses patients, le jeune homme entreprend toutefois trois déplacements dans l'espace qui se démarquent par leur envergure: de Sorel à Québec, lieu où s'éteint sa soeur cadette, religieuse au couvent des Ursulines, de Sorel à Kamouraska, où se déchaîne la folie meurtrière de Nelson, puis de Sorel à Burlington, refuge ultime de l'amant coupable.

Appelé d'urgence au chevet de Catherine des Anges, sa soeur qui est mourante, George Nelson parcourt d'un trait, «dans la pluie et la boue» (K 169), la distance séparant

¹⁶ La distance qui sépare sa demeure de la petite ville de Sorel illustre symboliquement la différence culturelle qui le sépare des gens du pays.

Sorel de Québec. Impuissant à la sauver, il rentre aussitôt à Sorel. Somme toute banale en apparence, la dernière visite de George à sa soeur cadette fera naître chez le jeune médecin un sentiment d'urgence. Ayant offert sa vie à Dieu, sacrifié sa jeunesse et sa liberté, Catherine des Anges n'a pourtant pas trouvé dans la religion le bonheur et la paix. Sur son lit de mort, implorant la science et non la grâce de Dieu, la petite religieuse lance dans l'impiété son cri de révolte: «Docteur, sauvez-moi!» (K 170). Hanté par ce dernier appel à la vie, par le sacrifice inutile d'une enfant, George Nelson éprouve dès lors avec une acuité extrême l'urgence du bonheur (K 169). À son retour à Sorel, il persuade Aurélie d'empoisonner Antoine.

Le voyage de Sorel à Kamouraska pour sa part, représente bien plus, dans la trame du récit, qu'un simple déplacement dans l'espace, d'un endroit quelconque à un autre. En fait, pour George Nelson, la chevauchée se charge de signification. Le trajet de quatre cents milles entrepris dans la neige, sans changer de cheval, devient pour Nelson promesse de liberté. Fermement décidé à se débarrasser d'Antoine Tassy, le jeune médecin entrevoit, au terme de son voyage, la possibilité de posséder enfin au grand jour la femme qu'il aime. «Le mirage du bonheur se levant devant nous sur la route gelée. Comme un banc de brume. Vivre ensemble, tous les deux.» (K 223)

Mais le voyage qu'il entreprend de Sorel à Kamouraska constitue avant tout «une marche vers le crime»¹⁷. Dans la neige et le sang, George Nelson élimine son rival.

¹⁷ Annie Caillet, *L'Espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*. Mémoire de maîtrise. Université de Haute-Bretagne. Rennes, 1974, p.21.

Élisabeth, devenue veuve, est désormais libre de refaire sa vie. Cependant, nombreux sont les témoins ayant aperçu l'étrange cavalier noir, et le meurtrier doit faire face à la justice. Recherché par la police, il ne lui reste d'autre choix que de traverser la frontière américaine, fuir en laissant derrière lui celle qu'il aime pour protéger sa peau. Dès lors, Burlington représente pour le jeune amant «l'espace de la liberté»¹⁸. À l'abri de la justice canadienne, George est libre de repartir à zéro. Mais seul, et à quel prix?...

Le passé de George Nelson est marqué d'une profonde blessure, d'«un grand chagrin» (K 128). Traité par son père comme un voleur¹⁹, George est chassé de la résidence familiale avec son frère et sa sœur alors qu'il n'est encore qu'un enfant, forcé de quitter le Vermont pour le Canada. George est ainsi arraché dès son jeune âge à son milieu familial, social et culturel, complètement déraciné.

Exilé, dépossédé de sa famille, de son pays, de son identité, n'ayant d'autre option que d'obéir à la volonté paternelle, le jeune garçon entre au petit Séminaire de Québec, se convertit contre son gré à la religion catholique romaine et apprend le français par obligation. Subissant les affronts répétés de ses camarades de classe²⁰, sauvagement

¹⁸ Annie Caillet, *L'Espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*, p.6.

¹⁹ «Chassé, votre père vous a chassé de la maison paternelle [...], avec votre frère et votre sœur, comme des voleurs. Trois petits enfants innocents, traités comme des voleurs.» (K 128) Bien que la décision du père soit vraisemblablement motivée par la crainte de l'indépendance américaine, George, enfant, perçoit son exil comme une punition, se sent injustement traité comme un vulgaire criminel.

²⁰ «"Tous les protestants sont des damnés, sont des damnés!", scandent quinze garçons joyeusement féroces.» (K 125)

battu par un abbé que «l'air arrogant et méprisant du garçon» (*K* 125) exaspère. George se voit très tôt initié au désespoir.

Bien que tout soit mis en oeuvre afin de favoriser son assimilation, jamais cependant le personnage ne parvient à se détacher complètement de son passé²¹. Dans la petite ville de Sorel où il exerce la médecine, «tout le monde sait bien qu'il a déjà été protestant» (*K* 114). Son accent trahit son origine américaine (*K* 150, 207, 208, 228, 233), et malgré son dévouement à l'égard de la communauté, George demeure différent aux yeux de la population: «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...» (*K* 128). La crainte éprouvée à son endroit montre bien qu'en dépit de tous ses efforts, George n'est pas parvenu à faire oublier totalement sa qualité d'étranger, d'intrus. Le personnage se voit condamné à porter «le poids de toute sa vie sur [s]es épaules» (*K* 156), à n'imaginer qu'en rêve être «accepté, approuvé, reconnu, intégré par [la] paroisse de Sorel» (*K* 155), à titre de «citoyen à part entière», de «membre d'honneur de ladite société» (*K* 155).

Bien que nous sachions que, seigneur de Kamouraska, Antoine Tassy habite le manoir familial, construit sur les terres lui appartenant, peu de détails nous sont offerts

²¹ Tout comme George Nelson, Jérôme Rolland demeure incapable de se défaire du passé. Sur son lit de mort, le petit notaire avoue être torturé par le passé criminel d'Élisabeth. Même après dix-huit années de vie commune, le souvenir du meurtre d'Antoine Tassy reste présent dans sa mémoire. Bien qu'il ait juré d'ignorer l'implication de son épouse dans l'assassinat du seigneur de Kamouraska, le petit notaire n'est pourtant jamais parvenu à oublier: «Ah! mon Dieu j'étouffe avec toute cette saleté de mémoire dans les veines» (*K* 28), déclare-t-il.

quant à la description physique des lieux. Quelques lignes seulement nous apprennent que la demeure est construite sur un cap isolé. Mais peu nous importe en fait puisqu'Antoine n'y réside à vrai dire qu'à demi. Constamment absent, il parcourt les environs, fréquente les prostituées, dépense son argent à boire ou à jouer, disparaît pour la chasse.

Appartenant à la noblesse, tout comme Michel dans *Les Chambres de bois*, Antoine Tassy se complaît dans l'oisiveté. N'ayant pas à travailler pour subvenir à ses besoins, n'étant appelé par aucune vocation particulière, plutôt enclin à l'inaction, il se distingue en cela de George Nelson. En fait, le docteur Nelson et le seigneur de Kamouraska ont bien peu en commun, si ce n'est d'une «muette, précoce expérience du désespoir» (K 126). Cependant, si les causes du désespoir de George Nelson s'avèrent identifiables, celles qui provoquent chez Antoine un sentiment du même ordre demeurent beaucoup plus obscures²². De nature particulièrement émotive et sensible²³, Antoine Tassy éprouve à exister un terrible malaise. Constamment ivre, il exprime à plusieurs reprises son désir de mettre fin à ses jours (K 86, 87, 101,140). Torturé, il se déteste, affirme être un salaud (K 83), un fou (K 84), un idiot (K 87). Fuyant ses responsabilités de mari et de père, Antoine abandonne son épouse à sa mère, se vautre dans la luxure, dilapide sa fortune. C'est à Élisabeth seule que revient la tâche de veiller à ce que ses fils ne manquent de rien.

²² Le texte n'offre en fait aucune explication claire. Une extrême sensibilité, la mort du père, la froideur de la mère expliquent à nos yeux, en partie du moins, le désespoir d'Antoine.

²³ Antoine pleure facilement. Lorsqu'Élisabeth lui reproche la compagnie de Mary Fletcher, une prostituée, il demande à être pardonné, au bord des larmes: «Sa lèvre tremble comme s'il allait pleurer» (K 70). Puis, à l'évocation de ses années de collège, ses yeux s'embuent (K 114).

Nostalgique, évoquant avec émotion le temps révolu de son enfance, Antoine se montre incapable de vivre le présent. Bien qu'il ne tente pas à tout prix de réhabiliter le temps passé, comme le fait Michel dans *Les Chambres de bois*, il fuit néanmoins la réalité dans l'alcool, laisse aux autres, à son épouse et à sa mère notamment, le soin d'assumer les responsabilités qui pourtant lui incombent. De plus, son désir de mourir illustre son refus d'envisager non seulement le présent mais l'avenir.

Nous constatons que par rapport au roman précédent, la relation du personnage masculin à l'espace psychologique ne connaît pas d'évolution dans *Kamouraska*. George Nelson et Antoine Tassy, tout comme Michel dans *Les Chambres de bois*, voient leur épanouissement entravé par le poids du passé. Le passé de George Nelson, son origine étrangère, sa qualité de protestant, son accent américain font de lui un être à part. Considéré, malgré son dévouement à l'endroit de la société, comme un intrus au sein de la population soreloise, il doit renoncer à son intégration sociale. Antoine pour sa part, rongé par le mal de vivre, refuse comme Michel le présent et l'avenir. Seul le passé, porteur de souvenirs heureux, trouve grâce à ses yeux.

Cependant, absent dans le premier roman, le thème du mouvement, de la mobilité, que l'on retrouve dans *Kamouraska*, transforme la relation du personnage masculin hébertien à l'espace physique. À l'opposé de Michel, George Nelson et Antoine Tassy ne sont aucunement prisonniers d'un espace étroit, celui de leur demeure et de leur ville respective. À cheval, le jeune médecin parcourt d'importantes distances, repousse de

façon significative les limites de son univers physique. Dans une moindre mesure, Antoine, de son côté, sillonne les routes à la recherche de plaisirs continuels.

Si nous sommes en mesure d'affirmer que dans *Kamouraska*, le personnage masculin s'ouvre à son univers physique par les nombreux déplacements dans l'espace, nous devons néanmoins préciser que malgré ces déplacements, Antoine et George restent prisonniers de leur espace psychologique. Ce n'est que par rapport à l'espace physique, donc, que la relation du personnage masculin à l'espace se modifie sensiblement. Parallèlement à la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique, la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin révèle, elle aussi, des signes de changement. Comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre étude, George Nelson, prêtant son concours à la jeune Élisabeth, se place (temporairement) en position d'aide par rapport à elle. C'est donc dire qu'à l'intérieur de ce second roman, un changement simultané s'amorce dans la relation du personnage masculin au personnage féminin et dans la relation du personnage masculin à l'espace physique.

Dans la section suivante, consacrée au roman *Héloïse*, l'examen des thèmes de l'isolement, de l'immobilisme, de l'oisiveté et du passé nous permettra de cerner la relation du personnage masculin à l'espace physique et psychologique. Nous verrons comment, à l'intérieur du roman, ces thèmes évoluent, révélant un changement (bien que temporaire) dans l'attitude du personnage masculin par rapport à l'espace.

Héloïse

Nous avons mentionné précédemment au sujet d'*Héloïse* (à la note 2 du présent chapitre) qu'un seul chapitre, le premier, portait un titre: «L'appartement». Soulignons cette fois que ces quatre pages se consacrent entièrement à la description physique des lieux. L'appartement date d'une autre époque avec son «papier à rayures vertes» sur les murs du vestibule, ses «rideaux cramoisis», ses «sofas en acajou, recouverts de tissu fleuri», sa glace piquée, sa «table ronde, recouverte d'un tapis à franges», ses «coussins de velours uni», ses «poufs à cordelière et à glands», son «lit de cuivre», sa baignoire «haute sur pattes», son «fourneau à charbon» et son «évier de pierre» (H 10-12).

Le contraste est frappant entre cet appartement ancien qui «attend» (H 12) Bernard et Christine et le studio moderne dans lequel ils s'apprêtent à emménager. Dans l'immeuble neuf, rue du Commandeur, les murs et les plafonds de plâtre frais sont blancs, lisses et nus, l'«inox» (H 42) remplace les matériaux anciens.

Tout glisse ici, pense Bernard. 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. [...] *Le temps n'est pas encore commencé dans ces lieux. C'est d'avant les infusoires et le plancton. D'avant la création du monde.* (H 42)²⁴

²⁴ C'est nous qui soulignons.

De ces deux appartements qui nous sont présentés au cours du récit, l'un demeure «sans patine, sans passé» (H 45)²⁵. L'autre possède au contraire une histoire. Malgré l'hésitation de Christine devant «l'étrangeté des lieux» (H 52), c'est ce second appartement que le couple habite finalement selon le désir de Bernard, particulièrement attiré par l'aspect vétuste de l'endroit. Dès le moment où Bottereau s'efface pour laisser entrer le jeune ménage à l'intérieur du logis, Bernard subit une attraction irrésistible, «[u]ne sorte de fièvre s'empare de lui» (H 52). «[F]lairant les meubles et les objets, se frottant à eux, tel un chat qui découvre un nouveau territoire» (H 52), il éprouve un plaisir infini, se laisse griser par l'air qu'il respire²⁶.

Après avoir épousé Christine et s'être installé dans ce nouvel (ou devrait-on dire ancien) appartement, Bernard mène une existence ressemblant fort à celle de Michel. D'une part, Bernard vit la même situation de claustration, d'isolement physique, sans pour autant cependant imposer cette situation à sa compagne. Contrairement à la jeune épouse des *Chambres de bois*, Christine entre et sort à sa guise, «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» (H 62). Comme le

²⁵ «C'est une maison neuve, sans âme, sans atmosphère, toute blanche, toute émaillée. Il n'y a aucune marque de vie. C'est un lieu aussi émaillé qu'une baignoire. Et pour Bernard, qui est particulièrement attiré par le passé, ça paraît encore plus insupportable que pour quelqu'un d'autre», déclare Anne Hébert en entrevue, dans «Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire», *Lettres québécoises*, no 20 (hiver 1980-1981), p.72.

²⁶ L'histoire nous apprend par la suite que «la maîtresse des lieux» (H 98) est en fait Héloïse, qu'elle a conservé malgré les années, la clé de l'appartement, et que les meubles qui s'y trouvent, récupérés aux puces par Bottereau, ont été les siens.

personnage de Michel dans *Les Chambres de bois*, Bernard se terre dans des pièces aux fenêtres closes. Aucun rayon de lumière, aucun bruit extérieur ne pénètrent les murs. Le paragraphe qui suit semble tiré tout droit du premier roman:

Les jours passent. La maison entière semble inhabitée. La plupart des volets demeurent fermés. Nul bruit de pas. Nulle voix ni son d'aucune sorte. [...] Autour de l'appartement le silence s'accumule comme des bancs de brume. l'isolant tout à fait du reste du monde. (H 61)

De même qu'il s'isole des bruits de la ville et des rayons du soleil, Bernard, comme Michel, refuse le goût et l'odeur des aliments. Les paniers de provisions que ramène Christine à l'appartement sont déballés, examinés, triés par le jeune homme qui n'hésite pas à écarter tout ce qui, selon lui, a trop d'odeur ou de goût (H 62). Au restaurant, devant Christine qui mange et boit, il est dégoûté. Ne se nourrissant que de plats insipides, il se plaint des coquilles saint-jacques qui puent l'ail et du vin qui a trop de bouquet (H 34).

Ainsi que Michel, Bernard sombre dans l'immobilisme, l'inaction. Ne sortant plus, ne travaillant plus, ayant perdu toute volonté, il délaisse ses études de droit, renonce à écrire des poèmes. Comme pour Michel, les choses exercent sur Bernard un pouvoir sur lequel il ne semble avoir aucun contrôle²⁷. «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.» (H 62) Envoûté, fasciné par son

²⁷ «La nature, les choses exercent ainsi un pouvoir despotique, parce que non contrôlable [...]», écrit Josette Féral dans «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», p.266.

environnement physique immédiat, soumis à l'étrange emprise de l'appartement. Bernard sombre dans un état contemplatif.

Nous avons remarqué précédemment l'attirance qu'éprouve Bernard pour l'appartement ancien de l'impasse des Acacias²⁸. En fait, le passé, sous diverses formes, hante l'existence en apparence «claire et limpide» (*H* 13) de Bernard. Le jour de ses fiançailles notamment, le fantôme de sa mère décédée se manifeste: «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, déclare Bernard, mais son âme besogneuse se mêle à la fête.» (*H* 14) Disparaissant momentanément grâce à l'intervention inconsciente de Christine, l'image maternelle est immédiatement reprise dans le roman dès l'entrée en scène du personnage d'Héloïse, substitut de la mère, comme l'a démontré Lilian Pestre de Almeida²⁹. Héloïse, qui détient Bernard sous son charme, est un vampire. Elle appartient à l'univers des morts, ce qui fait d'elle une créature du passé. Sa coiffure et ses vêtements attestent de son appartenance à une époque révolue. Ses longs cheveux noirs sont «relevés en chignon», elle porte «une jupe longue à la taille cintrée», un «chemisier à manches gigot», un «col haut» et un «chapeau à fleurs» (*H* 22)³⁰.

²⁸ L'adresse à elle seule annonce le triste sort réservé aux jeunes époux.

²⁹ Voir «*Héloïse: la mort dans cette chambre*», *Voix et images*, VII-3 (printemps 1982), p.474.

³⁰ Certains détails extérieurs révèlent que son étrange compagnon est lui aussi issu d'une autre époque. «Habillé d'une façon démodée» (*H* 22), Xavier Bottereau conduit une Bugatti 1900 et vit, en bon antiquaire, entouré de «meubles et [d']objets vieillots entassés» (*H* 46): «cerceaux d'enfants avec leurs baguettes», «ombrelles aux couleurs fanées», «étrange oiseau empaillé», «machine à écrire d'un modèle très ancien» (*H* 46).

Malgré l'attirance qu'éprouve Bernard pour Héloïse, il adopte à son égard à la toute fin du roman, une attitude de rejet. Frôlant la mort suite à la blessure qu'elle lui inflige, il est désormais conscient de l'identité de la mystérieuse créature. « Cette femme est la mort, dit-il à Christine. Chasse-la, Christine. Mais chasse-la donc. » (H 105) Bien qu'incapable de procéder uniquement par lui-même, puisqu'il sollicite l'intervention de son épouse, Bernard, semble-t-il, cherche à se détacher d'Héloïse et des valeurs de passé qu'elle représente. Nous avons mentionné dans la première partie de notre étude, les démarches qu'il entreprend pour se protéger d'Héloïse, se procurant une arme et une nouvelle serrure. Pour la première fois dans le roman, le personnage passe donc concrètement à l'action, agit véritablement de sa propre initiative.

S'opposant à une action éventuelle d'Héloïse, tentant de prévenir une nouvelle intrusion, Bernard rejette simultanément l'appartement de l'impasse des Acacias. Le charme est rompu et les lieux n'exercent sur lui désormais aucun attrait. Au contraire, et pour la première fois, il y étouffe :

Bernard ouvre la porte. Le silence le prend à la gorge. Tout dans l'appartement semble s'être définitivement arrêté comme une vieille horloge. L'air que Bernard respire est raréfié. Les murs n'ont plus aucun écho. Les meubles et les tentures se sont ternis. Chaque objet est vieux, usé, irrémédiablement fini, perdu. La vie ici n'a que faire. Jamais plus Bernard n'habitera ces lieux désaffectés. Il étouffe. (H 117)

Il n'intervient cependant que trop tard pour sauver son épouse des mains de Xavier Bottereau; Christine est déjà morte lorsqu'il rentre à l'appartement. Cherchant à

venger sa femme, Bernard se lance, armé, à la poursuite d'Héloïse, qu'il tient pour responsable. La confrontation finale a lieu. Le jeune homme tire en vain sur la créature intouchable... et se rend.

Son sourire criblé de balles se reforme à mesure. Héloïse toute droite, en face de Bernard, dure et s'éternise. Ne plus pouvoir s'en écarter. Goûter son souffle pourri. En dehors de toute volonté déjà brisée, la main seule, dans un dernier réflexe, vise cette cible inattaquable. laisse tomber son arme et se rend. (H 123)

Une fois encore, la volonté de Bernard chavire sous le charme pervers d'Héloïse. Totalement séduit à nouveau, Bernard murmure ces dernières paroles: «Je t'aime Héloïse, je t'aime» (H 123).

Par rapport à l'espace physique et psychologique, le personnage de Bernard se place dans une position tout à fait comparable à celle de Michel dans *Les Chambres de bois*. Il se terre dans l'appartement de l'impasse des Acacias, se coupe délibérément du monde extérieur et de l'univers sensible, refusant le goût et l'odeur des aliments. Immobile, inactif, il abandonne ses études et ses projets d'écriture, refuse de sortir, renonce à travailler. De même que Michel, dans *Les Chambres de bois*, Bernard oriente son existence vers le passé. L'attrait irrésistible qu'il éprouve pour Héloïse, créature du passé, ou pour l'appartement vétuste qu'il habite avec Christine en fait la preuve.

Il nous apparaît cependant primordial de signaler, à la fin du récit, un changement dans l'attitude de Bernard. Momentanément, il renonce à son isolement physique, à

l'immobilisme, à l'oisiveté et passe à l'action. De plus, il rejette d'un bloc le passé, Héloïse et l'appartement. Même si son entreprise avorte et qu'impuissant, Bernard voit son attirance pour Héloïse triompher, nous ne pouvons passer sous silence ce revirement dans l'attitude du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique.

Une fois de plus, nous constatons que la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique évolue parallèlement à la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin. Nous avons souligné le caractère éphémère du changement d'attitude de Bernard envers Christine et envers l'espace physique et psychologique. Il n'en demeure pas moins que nous y voyons les signes certains d'une évolution dans la situation du personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert. Rejetant Héloïse et l'appartement de l'impasse des Acacias, se tournant à nouveau vers Christine, sa compagne, résolu à la protéger, Bernard, comme George Nelson dans *Kamouraska*, instaure par son comportement un nouveau type de rapport entre personnages masculins et féminins: l'aide. De même, parvenant à sortir de son état contemplatif, à se défaire de l'envoûtement qui le retenait, surmontant l'attrait du passé, quittant l'appartement pour passer à l'action de façon concrète, Bernard, comme le docteur Nelson, opte pour une position nouvelle par rapport à l'espace physique et psychologique, ce qui inscrit la situation du personnage masculin dans *Héloïse* à la suite de celle du personnage masculin dans *Kamouraska* et la distingue de celle du personnage masculin dans *Les Chambres de bois*.

Si dans un premier temps, la prochaine section consacrée à l'étude des *Fous de Bassan* révélera, par le biais de l'analyse des thèmes de la mobilité, de l'errance³¹ et du passé, que la position de Nicolas Jones par rapport à l'espace physique et psychologique n'apporte en fait aucun élément nouveau, nous constaterons cependant, dans un second temps, l'affranchissement notable du personnage de Stevens par rapport à l'espace physique et psychologique.

Les Fous de Bassan

Le révérend Nicolas Jones compte parmi les quelques habitants de Griffin Creek qui persistent encore, en 1982, à y demeurer, «traînent leurs pieds de l'église à la maison, de la maison aux bâtiments» (*FB* 13-14). «Pasteur sans troupeau» (*FB* 14), il n'exerce plus désormais son ministère que sur les jumelles à son service. Dépérissant lentement dans son presbytère qu'il ne quitte que pour l'office, il demeure hanté, à la fin de sa vie, par le souvenir des meurtres de l'été 1936, par les visages sans cesse renaissants des jeunes filles assassinées sur la plage. Bien qu'il manifeste le désir de s'accrocher au présent (*FB* 39), Nicolas Jones s'en trouve incapable et n'arrive plus à prendre ses distances avec le passé. Il «habit[e] [s]a jeunesse à nouveau» (*FB* 41). Le péché qui a provoqué la désagrégation du village³² et terni la glorieuse histoire du peuple élu de

³¹ Le thème de l'errance, dans *Les Fous de Bassan*, laisse paraître une évolution dans la position du personnage masculin par rapport à l'espace.

³² «Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek» (*FB* 13).

Griffin Creek persiste dans sa mémoire, au-delà des années. Ainsi, Nicolas Jones, retiré dans sa demeure, tourmenté par le passé, se retrouve prisonnier de son espace physique et psychologique.

Les chevauchées de George Nelson, les petites escapades d'Antoine Tassy, le passage à l'acte de Bernard, dans les romans *Kamouraska* et *Héloïse* amorçaient un changement dans la relation du personnage masculin hébertien à l'espace physique. Dans *Les Fous de Bassan*, le processus se poursuit. La mobilité, l'errance de Stevens révèle une nouvelle attitude d'ouverture du personnage masculin face au milieu physique. Le besoin d'espace de ce jeune vagabond est tel qu'il se mesure à l'échelle du continent: «Tout un continent pour vivre et mourir à l'aise, le monde presque entier pour respirer, par le nez, par la bouche, par tous les pores de la peau, l'air immense, tel un océan où s'immerger et devenir de plus en plus vivant et remuant, pareil à un poisson dans l'eau.» (FB 62)

Petit village anglophone et protestant perdu au coeur d'un territoire francophone et catholique, Griffin Creek représente une société complètement fermée sur elle-même. Isolée sur le plan physique ou géographique, cernée par la mer d'un côté et les «papistes» (FB 13) de l'autre, la communauté ne compte que quelques familles: les Jones, les Brown, les Atkins, les Macdonald, tous parents de près ou de loin. Pour fuir ce climat familial et social étouffant³³, Stevens quitte Griffin Creek dès l'adolescence et parcourt les routes de l'Amérique, errant le long de la côte est des États-Unis.

³³ Entre Stevens et ses parents, le temps pèse de tout son poids, l'air se raréfie, l'atmosphère est étouffante (FB 93).

Mais «[a]près avoir traversé l'Amérique, de Key West aux Laurentides» (*FB* 57), il est de retour au pays natal. S'il revient cependant en 1936, après cinq ans d'absence, «c'est juste pour voir», dit-il (*FB* 74). À peine est-il arrivé que déjà il planifie son retour en Floride, terre bénie à ses yeux. Là-bas seulement, loin des lieux de son enfance, le salut est possible: «Le 1^{er} septembre, c'est décidé, je reprends la route. Direction Floride. Ça durera ce que ça durera. Je suis patient. Tous les moyens de transport gratuits sont bons. Je finirai bien par mettre pied sur une route plate, entre deux plantations d'orangers, [...]. Sauvé, je serai sauvé.» (*FB* 89)

Ayant dès l'âge de quinze ans tourné le dos à son pays, quitté l'isolement dans lequel se confîne sa communauté, Stevens est en partie parvenu à s'affranchir de son passé, à se distinguer des gens de son village. Le statut d'étranger qui lui est accordé à son retour en fait foi. Nicolas notamment parle de lui comme de «l'étranger de passage» (*FB* 50)³⁴. Stevens lui-même porte en lui la conviction de n'être plus le même individu: «je me répétais que le sang qui coulait dans mes veines n'était plus le même, ni ma peau, ayant été renouvelé de par tout mon corps, plusieurs fois, depuis mon départ» (*FB* 61). Contemplant le village du haut de la côte, à son arrivée, il éprouve le sentiment de ne plus y avoir sa place, de ne plus appartenir à cet univers lilliputien: «Le village est si petit, affirme-t-il, que je ne pourrai plus jamais y rentrer, avec mes grosses bottes et ma taille d'homme.» (*FB* 62-63)

³⁴ Stevens se dit lui-même «de passage au pays» (*FB* 88), «étranger de passage» (*FB* 101). Se comparant au Christ, il évoque son «état de passage à Griffin Creek» (*FB* 89). Perceval parle de son frère comme étant «de passage seulement» (*FB* 166). Olivia mentionne également la présence temporaire de Stevens au village: «Son homme engagé seulement. Pour l'été. L'été seulement.» (*FB* 202)

Ayant quitté son village alors qu'il n'était encore qu'un enfant, absent de Griffin Creek durant cinq longues années, Stevens est devenu un homme à l'écart de sa famille et des gens de son village, «comme un serpent qui se cache pour changer de peau» (*FB* 214), remarque le révérend Jones. Cette image de la mue qui revient pour la troisième fois dans le roman, symbole de renouveau, de recommencement, illustre la renaissance du personnage libéré (temporairement) de son ascendance, de son enfance et de ses souvenirs. Stevens affirme d'ailleurs clairement son désir de se défaire de son passé, d'«[ê]tre quelqu'un d'autre», «[n]e plus être Stevens Brown» (*FB* 79).

Revenir à Griffin Creek signifie toutefois pour le personnage «rentrer à nouveau» (*FB* 86) dans sa vie passée, raviver les souvenirs d'une enfance douloureuse et sans amour. Alors pourquoi réintègre-t-il la vie du village? Par curiosité? par désœuvrement? par nostalgie, comme lui-même se plaît à l'affirmer (*FB* 74)? Peu importe en fait que nous soient révélées les véritables raisons expliquant sa présence. Quelles qu'elles soient, elles provoqueront sa perte; le retour tant espéré sur les plages de la Floride n'aura jamais lieu.

Par son action criminelle, assassinant dans un élan de haine, ses cousines Nora et Olivia, Stevens pénètre à jamais la mémoire des gens de Griffin Creek. Son souvenir se grave dans l'histoire collective de la communauté: «Stevens est avec nous pour l'éternité et non plus seulement de passage pour un seul été, [...]. Nous sommes ensemble, liés les uns aux autres, pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que passe la figure du monde.»

(*FB* 48) Lui qui tenait à tout prix à se détacher de sa communauté, à se distinguer des gens de son pays (*FB* 99), s'affiche désormais, de façon définitive, comme l'un d'eux, le plus mauvais d'eux tous, et termine sa vie pitoyablement.

À la fin de sa vie³⁵, fuyant l'hôpital Queen Mary après en avoir dévalisé la pharmacie, Stevens éprouve la certitude de ne jamais revoir la Floride. Poursuivi par le souvenir d'Olivia et de Nora, l'assassin se voit condamné à se rappeler indéfiniment l'été 1936 (*FB* 239). Son tourment semble éternel et se révèle tout à fait semblable au châtiment de Prométhée, puni par Zeus pour avoir commis un acte répréhensible et condamné à être dévoré vivant par un aigle. Bien qu'aucun oiseau de proie ne vienne lui dévorer le foie au sommet du Caucase, Stevens est hanté par les cris des fous de Bassan qui menacent de l'attaquer:

Reconnu les pépiements sauvages en marche vers moi.
Supplier le vide pour que ça cesse. Pour que ça ne vienne pas jusqu'à moi. Ça se déploie maintenant au-dessus de la maison. En cercles de plus en plus rapprochés. Le point de mon coeur, bien au centre de ronds furieux. Visé en pleine poitrine. [...]. (*FB* 237)

³⁵ Stevens est âgé de soixante-six ans à la fin du roman. Il a vingt ans à l'été 1936 et la dernière lettre écrite à Michael Hotchkiss date de l'automne 1982. Quarante-six ans se sont donc écoulés depuis le crime. «C'est dans une chambre de carton, meublée en plastique, avec un réchaud à deux ronds, que je finirai sans doute mes jours» (*FB* 236), affirme-t-il. Provoquera-t-il sa mort? Il est possible de le croire puisqu'il s'est enfui de l'hôpital avec une importante quantité de médicaments. Ses intentions suicidaires transparaissent d'ailleurs dans le passage qui suit: «L'important, old Mic, écrit-il, c'est que tu lises ma lettre jusqu'à la fin. Tu comprends. C'est comme si je te demandais de m'accompagner encore un bout de chemin, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de chemin du tout devant moi, rien que la falaise abrupte, le vide, le saut dans le vide.» (*FB* 243)

Par l'écriture, le personnage réalise néanmoins une ultime tentative de libération. «Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et dans le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire» (FB 233), écrit-il. Ayant pour but de se défaire de son passé avant de mourir, il entreprend de révéler à son ancien camarade l'entière vérité concernant son crime: «Ce que j'ai à faire, ce que je me suis juré de faire est au-dessus de mes forces. Te dire la vérité, old Mic, toute la vérité, rien que la vérité.» (FB 237)

Stevens Brown représente le premier personnage masculin à atteindre un tel degré d'affranchissement par rapport à l'espace physique et psychologique. Pourtant, une fois encore dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, nous devons constater que le personnage masculin ne réussit pas à se libérer totalement. Stevens, après y être semble-t-il arrivé, se montre incapable de maintenir cet état d'affranchissement. Acculé au suicide, à demi fou, hanté par le souvenir de ses victimes, retiré à l'intérieur d'une minable chambre, le personnage se trouve, par rapport à l'espace physique et psychologique, tout comme Nicolas Jones, devant une impasse. Sa position par rapport aux personnages féminins s'avère d'ailleurs tout à fait comparable. Comme nous avons pu le constater dans la première partie de notre étude, l'opposition caractérisant de façon générale les rapports de Stevens aux personnages féminins des *Fous de Bassan* a bel et bien atteint son paroxysme. Les femmes du roman (à l'exception de Felicity) sont haïes, méprisées, humiliées, dévalorisées par Stevens comme par son oncle. La violence de Stevens à leur endroit trouve son aboutissement dans le viol et le meurtre, geste destructeur par

excellence, symbole d'anéantissement. Comment s'étonner alors qu'après Stevens, après avoir atteint un point de non-retour, le personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert apparaisse dans une position radicalement différente, par rapport au personnage féminin et par rapport à l'espace.

Nous entreprendrons, dans les pages qui suivent, l'examen du thème de la mobilité, du mouvement à l'intérieur du *Premier Jardin*. Nous verrons comment, par rapport à l'espace physique, Raphaël s'inscrit dans la foulée des George Nelson, Antoine Tassy et Stevens Brown. Toutefois, c'est le thème du passé qui suscitera surtout notre intérêt. La position de Raphaël par rapport à l'espace psychologique dans *Le Premier Jardin* se distingue nettement de celles qu'ont occupées les personnages masculins jusqu'ici.

Le Premier Jardin

Le décor dans lequel évolue Raphaël, dès les premières pages du *Premier Jardin*, porte à croire qu'une fois de plus dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, l'espace physique est un espace fermé. La basse-ville de Québec représente en effet un lieu clos sur lui-même, comme l'explique à Flora Gilles Perrault, le directeur de l'Émérillon: «la ville nouvelle, moitié village moitié banlieue, entoure la ville ancienne comme une ceinture verte» (*PJ* 13).

Néanmoins, l'univers physique du personnage de Raphaël ne se restreint ni aux limites de la ville, puisqu'il parcourt avec Céleste tout le comté de Charlevoix afin de retrouver Maud en fugue, ni aux quatre murs de la commune qu'il habite. Celle-ci d'ailleurs constitue un lieu ouvert aux allées et venues de chacun de ses nombreux occupants: Éric, Maud, Céleste et les autres entrent et sortent à leur gré, s'absentent puis reviennent, libres d'y demeurer ou de quitter les lieux de façon définitive.

Au fil du texte, le passé personnel de Raphaël, son enfance et ses souvenirs ne sont jamais évoqués. On nous présente un personnage à la mémoire sereine, à l'«enfance intacte et profonde» (*PJ* 67). Au sein de l'univers hébertien, Raphaël est le premier personnage masculin à ne pas porter comme un fardeau le poids de son passé sur ses épaules.³⁶ Se distinguant en cela de Michel, George, Antoine, Bernard, Nicolas et Stevens, Raphaël vit entièrement au présent. «N'accepte que le présent. S'en contente et s'y plaît.» (*PJ* 53) Sa préoccupation première consiste à tirer profit de chaque moment, de vivre «la vie à plein bord» (*PJ* 43). Leur plus grand rêve, à Maud et à lui: «vivre une journée entière, sans en perdre un instant» (*PJ* 43).

Une attention extrême au passage du temps sur la ville, tout comme s'ils se trouvaient changés en un sensible cadran solaire, capable de capter la plus petite vibration de la lumière, et cela du matin au soir, sans que leur vigilance fléchisse, ni le goût de l'instant qui passe. (*PJ* 43)

Dans l'esprit du jeune homme, la nuit, comme le jour qu'elle complète, mérite d'être vécue pleinement. C'est pourquoi Raphaël insiste pour que Flora demeure auprès de lui à

³⁶ Il faut toutefois mentionner que le narrateur perçoit les événements qui entourent la Conquête comme un fardeau que porte sur ses épaules la nation canadienne-française.

la tombée de la nuit, comme s'il s'agissait pour lui d'une nécessité: «La journée n'est jamais complète avant qu'elle ne bascule dans le noir. [...] Il faut voir venir la nuit, la nuit qui s'étend partout. Il faut voir, madame Fontanges, il faut...» (PJ 43-44)

L'existence de Raphaël comme celle de ses camarades est régie par l'instant présent, qui seul importe. Ayant abandonné études et familles, les membres de la commune vivent au jour le jour, sans autre préoccupation que de vivre concrètement: «Tous ces garçons et ces filles [...] s'exercent à la patience des travaux manuels, demeurent à l'écoute de leurs cinq sens, cultivés comme des merveilles.» (PJ 73)³⁷

Le passé imprègne néanmoins l'existence du personnage, ex-étudiant en histoire et guide touristique³⁸ pendant la période estivale. Mais contrairement aux romans qui précèdent *Le Premier Jardin*, il s'agit cette fois d'un passé historique, collectif, celui de la province et de la ville de Québec³⁹. Dans tout le roman, l'histoire de la ville est appelée à revivre. Une multitude de noms de femmes sont prononcés par Raphaël. Pour chacune de celles qu'il tire d'un long sommeil, il évoque le statut social, l'apparence

³⁷ «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 cœur, apprendre la terre avec tout son corps, comme un petit enfant qui découvre le monde.» (PJ 73)

³⁸ «Durant l'été, il raconte la ville aux touristes américains. L'année dernière, il était encore étudiant en histoire à l'université.» (PJ 18)

³⁹ Le passé qui pèse sur les gens de Griffin Creek, dans *Les Fous de Bassan*, est également collectif. Cependant, alors que Nicolas Jones et Stevens Brown sont des acteurs de ce passé qu'ils rappellent, Raphaël demeure étranger au passé qu'il évoque.

physique, la bien souvent triste destinée. Flora, qui participe à l'aventure, leur prête corps et voix, redonnant ainsi vie aux premières arrivantes du Nouveau Monde. Le temps passé est donc intégré, revécu dans le moment présent. «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.» (*PJ* 104)

Si Raphaël «réveille» le temps passé (*PJ* 75), ce n'est cependant pas par nostalgie. Son souci de l'histoire se révèle d'une tout autre nature, sa préoccupation première étant d'exposer les faits: «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» (*PJ* 75), déclare-t-il. Le statut d'historien conféré au personnage est réaffirmé dans un second passage: «Il ne fait plus attention à ce qu'elle dit. Il suit son idée, regarde droit devant lui le fleuve plein de brume, scrutant ses propres images en marche, les suscitant, leur donnant forme à mesure, comme s'il préparait un cours d'histoire avec des diapositives.» (*PJ* 91)

La position de Raphaël par rapport à l'espace physique se révèle analogue, quoique non identique, à celle de George, Antoine ou Stevens. Pour la première fois dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, la mobilité du personnage de Raphaël, dans *Le Premier Jardin*, est le signe d'une liberté authentique. Se déplaçant à son gré dans l'espace, habitant une commune, un lieu ouvert aux allées et venues de chacun de ses

occupants, Raphaël ne s'isole aucunement du monde extérieur. Au contraire, il passe ses journées dehors, parcourt les rues de la ville qu'il connaît par coeur pour y avoir mené bon nombre de touristes et se lance à la poursuite de Maud sur les routes du comté de Charlevoix. Entre la position de Raphaël par rapport à l'espace physique et celle de ses prédécesseurs, deux différences s'imposent toutefois d'elles-mêmes. Raphaël apparaît d'une part, dès les premières pages du *Premier Jardin*, totalement libre de tout espace physique contraignant et conserve, d'autre part, cette même position tout au long du roman.

Par rapport à l'espace psychologique, par rapport au passé, Raphaël se distingue encore davantage de ses prédécesseurs. En effet, pour la première fois dans l'univers romanesque d'Anne Hébert, le personnage masculin apparaît tout à fait serein, évolue librement, sans traîner derrière lui le poids de son enfance, des souvenirs. Pour la première fois également, le personnage masculin vit entièrement au présent, tire profit de chaque instant qui passe.

L'espace physique et psychologique qui concerne Gilles Perrault est un espace particulier. Il ne s'agit pas d'espace de vie réelle, mais d'espace théâtral. Metteur en scène et directeur de théâtre, Gilles Perrault, toutefois, ne monte pas sur les planches. Ce n'est donc pas lui qui évolue dans cet espace physique⁴⁰ et psychologique⁴¹ particulier, mais Flora, qu'il guide à travers l'espace théâtral de la pièce de Beckett.

⁴⁰ Lieu isolé et restreint, le théâtre de l'Emérillon est décrit comme une «[b]ouche d'ombre humide et fraîche», où l'on respire «un air de cave et de sacristie». La scène apparaît «vide de décors», «sans projecteurs ni rideaux» (*PJ* 45).

⁴¹ Le temps de la pièce.

Si la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique dans *Le Premier Jardin* se montre sous un jour nouveau, il en est de même de la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin. En effet, la position de Raphaël par rapport à Maud et à Flora se distingue nettement de celle qu'ont occupée les personnages romanesques masculins avant lui. L'opposition qui caractérisait, jusqu'au *Premier Jardin*, les rapports entre personnages masculins et féminins laisse place, à l'intérieur de cet avant-dernier roman, à l'aide et à la complicité.

Nous aborderons, dans les pages qui suivent, le tout dernier roman d'Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*. Afin de montrer que le personnage masculin, au terme de l'oeuvre romanesque, s'affranchit totalement de l'espace physique et psychologique qui le retenait prisonnier, nous porterons une attention particulière aux thèmes de l'ordre, de la mobilité, du mouvement (par le biais du voyage) et du passé.

L'Enfant chargé de songes

Contrairement à Michel ou Bernard notamment, Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, impose aux objets qui l'entourent un ordre qui lui est propre, se refuse à subir un ordre imposé par une volonté extérieure à la sienne⁴². Dans l'appartement de la rue Cartier, après les décès successifs d'Hélène, sa soeur, et de Pauline, sa mère, Julien

⁴² Mentionnons toutefois que cette affirmation ne s'effectue qu'après la mort de Pauline et d'Hélène.

redispose les meubles, quoique timidement, selon sa fantaisie. «Peu à peu, furtivement, comme on dérobe des objets en cachette [craignant sans doute que les fantômes des disparues désapprouvent son initiative], Julien s'est mis à débarrasser le salon des affaires ayant appartenu à sa mère et à sa soeur. Il a installé *ses* livres et *son* tourne-disque, il a disposé à *sa façon* le grand fauteuil à oreillettes.» (ECS 117)⁴³

Après avoir réalisé quelques économies, Julien quitte la vieille capitale, les rues St-Jean et Latourelle, l'appartement familial, dans lequel il vit seul, rue Cartier⁴⁴. Pour la première fois depuis des années, il se libère de cet espace qui le tenait prisonnier⁴⁵. Traversant l'Atlantique, il repousse à la fois les limites de son univers physique et s'affranchit de son passé. Partir pour Paris, quitter sa ville natale signifie pour Julien partir à la conquête d'un nouvel espace, longuement désiré. Éprouvant d'abord un sentiment d'étrangeté devant Paris «qui se dérobe à son approche» (ECS 12), Julien erre comme un somnambule dans les rues de la ville qui lui semble un moment «hors d'atteinte» (ECS 12). Mais, allant de concert en concert ou se laissant porter par le mouvement de la foule dans les rues, il apprivoise peu à peu ce nouveau territoire. Au terme de son séjour, Julien ressent l'impression «d'avancer dans une ville bien à lui» (ECS 154), ayant fait de Paris un espace qui lui est propre. Ce nouveau territoire auquel

⁴³ C'est nous qui soulignons.

⁴⁴ Son territoire est constitué de «[q]uelques pièces dans l'appartement de la rue Cartier, quelques rues dans la ville» (ECS 116).

⁴⁵ «L'appartement encombré de meubles victoriens, recouverts de reps rouge, fané par l'usage et par le soleil, lourd de silence amassé et de souvenirs tapis dans l'ombre, enfermait Julien comme une prison.» (ECS 117)

Pauline n'appartient pas, n'y ayant jamais mis les pieds de son vivant, représente un espace vierge, libre de souvenirs, libre du passé, libre de la mère, la seule personne au monde qui «possédait des droits sur lui» (*ECS* 9)⁴⁶.

De ce fait, la seule présence du fils en Europe défie l'autorité maternelle. À son arrivée à Paris, le fantôme de sa mère apparaît à Julien dans sa chambre d'hôtel. «s'étala[nt] au milieu de la chambre en désordre, assise sur sa croupe énorme comme sur un trône» (*ECS* 9). Cette apparition nocturne manifeste avec une telle force sa présence que Julien croit véritablement «respir[er] la fumée qui s'échapp[e] par tous les pores de la peau de cette créature toute-puissante» (*ECS* 9). Persuadé de la fureur de sa mère morte, «ne lui pardonna[nt] pas d'avoir franchi l'Atlantique et quitté sa terre natale» (*ECS* 9), il hésite même au matin à poser son regard sur la ville, à jouir pleinement de sa présence dans la capitale française (*ECS* 11). Toutefois, Julien rejette rapidement cette vision représentative de son passé, refuse de céder à celle qui, même au-delà de la mort, manifeste son emprise et tente d'envahir ce nouvel espace: «D'une seconde à l'autre, l'odeur de tabac blond dans lequel il avait été élevé allait le reprendre, dans ses nuages épais, et l'entraîner dans une enfance dont il ne voulait plus» (*ECS* 10). Prenant soin «d'allumer la lumière» (*ECS* 10), il chasse le fantôme maternel.

⁴⁶ «Ce n'est qu'à la naissance de Julien qu'elle [Pauline] a commencé d'exercer un pouvoir, non plus sur les objets rebelles de sa maison, ni sur son mari fugueur, mais sur un être vivant bien à elle, sorti de ses entrailles.» (*ECS* 31) Julien nouveau-né est ce «chaton aveugle, encore tout gluant de sa naissance» dont rêve Pauline la nuit suivant son accouchement. «Elle seule possédait le pouvoir de le noyer ou de lui permettre de vivre.» (*ECS* 35)

Le fantôme de Pauline n'est cependant pas seul à se manifester. Des profondeurs du passé adolescent de Julien⁴⁷, le fantôme de Lydie Bruneau surgit lui aussi, «se montre de face et de profil, ses longs cheveux noirs en bataille sur ses épaules et dans son dos» (ECS 18). Le souvenir de la jeune fille renaît également sous les traits d'une mystérieuse Parisienne, rencontrée au hasard d'un concert. La dame des Billettes incarne aux yeux de Julien le double adulte de Lydie Bruneau:

Sa figure étroite, ses bandeaux de cheveux noirs. Elle vire sur ses talons hauts, s'étire, comme si elle était seule au monde, toute sombre dans la lumière d'été, cambrant les reins, projetant sa poitrine, un vague sourire sur ses lèvres rouges. Comme cette femme ressemble à Lydie, pense Julien [...] (ECS 16)

La ressemblance est telle que dans l'esprit de Julien, l'une et l'autre deviennent interchangeables et ne forment plus qu'une seule et même personne.

Bien que fortuite, la rencontre de la dame des Billettes présente à Julien l'occasion de régler ses comptes avec le passé⁴⁸. En effet, double de Lydie, Camille Jouve offre à Julien la possibilité de mener à terme la relation laissée en suspens bien des années auparavant par le brusque départ de l'adolescente⁴⁹. Faisant l'amour avec la dame des Billettes, Julien peut enfin, de façon interposée, assouvir son désir pour Lydie,

⁴⁷ Julien est maintenant d'âge mûr. Il est fait mention dans le texte de «sa chevelure très frisée où s'emmêlent quelques fils d'argent» (ECS 11). Julien est également décrit comme «un vieil adolescent» (ECS 25).

⁴⁸ «Ce n'est qu'après avoir symboliquement rejoué avec l'inconnue parisienne le drame laissé en suspens à l'adolescence, que Julien pourra se délester de son passé et envisager l'avenir sans culpabilité», écrit Hélène Gaudreau, dans «*L'Enfant chargé de songes*», *Nuit blanche*, no 51 (mars-mai 1993), p.16.

⁴⁹ Les parents de Lydie, en pension chez les Ouellet pour la période estivale, passent rapidement prendre leur fille le jour suivant la noyade d'Hélène.

connaître la fin de sa première histoire d'amour, libre ensuite de repartir à zéro, d'oublier l'adolescente d'autrefois et de songer à l'avenir, à l'enfant que porte Aline et dont il est le père.

Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, s'affranchit à la fois de l'espace physique et psychologique qui entravait son épanouissement. Non seulement il se libère de l'espace étroit qui le tenait prisonnier (l'appartement de la rue Cartier et quelques rues dans la ville de Québec), mais il s'approprie les rues de la ville de Paris, créant ainsi, non sans difficultés⁵⁰, son propre espace. Lui qui «voudrait n'avoir ni passé ni tourment» (*EC'S* 143), il parvient non seulement à se défaire du poids des souvenirs mais tourne désormais son regard vers l'avenir. Cela est rendu possible par le fait qu'il ait quitté sa ville natale. Il peut en effet mieux se débattre avec le passé sur un terrain neutre, sur un terrain qu'il a fait sien.

Ainsi, au terme de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, Julien, comme Raphaël, apparaît libéré de la contrainte imposée par un espace physique fermé et un espace psychologique dominé par le poids du passé et des souvenirs. Contrairement à Raphaël cependant, Julien entretient avec les personnages féminins – Pauline, sa mère, et Lydie – des rapports pour la plupart conflictuels. Toutefois, il importe de mentionner que la disharmonie qui caractérise les rapports de Julien et de Pauline, de même que les rapports

⁵⁰ L'apparition des fantômes de Pauline et de Lydie, sa qualité d'étranger dans la ville, qui se dérobe à son approche, son accent qui le distingue et lui rappelle cruellement qu'il appartient à un autre univers (comme George Nelson dans *Kamouraska*), constituent des obstacles que Julien doit surmonter.

de Julien et de Lydie, provient des personnages féminins eux-mêmes⁵¹. Plutôt passif, Julien ne s'impose pas, n'essaie pas d'opprimer les femmes de son entourage. Au contraire, il aime sa mère: son dévouement pour elle le révèle clairement. De même, Julien aime sincèrement Lydie; le souvenir de l'adolescente le poursuit toujours, malgré les années.

*
* *

Nous avons constaté, en conclusion de notre première partie, que la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin dans les romans d'Anne Hébert évoluait considérablement, du premier au dernier roman. De même, nous nous devons de conclure au terme de ce second chapitre, suite à l'examen de thèmes relatifs à l'espace physique (l'ordre, le désordre, l'isolement, l'immobilisme, l'inaction, l'oisiveté) et psychologique (le passé, les souvenirs, l'enfance, la mère), que la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique se transforme également, des *Chambres de bois* à *L'Enfant chargé de songes*. Cette évolution dans la position du personnage masculin par rapport à l'espace physique et psychologique s'effectue parallèlement à l'évolution de la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin (nous y reviendrons dans la conclusion de notre étude). Jusqu'aux *Fous de Bassan* (inclusivement), aucun des personnages masculins ne parvient de façon

⁵¹ Ce qui distingue d'ailleurs Julien de Michel, Bernard, Antoine et George (dans une moindre mesure), Nicolas et Stevens.

définitive à se libérer à la fois de son milieu physique et psychologique (son passé). Michel demeure tout au long des *Chambres de bois* complètement prisonnier de son espace physique et psychologique. George et Antoine parviennent à s'affranchir de leur espace physique mais demeurent prisonniers du passé. Bernard qui, sous plusieurs aspects, rappelle Michel, s'affranchit de son espace physique et psychologique, mais cet affranchissement n'est que momentané. Nicolas reste prisonnier à la fois de son espace physique et psychologique. Stevens réussit à se libérer d'un espace physique et psychologique contraignants, mais ne parvient à maintenir cet état d'affranchissement. Il faut attendre en fait les deux derniers romans d'Anne Hébert pour que les personnages masculins, – Raphaël et Julien –, non seulement parviennent à se libérer mais conservent cette position par rapport à l'espace physique et psychologique.

Conclusion

Nous avons tenté, dans le cadre de cette étude, de cerner la situation du personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert. Nous avons constaté que Michel, dans *Les Chambres de bois*, George Nelson et Antoine Tassy, dans *Kamouraska*, Bernard, dans *Héloïse*, Nicolas Jones et Stevens Brown, dans *Les Fous de Bassan*, se placent tous, à des degrés divers, dans une position d'opposition par rapport au personnage féminin, alors que Raphaël, dans *Le Premier Jardin*, et Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, se distinguent nettement de leurs prédécesseurs, jouant auprès des femmes de leur entourage le rôle d'adjuvants. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la position de Julien doit toutefois être nuancée. En fait, les relations de Julien avec Pauline, sa mère, et Lydie Bruneau, à l'intérieur de ce dernier roman, demeurent problématiques. Cependant, la discorde et la disharmonie peuvent être attribuées aux personnages féminins eux-mêmes. Parallèlement à la position du personnage masculin par rapport au personnage féminin, nous avons remarqué dans *Le Premier Jardin* et *L'Enfant chargé de songes*, que Raphaël et Julien apparaissent libérés d'un espace physique et psychologique contraignants.

Le passage, dans les deux derniers romans d'Anne Hébert, d'une position de lutte à une position d'aide révèle une évolution notable de la situation du personnage masculin. En effet, cette évolution, il va sans dire positive, des relations du personnage masculin au personnage féminin et à l'espace physique et psychologique nous mène à constater que contrairement à ce que la critique hébertienne porte à croire trop souvent, Anne Hébert modifie, des premiers aux derniers romans, sa vision du personnage masculin, et dresse, somme toute, un portrait plutôt optimiste du personnage masculin. Non seulement il

améliore ses relations avec ses compagnes du sexe opposé, mais il évolue de plus en plus librement dans l'espace (physique), s'ouvre à l'univers extérieur et s'affranchit de son passé, envisage le présent, se tourne vers l'avenir. Nous croyons notamment, comme le souligne Neil Bishop, qu'«Anne Hébert est accusée [à tort] de faire du sexisme à rebours, de présenter, par le biais de ses personnages masculins, une image des hommes trop systématiquement négative»¹. La situation de Raphaël (*Le Premier Jardin*) et de Julien (*L'Enfant chargé de songes*) nous paraît en effet bien différente de celle de Michel dans *Les Chambres de bois*, beaucoup plus saine, pour les personnages masculin et féminin à la fois.

Cette évolution de la situation du personnage masculin nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle s'effectue, comme on l'a vu, sur les deux plans à la fois. À partir du moment où le personnage masculin «s'ouvre» à son milieu physique, accepte de vivre au présent et envisage l'avenir, il adopte à l'égard de l'autre sexe une attitude nouvelle, favorable. Il existe donc un lien entre le comportement du personnage masculin envers les personnages féminins qu'il côtoie et son comportement par rapport à l'espace dans lequel il évolue. Il pourrait être utile éventuellement d'approfondir ce lien entre le(s) rapport(s) interpersonnel(s) et le(s) rapport(s) à l'espace, ou encore de déterminer sur quels autres plans pourrait se manifester l'affranchissement du personnage masculin.

¹ Neil Bishop, «L'Évolution de la critique hébertienne», dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p.263. Ce phénomène s'explique peut-être par le nombre relativement restreint d'études consacrées aux deux derniers romans d'Anne Hébert, comparativement à la quantité phénoménale d'analyses portant sur les premiers.

Il reste encore beaucoup à faire dans l'étude des personnages masculins hébertiens. Nos conclusions nous ont amenée à croire effectivement que bien que les personnages féminins soient souvent les «victimes» des personnages masculins, la situation inverse existe également (comme nous l'avons remarqué dans «*L'Enfant chargé de songes* notamment). Il faudrait bien entendu d'abord déterminer dans quelle mesure cette hypothèse pourrait s'appliquer aux autres romans d'Anne Hébert. Cette piste nous paraît valable puisque certains critiques semblent partager notre point de vue. Annabelle Rea, dans «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*»², par exemple, attribue le sexisme du révérend Jones, dans *Les Fous de Bassan*, à l'attitude de Felicity, sa mère³. De même, il serait peut-être utile, dans le cadre toujours d'une étude portant sur la condition masculine dans les romans d'Anne Hébert, d'examiner dans quelle mesure le comportement des personnages masculins est déterminé par le milieu social, culturel et religieux dans lequel ils évoluent.

Quelles que soient les perspectives de recherche possibles, nous espérons que le personnage masculin fera l'objet d'analyses subséquentes, qu'il saura susciter l'intérêt des critiques et peut-être orienter une nouvelle lecture du corpus romanesque hébertien.

² Annabelle M. Rea, «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, no 4 (1986), p. 170-183.

³ Voir Neil Bishop, «L'Évolution de la critique hébertienne», p.262.

Bibliographie

I SOURCES PRIMAIRES

1. Le corpus

Les Chambres de bois, Préface de Samuel S. de Sacy, Paris, Seuil, 1958, 190 p.

Kamouraska, Paris, Seuil, 1970, 250 p.

Héloïse, Paris, Seuil, 1980, 124 p.

Les Fous de Bassan, Paris, Seuil, 1982, 251 p.

Le Premier Jardin, Paris, Seuil, 1988, 189 p.

L'Enfant chargé de songes, Paris, Seuil, 1992, 159 p.

2. Autres oeuvres

Le Torrent: suivi de deux nouvelles inédites, Montréal, HMH, 1963, «L'Arbre», 248 p.

Les Enfants du sabbat, Paris, Seuil, 1975, 187 p.

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, Paris, Seuil, 1995, 90 p.

II SOURCES SECONDAIRES

1. Écrits sur Anne Hébert et sur ses oeuvres

Monographies

BOUCHARD, Denis, *Une Lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, «Cahiers du Québec. Collection Littérature, no 34», 242 p.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 311 p.

ÉMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Québec, PUL, 1984, «Vie des Lettres québécoises», 392 p.

HARVEY, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert: une écriture de la Passion, suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, 1982, «Cahiers du Québec. Collection Littérature», 211 p.

- LACÔTE, René, *Anne Hébert: une étude avec un choix de poèmes, soixante illustrations, une chronique bibliographique: Anne Hébert et son temps*, Paris, Seghers, 1969, «Poètes d'aujourd'hui, no 189», 188 p.
- LEMIEUX, Denise, *Une culture de la nostalgie: l'enfant dans le roman québécois de ses origines à nos jours*, Montréal, Boréal, 1984, p.
- PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, 1965, «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 189 p.
- ROBERT, Guy, *La Poétique du songe. Introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*, Montréal, Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, 1962, «Les Cahiers de l'A.G.E.U.M., no 4», 125 p.
- RUSSELL, Delbert W., *Anne Hébert*, Boston, Twayne, 1983, «Twayne's World Authors Series», 155 p.
- THÉRIAULT, Serge A., *La Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Asticou, 1980, 223 p.

Articles et parties de volumes

- BACKÈS, Jean-Louis, «Le Système de l'identification dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», *Voix et images*, VI-2 (hiver 1981), p. 269-277.
- BEAUDOIN, Réjean, «La Fabuleuse Inconnue», *Liberté*, XXXVI-4 (août 1994), p. 162-168.
- BISHOP, Neil B., «*Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert», *Études canadiennes*, no 8 (juin 1980), p. 33-46.
- , «Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, IX-2 (hiver 1984), p. 113-129.
- , «Énergie textuelle et production de sens: images de l'énergie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *University of Toronto Quarterly*, LIV-2 (hiver 1984-1985), p. 178-199.
- , «Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le Premier Jardin*», *Études canadiennes*, no 28 (juin 1990), p. 37-58.
- BLAIN, Maurice, «Anne Hébert ou le risque de vivre», dans Gilles Marcotte (éd.), *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 155-163.
- BOUCHARD, Denis, «Anne Hébert et la "solitude rompue". Tentative de démythification d'un des lieux communs de notre littérature», *Études françaises*, XIII-1-2 (avril 1977), p. 163-179.

- CÔTÉ, Paul Raymond, «*Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé», *American Review of Canadian Studies*, XIX-1 (printemps 1989), p. 83-93.
- COUILLARD, Marie, «Écrire et vivre au Québec des femmes: Impression et expression d'une culture», *North Dakota Quarterly*, LII-3 (été 1984), p. 87-99.
- FÉRAL, Josette, «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, no 1 (décembre 1975), p. 265-283.
- FORTIN, Marcel, «Cette Ville qui fut l'Éden», *Voix et images*, XIII-3 (printemps 1988), p. 503-506.
- GAUDREAU, Hélène, «*L'Enfant chargé de songes*», *Nuit blanche*, no 51 (mars-mai 1993), p.16.
- GAULIN, André, «Lecture politique d'Anne Hébert. Point de vue d'une protagoniste», *Québec français*, no 92 (hiver 1994), p. 77-82.
- HILLENAAR, Henk, «Anne Hébert et le "roman familial" de Freud», dans Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, PUL, 1992, «Centre de recherche en littérature québécoise», p. 1-15.
- LE MOYNE, Jean, «Hors les chambres d'enfance: *Les Chambres de bois*, roman d'Anne Hébert», dans Gilles Marcotte (éd.), *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 35-42.
- LINTVELT, Jaap, «Un Champ narratologique: *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», dans Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, PUL, 1992, «Centre de recherche en littérature québécoise», p. 149-166.
- MACCABÉE IQBAL, Françoise, «*Kamouraska*, "la fausse représentation démasquée"», *Voix et images*, no 4 (avril 1979), p. 460-478.
- MARMIER, Jean, «Du *Tombeau des rois* à *Kamouraska*: vouloir-vivre et instinct de mort chez Anne Hébert», dans Edouard Guitton (éd.), *Mission et démarches de la critique: mélanges Jacques Vier*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 807-814.
- MERLER, Grazia, «Hébert sonore», *Canadian Literature*, no 120 (printemps 1989), p. 230-233.
- , «Vita Nova», *Canadian Literature*, no 140 (printemps 1994), p. 110-111.
- MÉSAVAGE, Ruth M., «L'Archéologie d'un mythe: *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Québec Studies*, no 10 (printemps-été 1990), p. 69-78.

- MEZEI, Kathy, «Anne Hébert: A Pattern Repeated», *Canadian Literature*, no 72 (printemps 1977), p. 29-40.
- MITCHELL, Constantina T. et Côté, Paul Raymond, «Ordre et rite: la fonction du cortège dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *The French Review*, LXIV-3 (février 1991), p. 451-462.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre, «Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», *Voix et images*, no 1 (décembre 1975), p. 241-264.
- PASCAL, Gabrielle, «Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert», *Incidences*, nos 2-3 (mai-décembre 1980), p. 59-75.
- , Gabrielle, «La Condition féminine dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», *The French Review*, LIV-1 (octobre 1980), p. 85-92.
- PELLETIER, Mario, «Anne Hébert et l'Ève profonde», *Écrits du Canada français*, no 63 (1988), p. 173-177.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, «*Héloïse*: la mort dans cette chambre», *Voix et images*, VII-3 (printemps 1982), p. 471-481.
- REA, Annabelle M., «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, no 4 (1986), p. 170-183.
- SANADA, Keiko, «La Clausturation dans l'oeuvre de Kenzaburo Oé et dans celle d'Anne Hébert», *Revue internationale d'études canadiennes*, no 6 (automne 1992), p. 99-112.
- SERVIN, Henri, «Une Lecture du corps dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», *Québec Studies*, no 4 (1986), p. 184-193.
- SLOTT, Kathryn, «Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, no 4 (1986), p. 158-169.
- , «Repression, Obsession and Re-Emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan*», *American Review of Canadian Studies*, XVII-3 (automne 1987), p. 297-307.
- SYLVESTRE, Roger, «Du Sang sur des mains blanches», *Critère*, no 4 (juin 1971), p. 46-61.
- THÉRIO, Adrien, «La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», dans *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Jumonville, 1970, p. 274-284.
- WEISS, J. M., «Images des États-Unis dans le roman québécois moderne», *American Review of Canadian Studies*, V-2 (automne 1975), p. 82-84, 86-87, 91-94, 99-103.

Mémoires et thèses

- AONZO, Jeannine, *La Femme dans les romans d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1981, 137 p.
- BERNARD-LEFEBVRE, Louisette, *Le Thème de la femme dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de français, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 1976, 396 p.
- CAILLET, Annie, *L'Espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1974, 88 p.
- COLÉNO, Gilbert, *Le Milieu physique dans l'oeuvre d'Anne Hébert*, Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, Montréal, 1971, 112 p.
- DAVIS, Pauline Marie, *L'Affrontement des sexes dans les romans d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de français, University of Calgary, Calgary, 1983, 105 p.
- MACRI, Francis M., *L'Aliénation dans l'oeuvre d'Anne Hébert et P. K. Page*, Mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1970, 144 p.
- MARTIN, Ruth V., *Images of Division. A Retreat from Self in Hébert's Kamouraska and Atwood's Lady Oracle*, Thèse de doctorat, Département de littérature comparée, University of Alberta, Edmonton, 1986, 134 p.
- McQUAID, Catherine, *Women's Changing Roles in the Novels of Anne Hébert and Margaret Laurence*, Mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1978, 114 p.
- MEZEI, Kathy, *Anne Hébert's Les Chambres de bois: A Translation and Interpretation*, Mémoire de maîtrise, Institute of Canadian Studies, Carleton University, Ottawa, 1971, 186 p.
- MILLER, Joanne Elizabeth, *Le Passage du désir à l'acte dans l'oeuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de français, University of Western Ontario, London, 1975, 72 p.
- MOUSSALLI, Mireille, *L'Oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, Québec, 1966, 135 p.
- MULDOWNEY, Maeve, *L'Initiation féminine dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1993, 101 p.

NAHMIASH, Robert, *L'Oppression et la violence dans l'oeuvre d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1972, 104 p.

ROBINSON, Christine, *La Maison dans les romans et les nouvelles d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 1989, 140 p.

WALKER, Cheryl Anne, *Anne Hébert: The Mystery of Innocence and Experience*, Mémoire de maîtrise, Département de français, University of Western Ontario, London, 1961, 87 p.

Entrevues

SMITH, Donald, «Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire», *Lettres québécoises*, no 20 (hiver 1980-1981), p.64-73.

VANASSE, André, «L'Écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert», *Voix et images*, VII-3 (printemps 1982), p. 441-448.

2. Écrits théoriques

Monographies

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, 265 p.

-----, *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1943, 306 p.

-----, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1958, 214 p.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, 523 p.

Articles et parties de volumes

BISHOP, Neil, «L'Évolution de la critique hébertienne», dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 255-274.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, «Tel quel», 318 p.

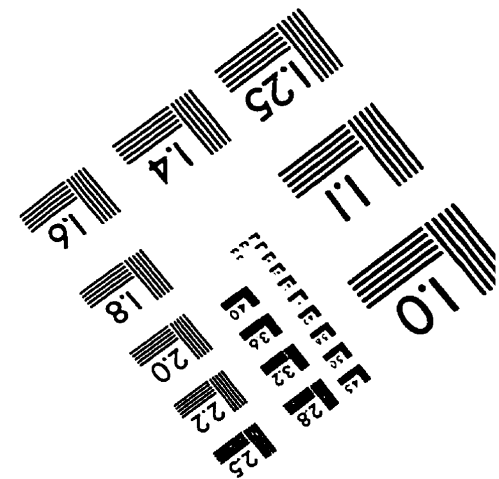
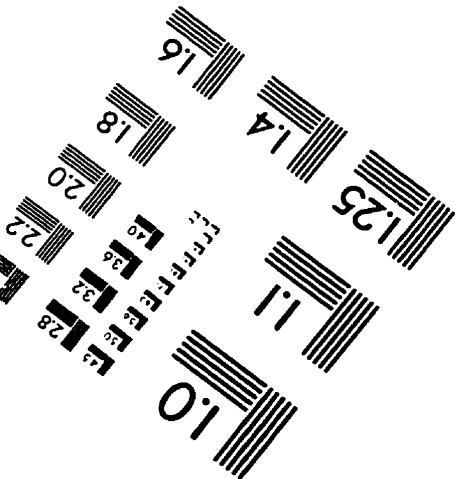
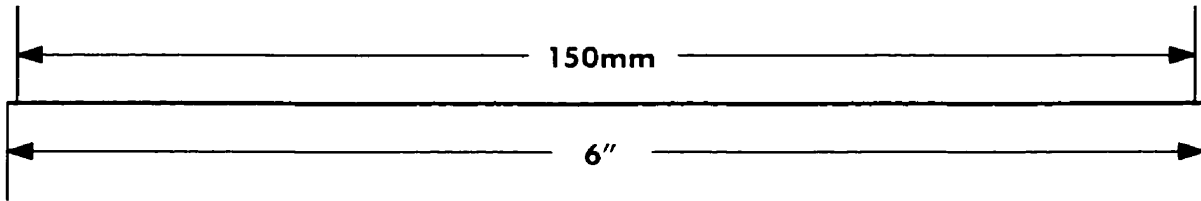
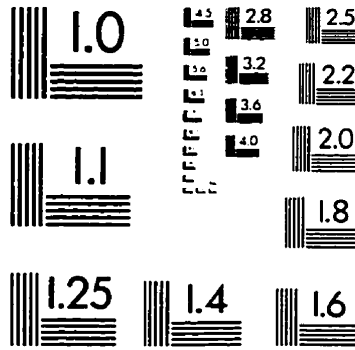
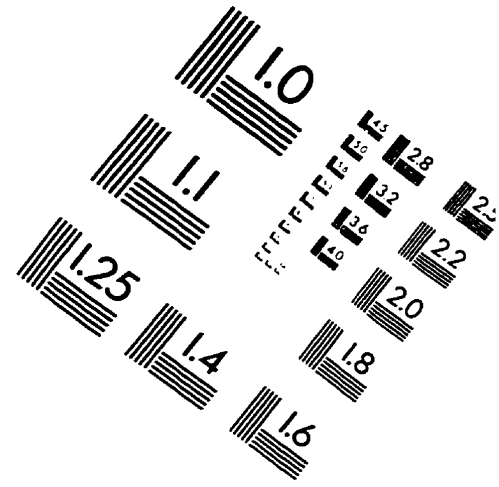
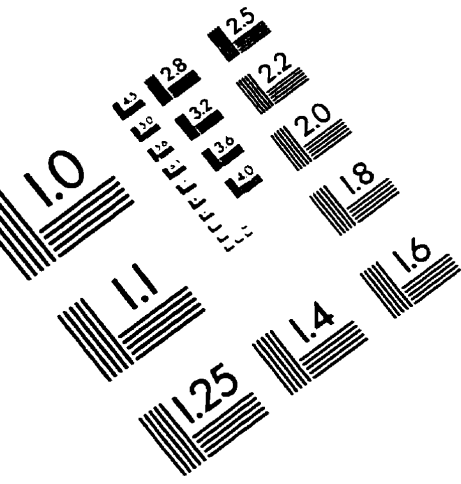
-----, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, 120 p.

-----, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 252 p.

-----, «Les Catégories du récit littéraire», dans *Communications*, no 8, 1966, Paris, Seuil, 1981, «Points Essais», p. 131-157.

TUZET, Hélène, «Les Voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire», dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'Éditions, 1968, «10/18», p. 300-332.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved