

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

LA QUETE D'EQUILIBRE DANS
L'OEUVRE ROMANESQUE D'ANNE HEBERT

Etude psychostructurale

par

Serge A. Thériault

Thèse présentée à l'Ecole des études
supérieures en vue de l'obtention du
Ph.D. en littérature française

UNIVERSITE D'OTTAWA

OTTAWA, CANADA, 1978



S.A. Thériault, Ottawa, Canada, 1978

R E S U M E

Auteur : THERIAULT, Serge A.
Titre de la thèse : LA QUÊTE D'EQUILIBRE DANS L'OEUVRE
ROMANESQUE D'ANNE HEBERT - ETUDE
PSYCHOSTRUCTURALE
Département : Lettres françaises
Diplôme : Ph.D.

Parler de la quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, c'est poser l'existence de deux niveaux de lecture: le poétique et le pathétique. Aussi, notre étude a-t-elle voulu tenir compte du postulat de cette bi-dimensionnalité. Nous avons voulu remonter des psychostures de la création littéraire jusqu'aux psychostures de la relation fondamentale moi-autrui-le monde. De ceci découle l'intérêt que nous avons maintenu, tout au long de notre analyse, pour le personnage romanesque qui, dans cette optique, est considéré comme fin et moyen du récit.

L'allusion au structuralisme situe notre recherche dans le contexte de la nouvelle critique. Aussi, notre point de départ a été l'analyse structurale du récit qui nous permet de décrire la suite des textes dans leur unité de sens. Nous nous sommes particulièrement intéressé aux séquences narratives qui peuvent manifester l'évolution psychologique du personnage.

2

Mais la composante psychologique de notre étude nous a obligé d'aménager les données du structuralisme de manière à tenir compte de la dimension pathétique de l'oeuvre. Notre intérêt pour le personnage s'accordant mal avec une science de la littérature qui ne soit qu'une science des conditions du contenu, c'est-à-dire des formes.

A cet égard, nous avons eu recours à la théorie du changement de la personnalité d'Eugène Gendlin et à la théorie psychanalytique de Jacques Lacan pour expliquer ce décalage entre la vie vécue et la vie exprimée qu'Anne Hébert pose comme cause du manque d'existence forté.

Comme notre étude veut montrer que le personnage hébertien arrive à rompre ce décalage, c'est à la modification des contenus de la personnalité que nous nous sommes particulièrement intéressé.

REMERCIEMENT

Monsieur le professeur Réjean Robidoux a bien voulu se charger de la supervision de cette thèse. Ses précieux conseils nous ont aidé à améliorer la forme de cette étude. La disponibilité qu'il nous a sans cesse manifestée nous a enfin permis de terminer cette recherche dans les délais prévus. Aussi nous le remercions vivement.

TABLE DES MATIERES

Introduction..... 1

PREMIERE PARTIE

Considérations sur le sujet et la méthodologie

Chap. I : Anne Hébert et le primat de l'existence forte 8

Chap. II : La quête d'équilibre: une étude psychostructurale..... 14

Chap. III : Synthèse créatrice et émotions passionnelles.. 18

DEUXIEME PARTIE

Etude des oeuvres

I. Les Chambres de bois

Chap. I : L'histoire de l'échec d'une vie conjugale.... 28

Chap. II : Aspects du récit..... 49

Chap. III : Le récit et la transformation du personnage... 68

Chap. IV : La mélodie du récit..... 80

Chap. V : L'analyse transactionnelle du conflit et la structure de la sonate..... 91

Chap. VI : Vision globale.....101

II. Kamouraska

Chap. I : L'histoire d'Elisabeth d'Aulnières.....106

Chap. II : La dynamique "événementiel/expérientiel" et la transformation du personnage.....123

Chap. III : L'aventure comme fugue.....137

Chap. IV	: Elaboration sur le sujet, la réponse et le contre-sujet.....	148
Chap. V	: L'analyse transactionnelle du conflit et la structure de la fugue.....	155
Chap. VI	: Modalités d'un experiencings.....	170
Chap. VII	: Vision globale.....	187
III. Les Enfants du sabbat		
Chap. I	: L'histoire d'un exorcisme.....	199
Chap. II	: De la méprise à la vérité: la transformation du personnage.....	216
Chap. III	: La mélodie du récit: de la fugue à la sonate	229
Chap. IV	: La représentation de la quête d'équilibre...	238
Chap. V	: Vision globale.....	244
TROISIEME PARTIE		
Etude comparée des oeuvres		
Chap. I	: De la captivité à la libération.....	254
Chap. II	: A la conquête de l'existence forté par l'assomption événementielle.....	263
Conclusion.....		277
Bibliographie.....		285

I N T R O D U C T I O N

"Il faut sans tarder exister
fortement autour de nous,
au rythme de la vie présente
du monde. Le salut est à ce
prix."

Anne Hébert in Le Devoir,
22 octobre 1960.

Notre, sujet, "La Quête d'équilibre dans l'oeuvre ro-
manesque d'Anne Hébert", expose à la fois l'objet et la
dynamique de notre recherche. Les mots "quête d'équilibre"
délimitent l'objet en le situant dans le cadre d'une référé-
rence au champ psychologique. Ils indiquent aussi la pers-
pective de notre travail qui se veut dans la mouvance du
devenir des personnages.

Par ailleurs, étudier cet objet dans l'oeuvre ro-
manesque d'Anne Hébert, c'est consentir à oeuvrer dans un
contexte précis qui est celui d'une narrativité particulière.
Autrement dit, l'objet de notre recherche est d'ordre psy-
chologique mais sa manifestation est d'ordre littéraire.
Aussi, notre lecture psychologique de l'oeuvre doit-elle
tenir compte de la représentation d'une histoire. De
ceci découlent deux champs de préoccupation: le premier
consiste à déterminer et à circonscrire notre modèle,

psychologique et le deuxième vise à faire voir comment la représentation s'organise de manière à faire saisir cet objet.

Notre modèle psychologique, nous l'empruntons à Eugène T. Gendlin qui, dans sa théorie du changement de la personnalité, pose que, par le biais d'une mise en relation significative (ce qu'il appelle le processus expérientiel), il s'engage une activité de focalisation (ou de référence) favorisant la modification des contenus de la personnalité.

En posant que la personnalité n'est pas stable mais qu'elle peut se modifier dans ses contenus, Gendlin vient ouvrir un procès qu'il nous semble possible d'appliquer au contexte de la narrativité que Claude Bremond exploite dans son ouvrage Logique du récit. Contestant la chaîne déterministe des fonctions de Vladimir Propp, il présente un réaménagement de l'inventaire proposé de manière à ce que puissent se dégager les changements des personnages.

Gendlin pose que, par les symboles, se constitue une orientation dans le référent, un processus qui favorise ensuite la focalisation. Ici, le psychologue fait référence à un processus de symbolisation qui est surtout de l'ordre de la narration car, pour lui, le rêve éveillé raconte également une

histoire sans que l'utilisation des mots ou des signes graphiques soient nécessaires. La focalisation qu'il indique fonctionnerait sur le modèle combinatoire car une idée est associée à une sensation. Par le biais de cette association (qu'il qualifie de métaphorique), l'individu est amené à prendre une distance par rapport à sa lecture du monde pour la soupeser et s'engager ensuite dans une voie d'insertion expérientielle qui lui semble plus valable. C'est dans le même esprit que Jacques Lacan formule le problème du refoulement dans son article "La vérité surgit de la méprise", évoquant la dynamique évolutive manifestée dans le rêve qui "marque un des franchissements de l'identification de l'être, le passage de l'être à une nouvelle étape, à une nouvelle incarnation symbolique (de soi-même)."¹

Claude Bremond parle également d'une orientation que donne à voir la séquence narrative complexe lorsqu'il pose le postulat de la vectorialité du réseau des configurations.² Dans ce contexte (le réseau paradigmatique), qui permet l'établissement de la structure actantielle d'A.J. Greimas, il nous semble possible d'étudier la quête d'équilibre des personnages

1 Jacques Lacan, "La vérité surgit de la méprise", Le Séminaire, livre I, Le Seuil, Paris, 1975, p. 297.

2 Claude Bremond, Logique du récit, Le Seuil, Paris, 1973, p.32.

hébertiens comme objet du procès de signification engagé par la dynamique des formes narratives et sur le modèle gendli-nien que nous avons exposé.

Lorsque nous parlons de séquences élémentaires et de séquences complexes, que permet d'établir l'inventaire syntagmatique du procès énonciatif, nous nous situons, bien sûr, dans le contexte du structuralisme. Nous posons également que le sujet de l'énonciation ne nous est révélé (nous pourrions dire dévoilé) qu'à travers ce qu'il en est dit par la fonction prédicative que Propp a posée comme seule fonction constante du récit. Cependant, pour structuraliste que soit notre recherche, elle ne sera pas faite de l'inventaire de formes vides au sens barthien. La relation "moi-autrui le monde", qui est constitutive de l'objet qui nous préoccupe, ne peut se concevoir que dans le cadre d'une psychocritique structurale à la façon d'André Néel où le centre d'intérêt est fait des contenus (signifiés) et non pas des contenants (signifiants). Cela va de soi puisque le procès d'énonciation recouvert par les termes "quêtes-d'équilibre" implique un devenir que nous définissons comme un processus de modification des contenus de la personnalité.

Pour synthétiser notre optique, nous dirons que le problème qui nous occupe, c'est celui du changement de la personnalité tel qu'il peut être établi à partir de la transformation même que subit le contenu des formes narratives.

Notre méthodologie sera la suivante: pour chaque roman, nous ferons l'inventaire des séquences du procès énonciatif. Ceci permettra ensuite d'établir le réseau des configurations et, partant, de constituer la structure actantielle de chaque corpus. Nous pourrons ainsi établir l'univers axiologique en récupérant les trois syntagmes narratifs de base: le contrat, la disjonction et l'épreuve. Nous récupérerons ensuite la théorie de Gendlin sur le changement de personnalité pour interpréter cet univers axiologique dans une démarche éthique qui ne sera rien de plus ou moins que l'exactitude de l'accomplissement des personnages dans l'ordre de la quête.

Quand nous aurons fait ce travail pour chaque roman, nous interpréterons nos données de manière à rendre compte de la quête d'équilibre pour l'ensemble de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Pour ce faire, nous comparerons les processus expérientiels mis en oeuvre dans chaque roman. Nous les analyserons par rapport aux symboles catégoriels: univers troublé/univers rétabli. Le concept d'univers aura un rôle

6

primordial: ce sera la structure permanente par laquelle on
pourra établir la position pathétique d'un personnage. Cet
univers sera fait de la projection des univers individuels
(le système de valeurs spécifiques des personnages) à travers
le jeu narratif de la médiation et de la transgression.

2

P R E M I E R E P A R T I E

CHAPITRE I

ANNE HEBERT ET LE PRIMAT DE L'EXISTENCE FORTE

Toutes les études consacrées à l'oeuvre d'Anne Hébert abordent, sous un angle ou sous un autre, le problème de l'équilibre. Qu'il s'agisse de l'équilibre des formes poétiques, de l'agencement de l'intrigue ou de l'entreprise de libération des personnages, on revient constamment à ce problème fondamental de la quête d'équilibre. D'ailleurs, cette préoccupation est d'autant plus pertinente qu'elle récupère celle, plus affirmée, d'Anne Hébert elle-même. Il suffit de relire le texte "Poésie, solitude rompue"¹ et l'article publié dans l'édition du Devoir du 22 octobre 1960 pour se rendre compte de l'importance d'exister sans (tarder et fortement autour de nous,) au rythme de la vie présente (car) le salut est à ce prix."²

1 Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue", Poèmes, éd. du Seuil, Paris, 1960, p. 69.

2 Le Devoir, éd. du 22 octobre 1960.

Ce primat de l'existence forte qu'Anne Hébert veut établir par le biais d'une brisure de ce "terrible décalage entre la vie vécue et la vie exprimée"³, on le retrouve en premier lieu dans son oeuvre poétique. C'est cet aspect que l'oeuvre romanesque vient étoffer "par le récit des principaux faits qui ont jalonné cette progressive dépossession du monde."⁴ Autrement dit, dans les histoires qui nous sont contées, c'est à la vérité secrète et moins apparente que nous voulons nous arrêter de manière à cerner l'atmosphère de tension intérieure qui préside à l'affirmation de cette pénible dépossession du monde qui caractérise le héros hébertien.

Cette tension intérieure, on le voit, "donne forme à un mode d'être au monde, ce qui est le propre de la poésie."⁵ C'est pourquoi "on ne peut séparer de ses poèmes les premières nouvelles d'Anne Hébert, son premier roman, Les Chambres de bois." Et "on ne pourrait davantage concevoir une introduction à la poésie d'Anne Hébert qui ne se référerait à cet extraordinaire roman écrit dans le prolongement et dans le mouvement du Tombeau des Rois."⁶

3 Loc. cit.

4 Pierre Pagé, Anne Hébert, éd. Fidés, coll. Ecrivains canadiens d'aujourd'hui, Montréal, 1965, p. 33.

5 Ibid., p. 36.

6 René Lacôte, Anne Hébert, éd. Seghers, coll. Poètes d'Aujourd'hui, Paris, 1969, p. 63.

Jean-Louis Major inscrit également Kamouraska dans la mouvance du Tombeau des Rois. Pour lui, la "structure (et) l'écriture même (du deuxième roman d'Anne Hébert reviennent) à l'irréductible problématique du Tombeau des Rois, où s'affrontent en un tourment sans issue, la lucidité et l'affectivité, l'ordre auquel s'accroche tout l'être et le rêve qui en est à la fois la négation et la profonde vérité." ⁷

Mais l'oeuvre poétique d'Anne Hébert ne s'en tient pas à l'"exploration de l'intériorité et (à) une parole fermée." Le Tombeau des Rois est suivi du Mystère de la parole, où la parole "se profère et veut parler au nom de tous en se donnant les moyens d'assumer leur monde et le sien." ⁸ Il y a donc une quête qui s'effectue dans l'oeuvre poétique dans la mesure où, "en se créant, la poésie crée un être neuf, le poète, qui se tourne résolument vers le monde et vers ceux qui l'habitent: ...l'Événement atteint le sujet et le sujet est transformé." ⁹

7 Jean-Louis Major, Anne Hébert et le miracle de la parole, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 106, note 52.

8 Ibid., p. 9.

9 Ibid., pp. 87-88.

On voit que la transformation qui s'effectue au profit d'une libération du sujet et de sa parole implique une relation "moi-monde"¹⁰ que l'on trouve clairement posée dans les réflexions mêmes d'Anne Hébert: "Notre regard est très souvent celui d'un vieil adolescent qui risque sur le monde et sur lui-même un oeil embué par un trop long sommeil."¹¹

C'est par rapport à cette relation "moi-monde" que nous voulons effectuer la quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Nous croyons pouvoir démontrer qu'effectivement les deux premiers romans vont dans la ligne du Tombeau des Rois et il ne nous répugne pas d'envisager que Catherine et Elisabeth "ne sont au fond que les masques d'une conscience poétique qui s'interroge et essaie de donner un visage à diverses attitudes possibles devant la vie."¹² Cependant nous croyons que "l'anti-personnage merveilleusement allégorique"¹³ des Enfants du sabbat expérimente un exorcisme qui réussit et que Julie s'évade du couvent en libérant "avec elle Elisabeth, soeur Catherine (des Anges), Aurélie et les autres femmes qui lui ressemblent (et qui se) sont remises à vivre."¹⁴

10 L'expression est empruntée à Joseph Nuttin, in La Structure de la personnalité, P.U.F., Paris, 1965, p.205.

11 Le Devoir, édition du 22 octobre 1960.

12 Pierre Pagé, op.cit., p. 56.

13 Denis Bouchard, "Les Enfants du sabbat: l'enveloppe des mythes", Voix et Images, vol.1, no.3, avril 1976, p. 376.

14 Gabrielle Poulin, "D'Elisabeth à soeur Julie", Le Droit, 17 avril 1976.

Comme on voit la poésie se mettre à vivre dans le Mystère de la parole, Pierre Vallières a vu la poésie vécue dans les Enfants du sabbat. Mais c'est une affirmation de la vie qui "se situe par-delà le bien et le mal."¹⁵

Ce parallèle entre le fonctionnement de l'oeuvre poétique et celui de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert met en lumière, nous semble-t-il, un aspect significatif que Georges Lukacs aborde au début de sa Théorie du roman lorsqu'il affirme que "la problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué." Selon lui, "dorénavant, la réalité ne fournit plus à l'art qu'un terrain défavorable, en sorte que le problème central pour la forme romanesque est que l'art doit en finir avec les formes totales et closes qui naissent d'une totalité d'être en soi achevée, avec tout univers de formes en soi immanentes et parfaites."¹⁶ C'est peut-être ce qui fait dire à Anne Hébert que "l'artiste n'invente pas plus que l'araignée qui file sa toile et que la plante qui fait ses feuilles et ses fleurs."¹⁷

15 Pierre Vallières, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable", Le Jour, 13 septembre 1975.

16 George Lukacs, La théorie du roman, éd. Gonthier, Paris, 1963, p. 12.

17 Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue", Poèmes, pp. 69-70.

CHAPITRE II

LA QUETE D'EQUILIBRE: UNE ETUDE PSYCHOSTRUCTURALE

Notre point de départ sera l'Analyse structurale du récit, qui a fait l'objet du Symposium de la revue Communications en 1966.

Cette méthode nous intéresse car elle propose un modèle scientifique pour la réduction de l'histoire à un conflit (A) ≠ (B) qui peut récupérer les théories relationnelles "moi-monde" de Joseph Nuttin et d'André Niel¹, en décrivant avec rigueur la suite d'un texte dans ses unités de sens. En procédant ainsi, on peut définir le récit comme constituant des

1 André Niel parle de la relation "moi-autrui-le monde" dans son ouvrage "La Praxéologie, science de la pensée et de l'action".

"Cette idée de structure de la relation sujet-monde a été présentée par tous les psychologues, mais c'est l'idée moderne de "pattern de personnalité" et de "pattern du comportement" qui s'en rapproche le plus. Un "pattern" est un modèle modélant, une forme constante de structuration active." Roger Muchielli, Introduction à la psychologie structurale, Dessart, Paris, 1966, p. 251.

ensembles "où se groupent des acteurs qui deviennent, à cause de l'homologation, des actants, c'est-à-dire des termes d'une organisation paradigmatique."²

Claude Bremond, parlant de ces unités de sens ou séquences, peut affirmer qu'elles se défont et se réorganisent pour manifester l'évolution psychologique ou morale d'un personnage.³ Or, c'est cette manifestation que recouvre notre sujet. Il s'agit pour nous de déterminer comment l'oeuvre romanesque préside à la transformation d'un sujet par la redondance(...) d'un même signifié, soit l'événement.⁴

Le personnage hébertien revêt une importance capitale dans cette recherche. C'est lui qui fait l'objet de la quête d'équilibre, dont les formes romanesques manifestent "la psychologie hallucinée et fiévreuse."⁵ Aussi, les prédicats qui révèlent les personnages dans l'ordre du récit serviront aussi à manifester les changements qui se produisent dans les contenus de leur personnalité. Quand la romancière affirme, au début de Kamouraska, que "tout semblait vouloir se passer comme si le sens même de (l') attente (d'Elisabeth) allait bientôt lui être révélé. Au-delà de la mort de l'homme qui était

2 René Lindekens, "Le Problème du récit sémiotique", Journal Canadien de Recherche Sémiotique, vol.III, no.3, 1976, p. 64.

3 Claude Bremond, op. cit., p. 25.

4 Jean-Louis Major, op. cit., p. 89.

5 Pierre Pagé, op. cit., p. 40.

son mari depuis bientôt dix-huit ans"⁶, elle pose la possibilité que se rompent les déterminismes qui retiennent l'héroïne prisonnière d'elle-même. Généralisée à l'ensemble de l'oeuvre romanesque, cette attente, qui connaît un aboutissement dans Les Enfants du sabbat (on y connaît une "paix extraordinaire"), indique bien l'importance du changement des contenus de la personnalité qu'Eugène T. Gendlin a exploré dans son ouvrage Une théorie du changement de la personnalité.⁷

Avec ce que nous venons d'affirmer concernant la quête d'équilibre des personnages, nous avons posé le point de vue d'une dimension pathétique faisant appel, elle aussi, à des structures particulières. On voit tout de suite surgir un problème qu'il faut dès lors régler avant d'aller plus loin. Cette analyse structurale, à laquelle nous avons souscrit, plus haut, "reste strictement formaliste dans la mesure où elle ne tient pas compte du sujet dynamique et affectif."⁸ Or, l'orientation que nous donnons à notre recherche d'équilibre s'accorde mal avec le point de vue d'une science de la littérature qui ne

6 Anne Hébert, Kamouraska, Le Seuil, Paris, 1970, p. 7.

7 Eugène T. Gendlin, Une théorie du changement de la personnalité, C.I.M., Montréal, 1975. Traduction française de "A Theory of Personality Change."

8 André Niel, L'analyse structurale des textes, éd. Mame, coll. Jean-Pierre Delarge, Paris, 1973, p. 14.

soit pas "une science des contenus de l'expression, (mais uniquement) une science des conditions du contenu, c'est-à-dire des formes."⁹

Les sujets de pensée et de création, dont nous avons parlé, seront considérés comme éléments d'une "structure existentielle ~~de fond~~"¹⁰, qui est la "théorie relationnelle de la personnalité."¹¹ En posant ainsi l'existence de "psycho-structures", nous évitons de donner dans le psychologisme car, "ce n'est jamais tel Moi qui est spécialement en cause, c'est avant tout le champ primordial de la relation moi-autrui-le monde, où se produisent tous les phénomènes possibles de la pensée et de l'action - accompagnée ou non de réflexion et de sentiment."¹²

En fait, "la seule façon d'avancer véritablement dans le domaine de l'analyse littéraire, c'est d'admettre une relation d'implication entre l'existence du langage et l'existence d'une pensée ou plutôt d'un esprit qui soit constitutif."¹³ C'est pourquoi nous exposerons, ci-après, les éléments d'une analyse

9 Roland Barthes, Critique et vérité, Le Seuil, Paris, 1966, p. 57.

10 André Niel, op. cit., p. 15.

11 Expression empruntée à J. Nuttin, op. cit., p. 205.

12 André Niel, op. cit., p. 15.

13 Ibid., p. 19.

des psycho-structures du champ relationnel, que nous croyons habilitées à nous fournir, "en quelque manière, les schèmes unitaires qui permettent de reconstituer ensuite tous les textes, à la fois dans leurs formes vides et dans la plénitude de leur dynamique affective."¹⁴

14 Loc. cit.

CHAPITRE III

SYNTHESE CREATRICE ET EMOTIONS PASSIONNELLES

Il est un domaine du langage dont il faut tenir compte dans le psychostructuralisme et c'est celui qui correspond aux émotions étrangères à la synthèse créatrice: les émotions tragiques, combatives et magiques que l'on appelle encore émotions passionnelles.

Pour montrer comment se constituent les aspects non poétiques (c'est-à-dire pathétiques) de la production littéraire, Nèl part du rapport concret à autrui et en décrit les déviations. Il explique que la relation "moi-autrui-le monde" n'aboutit pas toujours à une synthèse créatrice des sujets de pensée dans une perception du monde "pour tous" (langage rationnel). Cette relation pouvant dévier dans une vérité absolutisée, il s'ensuit les conflits et les satisfactions du

combat et de la destruction. On parle alors d'une déviation de la pulsion U, de l'univers vécu dans l'universel dévié et artificiel. Cet universel artificiel peut se traduire, par exemple, dans le "Nous-Autres" absolutisé du groupe clos, le Moi égoïste, la croyance totalitaire, etc...

Pour expliquer la manière dont la pulsion U peut échouer dans sa synthèse des sujets, Niel parle du court-circuit de la synthèse d'union qui dévie dans un Absolu imaginaire, au lieu de produire de l'univers réel qui soit synthèse de sens, de connaissance...¹ En conséquence, le sujet créateur s'enferme dans une image absolue de l'homme (idéologie religieuse, politique, raciale, etc...) Il ne coopère plus spontanément avec autrui dans la création de l'humain réel et les images absolutisées qu'il nous présente de l'homme ouvrent un champ de conflits inévitable. L'être social de ce dernier est fracturé car, dans le champ des relations pré-identifiées à l'Absolu, l'union par synthèse créatrice est impossible.

Dans ce contexte, la pulsion U (qui est irrépressible) fonctionne comme pulsion de négation et de destruction à l'égard des êtres négatifs et ceci dans le but de reconstituer

1 André Niel, op. cit., p. 31.

l'unité perdue. L'autre n'est plus le complément naturel du Moi mais un être négatif à détruire ou à réduire. Il est intéressant de constater, à cet égard, que le schéma de la relation sociale conflictuelle impliquant la négation d'autrui se retrouve tel quel dans le schéma universel du récit: (A) ≠ (B).

Un phénomène de première importance se produit alors dans le champ du conflit: c'est l'apparition des émotions passionnelles et le déclenchement des émotions troubles du pathos primordial. Et Niel précise que passion, pathos évoquent, par leur étymologie, l'idée d'un conditionnement passif, passionnel et pathétique sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le conflit des consciences identifiées à l'Absolu s'exprime par un conflit fondamental: SUPERIORITE VIE et INFERIORITE et MORT.

L'être identifié à l'Autre absolu, c'est l'être négatif, c'est celui qu'il faut détruire ou réduire, c'est l'être voué au néant ou à la servitude. Or, dans le champ de cette rupture déterminante de l'humain, la pulsion U continue fatalement d'exercer son action unificatrice. Cette fois, cependant, ce n'est plus de façon synthétique et créatrice mais éliminatoire de l'être négatif.

La séparation MOI/AUTRUI provoque un conflit irréductible de même que le couple VIE/MORT, la mort étant le néant où l'on voudrait plonger l'autre mais où l'on refuse d'aller. Mais ce conflit irréductible doit quand même être finalement réduit, car la pulsion U est irrépressible.² Or, il se résout au moyen de certaines formes de réduction imaginaire du conflit fondamental, constituées des émotions et des satisfactions du "pathos primordial que nous appelons "extases" pour exprimer le sentiment euphorique d'union qui les accompagne."³

On peut, dès lors, établir deux orientations possibles pour ce fonctionnement:

1. union par synthèse créatrice: $(A) \cdot (B) = (A.B)$
comme être nouveau.
2. union par illusion pathétique: $(A) \neq (B) = (A (B)).B$
étant détruit ou réduit.⁴

Quand le conflit $\frac{VIE}{MORT}$ est réduit par l'entremise d'un spectacle ou d'un sentiment de mise à mort, on a alors une

2 André Niel, op. cit., p. 32.

3 Loc. cit.

4 Ibid., p. 33.

extase tragique, comme dans les premières religions sacrificielles et les premières tragédies.⁵ Dans un tel cas, la barrière du conflit fondamental est franchie au moyen d'une réduction dite "descendante":

VIE
MORT

Quand la réduction du conflit se fait à sens inverse, par l'imagination ou le spectacle du passage de la mort à la vie, on a l'extase magique:

MONDE REEL

VIE
MORT

AUTRE MONDE⁶

Ce type de réduction ascendante et émotionnelle magique nous est présenté dans les récits merveilleux (religieux et idéologiques) où la barrière du conflit fondamental est franchie au profit de l'extase d'une unité retrouvée.

Il est à noter que les deux types de réduction peuvent être retrouvés alternativement dans le récit. C'est le cas

5 Loc. cit.

6 André Niel, op.cit., p. 33.

par exemple dans le spectacle du combat et dans le combat lui-même où réductions ascendante et descendante alternent avec les phases de victoire et de défaite à la manière d'un jeu qui procure l'ivresse combative:

VIE -	VICTOIRE	A B A B	(A et B étant les deux adversaires) ⁷
MORT-	DEFAITE	B A B A	

Niel mentionne également une extase spécifique provenant de la projection du rapport sexuel d'union dans l'imagination solitaire. On trouve cette extase érotique dans les Enfants du sabbat à plusieurs endroits du roman. Ce passage est significatif: "D'adorables Jésus reposent, en rêve, entre nos bras. Parfois le Saint-Esprit nous apparaît, masqué et costumé, souvent méconnaissable et inquiétant, ressemblant au garçon boulanger, à l'accordeur de piano, ou à Mgr l'évêque lui-même."⁸

Il est d'autres passages également significatifs, notamment celui où, par auto-érotisme, Julie enfante un monstre qu'elle donne aux religieuses à communier.⁹

Dans tous les cas, les aspects pathétiques expriment

7 Loc. cit.

8 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, Le Seuil, Paris, 1975, p.51.

9 Ibid., p. 187.

l'échec de la relation constructive (ou productive) avec l'autre réel. Il y a déviation de l'Universel vécu (et ouvert) dans une forme fermée de l'Universel artificiel. Nous récupérerons ces notions d'ouverture et de fermeture dans le procès interprétatif que nous engagerons sur les oeuvres. Nous nous référerons à l'Analyse transactionnelle où Eric Berne utilise ces concepts dans le cadre de la théorie relationnelle dont nous avons déjà parlé.

Il y a donc quatre grands affects pathétiques (tragiques, combatifs, magiques et érotiques) à caractère fusionnel que nous distinguons de l'émotion poétique à caractère productif et constitutif de cette synthèse de sens qui crée l'être nouveau. Ce sera l'une des préoccupations majeures de notre recherche de distinguer entre le processus émotionnel absolutisé et celui qui se produit dans le contexte d'une relation personnelle. La quête d'équilibre qui s'exprime dans "un style qui fait sans cesse accéder l'inconscient au niveau du symbole"¹⁰ ne peut connaître le terme d'une libération que "quand l'individu s'engage dans un processus émotionnel profond et intense dans le contexte d'une relation personnelle."

10 Pierre Pagé, op. cit., p.40.

(11) devient (alors) conscient de ce qu'il doit refouler et change les contenus de sa personnalité en d'autres contenus.¹¹

¹¹ Eugène T. Gendlin, op. cit., p. 15.

DEUXIEME PARTIE

ETUDE DES CHAMBRES DE BOIS

"(Catherine)...n'en finissait pas de comparer la cour et la rue, en un jeu de balance mystérieux et grave, comme si toute sa vie eût soudain dépendu d'un équilibre insaisissable."

Anne Hébert, Les Chambres de bois, pp. 133-134.

CHAPITRE I

L'HISTOIRE DE L'ECHEC D'UNE VIE GONJUGALE

Les Chambres de bois est un roman de trois séquences principales correspondant aux trois parties. Chacune de ces séquences est elle-même enclavée d'une séquence explicative. L'histoire se distribue comme suit:¹

1. Catherine rêve d'une vie meilleure. Elle éprouve de l'amour pour Michel, le jeune fils de seigneur. Michel la demande en mariage et ils se marient.

Enclave: Rencontre d'un chasseur et de ses enfants. L'image de cette rencontre est associée à la "maison des seigneurs". Explication du rêve d'une vie plus heureuse pour Catherine.

1 Pour la détermination des séquences, nous utilisons les trois moments principaux de la séquence élémentaire établis par C. Bremond:

- a) une situation qui ouvre la possibilité d'un comportement ou d'un événement.
- b) le passage à l'acte de cette virtualité.
- c) l'aboutissement de cette action qui clôt le processus par un succès ou un échec.

2. Départ pour Paris de Michel et Catherine qui rêve de concerts nombreux et enrichissants.
 Désenchantement: Catherine se sent de trop.
 Elle devient malade et touche aux portes de la mort.

Enclave: L'opposition de Catherine et Lia.

3. Catherine est en convalescence au bord de la mer.
 Elle rencontre Bruno, homme vrai et incarné.
 Avec lui, elle accepte de vivre et s'éloigne de Michel dont le rêve est d'une pureté impossible parce qu'il est refus et mépris de la vie.

Enclave: L'invitation d'Aline à une vie d'oisiveté et de peur.

La distribution des séquences fait ressortir l'unité logique du récit: la situation finale (Catherine, avec Bruno, accepte de vivre VS Michel et Lia dont le rêve est mépris de la vie) est la conséquence logique de la situation boiteuse créée au début du roman par la rencontre des deux personnages, Catherine (qui rêve d'une vie plus heureuse) et Michel (qui se marie par défi, par peur de la solitude et peut-être aussi par bravade à l'égard de sa soeur coupable)². C'est pourquoi on ne peut dégager la première séquence du bout-à-bout sans mentionner l'enclave de la "maison des seigneurs".³ Un élément capital de la "matrice atemporelle du récit" serait alors escamoté, à savoir l'apparition du couple mal assorti: Catherine ≠ Michel.

2 R. Lacôte, Anne Hébert, éd. Pierre Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1969, p. 67.

3 Anne Hébert, Les Chambres de bois, Le Seuil, Paris, 1958, p. 31.

La présentation de Catherine et de Michel apparaît encore plus importante si on considère que la plupart des récits développent, le plus souvent, une situation problématique de ce genre qui devient bientôt clairement conflictuelle et se change en un drame plus ou moins douloureux. Aussi, peu nous importe que Michel soit égoïste et que Catherine soit naïve: ce qui, en réalité, met en branle le jeu dramatique de tout récit de ce genre, c'est la disparité, l'inégalité où s'affrontent les personnages (dynamique combative) et qui conduit, de façon fatale, à l'élimination de l'un au profit de l'autre.

Catherine et Michel sont engagés, dès le départ, comme participants dans un type de relations que l'on doit qualifier de combatives étant donné la différence de caractère et d'attitude face à la vie qui les distingue: "L'auteur a mis en scène deux attitudes face à la vie, l'une de peur et d'insécurité, l'autre d'accueil et d'ouverture."⁴

L'analyse structurale du récit, au niveau de son histoire, nous amène à nous demander de quelle manière cette histoire introduit puis développe un conflit et le combat qui lui est complémentaire.

4 Pierre Pagé, Anne Hébert, éd. Fides, coll. Ecrivains canadiens d'aujourd'hui, Montréal, 1965, p. 46.

Le champ du conflit et les agents d'action

Catherine n'est pas heureuse: elle a eu une enfance déséquilibrante. Par le biais du rêve, elle tente une quête d'équilibre. Cependant elle a besoin d'un donateur, d'un auxiliaire car le père triste et taciturne, à la "face amère"⁵, n'apporte que l'image de son angoisse aux siens. Elle rencontre Michel, ce fils de seigneur qu'elle avait entrevu lors d'une visite à la campagne, et croit communiquer avec lui à travers la musique. Elle le prend pour son donateur mais elle se leurre car ce dernier n'a rien d'un donateur. Il fait lui-même appel à Catherine comme à un donateur: "Ne m'abandonnez pas, Catherine, je n'ai plus que vous à présent..."⁶

Ils se leurrent tous les deux car, au départ, ils sont tous les deux dans la même situation. Catherine est agressée par son père, par son milieu familial et social. Michel, lui aussi, est agressé par son milieu familial (père brutal, soeur sacrilège) et social (mandir, isolé, éducation en vase clos.) Ils se rencontrent tous les deux au niveau du rêve-reconstruction. Catherine manifeste de l'attrait pour le mystère

5 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 34.

6 Ibid., p. 63.

(rejet des hommes de son pays) et Michel se présente comme un jeune homme mystérieux. C'est par le biais de cette méconnaissance qu'elle en vient à le prendre pour son donateur.

Nous avons maintenant les ressorts nécessaires à la constitution du drame. D'ailleurs, certains pressentiments, une certaine confusion et un certain doute au sujet de son mariage feront éclater le leurre dont Catherine a été victime. Les lexies* 1 à 11 exploitent ce leurre initial sous l'angle d'un devenir problématique qui projette l'action dramatique vers la deuxième séquence.

Cette deuxième séquence se présente comme l'antithèse de la première. Les lexies 1 et 2 de la deuxième partie nient les lexies 4 et 5 de la première partie: une communion négative de Michel et Catherine succède à la communion positive du début de l'oeuvre. Ceci débouche sur une absence de l'un à l'autre. Michel chasse Catherine par besoin de solitude alors que, dans les lexies 4 et 5 de la première partie, il voulait une liaison avec elle pour fuir sa solitude.

Il s'effectue alors une mutation d'agents d'action: Catherine devient le donateur et Michel l'agresseur. Pour

* Ces unités de lecture ne sont visiblement pas des chapitres, mais des récits plutôt courts.

Michel, il n'y a rien de changé car on l'avait plus ou moins perçu de cette façon dans la première partie. Qu'on se souvienne des rendez-vous manqués et des problèmes de conscience qu'il occasionnait à Catherine. Cette dernière a véritablement été leurrée: elle se retrouve dans le rôle qu'elle aurait voulu que quelqu'un joue auprès d'elle. Mais, à ce niveau-ci, on peut se demander si cette constatation n'est pas davantage celle du lecteur que de Catherine.

Dans les lexies 3 à 7 de la deuxième partie, on a, en quelque sorte, une réponse à ce qui avait été affirmé dans les lexies 6 à 10 de la première partie: les soupçons et pressentiments de Catherine sont confirmés. Le méfait pressenti à la fin de la première partie est réalisé: Michel ensorçèle sa femme et cette mise à l'épreuve a des répercussions négatives chez l'héroïne. Il s'ensuit de l'ennui et de l'épuisement: Le doute qu'elle avait eu concernant son mariage avec Michel est ici justifié: Michel ne fait l'amour avec sa femme qu'en transgressant une interdiction qu'il s'était faite. Transgression qu'il récupère d'ailleurs en ordonnant à Catherine de rester tranquille (interdiction de bouger).

ils présentent la possibilité, pour Catherine, de se trouver un donateur en la personne de Lia. Les questions qu'elle pose à ce troisième personnage en témoignent bien. Elle veut se faire de Lia une auxiliaire. C'est d'ailleurs sous l'angle de sa considération pour la peine de Lia (manque d'amour) qu'elle commencera à voir Michel comme négatif, comme celui qui la prive de l'amour auquel elle a droit et qui, de ce fait, se présente comme son agresseur.

Dès ce moment, par opposition au devenir exprimé dans les lexies 1 à 4 de la première partie, l'action plus statique des lexies 14 à 17 de la deuxième partie prépare le climax de la lexie 3 qui nous apparaît comme problématique. Mais avant de considérer cette lexie, intéressons-nous aux lexies qui forment le regroupement final de la deuxième partie.

Dans cet ensemble, Catherine, donateur impuissant, est agressée simultanément par Michel et Lia. Cependant, la mise à l'épreuve par Lia ("vous êtes la femme de Michel et vous y croyez"⁷), venant s'ajouter à celle que lui fait subir Michel depuis l'arrivée dans les chambres parisiennes, conduit

7 Anne Hébert, op. cit., p. 95.

Catherine à une opposition demi-consciente au frère et à la soeur: "Moi, dira-t-elle, j'ai toujours aimé le jour et l'été."⁸

A ce début d'opposition succède, à la lexie 11, une période d'exclusion de Catherine des conversations de Michel et de Lia. Cependant l'évolution du personnage se poursuit: dans les lexies 12 et 13, par le biais de l'information qu'elle reçoit sur Lia, Catherine commence véritablement à se conscientiser et à se transformer. Elle découvre (à la lexie 14) que Michel ne l'a jamais aimée: "Michel se décolorait aux yeux de Catherine comme quelqu'un qui n'a jamais aimé."⁹

Sans le savoir et sans le vouloir, Lia se fait le donateur indirect de Catherine. C'est à travers la sympathie qu'elle témoigne à Lia, qui avait très grand mal d'amour,¹⁰ qu'elle se découvrira comme non aimée et qu'elle sera progressivement projetée à l'extérieur des chambres de bois. Cette séquence, que nous avons identifiée comme enclave, est bien "une spécification de la séquence qui l'englobe."¹¹

8 Ibid., p. 97.

9 Ibid., p. 107.

10 Ibid., p. 106.

11 C. Bremond, op. cit., p. 35.

C'est à l'aide des différents fils que nous avons considérés jusqu'ici que se tisse le réseau significatif de la lexie 3 de la deuxième partie. C'est vraiment une lexie unique: elle marque une ligne de démarcation entre deux moments importants de la quête de Catherine. "Les parts étaient faites une fois pour toutes, claires et nettes entre Lia et Catherine."¹²

C'est lorsqu'elle réalise que le rêve est, pour le frère et la sœur, la condition même de leur vie que Catherine commence à s'opposer à eux. L'odeur de l'appartement lui devient insupportable et elle comprend pleinement son manque d'équilibre et de liberté. Elle se compare alors à un animal traqué qui cherche une issue.

La lexie 3 prend figure de passage entre deux moments importants de la vie de Catherine. Peu à peu, la fragile équilibre qu'elle avait réussi à établir entre les exigences de ses mains besogneuses, de son esprit alerte, et l'oisiveté, la torpeur de sa vie, peu à peu cet équilibre va se désagréger pour mener cette dernière à un degré d'angoisse où il faut choisir entre la vie et la mort. "Catherine devint très pâle... Elle ferma les yeux, devint muette et appela la

12 Anne Hébert, op. cit., p. 119.

surdité comme un baume tandis que ses narines se pinçaient, refusant toute odeur." ¹³

En plus d'être un grand symbole transformationnel, ce passage mort/vie de la lexie 3 offre à Catherine l'occasion d'agresser Michel et Lia qui s'inquiètent de son état. Cette débilite psychophysique devient l'occasion d'une mutation fonctionnelle intéressante: Catherine s'oppose systématiquement à Michel et à Lia. Elle donne ordre de fermer le piano (lexie 21) et sa révolte subjugué la servante. Elle va même jusqu'à donner des coups de poing dans la poitrine de Michel. De donateur qu'elle était, elle est devenue celle qui doit lutter pour sa vie contre l'étrange amour de Michel. ¹⁴

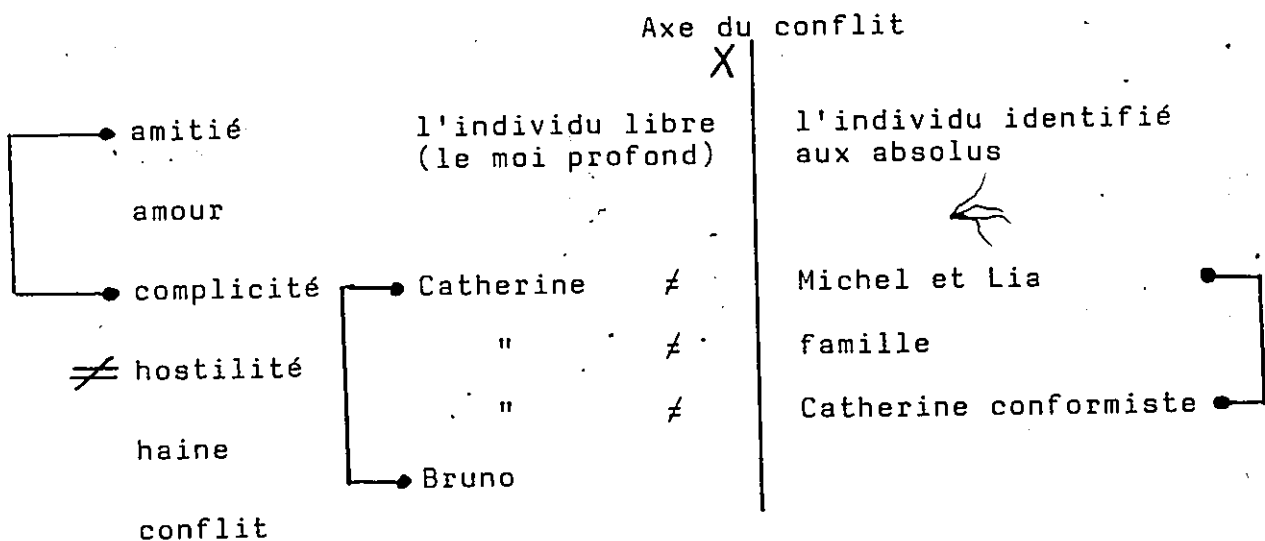
La lexie 1 de la troisième partie est la réponse directe à la dernière lexie de la deuxième partie. Au début d'opposition de Catherine succède sa résurrection et à sa révolte succède sa libération (vers le monde des odeurs). Ici, Catherine n'est plus donateur mais elle n'a plus besoin d'être agresseur. L'image des odeurs à laquelle recourt la romancière indique bien cet état d'âme où l'héroïne est mise en

13 Anne Hébert, *op. cit.*, p. 129.

14 *Ibid.*, p. 142.

disponibilité. Elle a réussi la lutte pour sa survie et la lexie se termine en signalant que la tentative de destruction est véritablement détournée: "Elle désira très vite reprendre sa place dans le cortège des promeneurs battus par le vent, heureuse, inexplicablement." ¹⁵ Cette résurrection de Catherine est clairement démontrée dans la dernière lexie du roman lorsqu'elle annonce son mariage à Michel. Et ce, d'autant plus que l'enclave constituée de l'épisode Aline vient confirmer que la bague du premier mariage n'était vraiment que pour le songe.

On peut représenter, sous la forme du schéma suivant, le système des personnages qui s'organise dans le champ du conflit que nous venons de développer:



15 Anne Hébert, op. cit., p. 148.

Ce schéma met en évidence la nature des conflits qui déterminent le champ où s'affrontent les personnages. Ainsi, on s'aperçoit que le véritable conflit n'est pas celui qui oppose Catherine à Michel et à sa soeur. Le conflit qui permet de comprendre l'unité systématique du roman est de nature plus profonde. Il s'agit d'un conflit, dans l'âme de Catherine, entre son aspiration à la liberté ("elle ne désirait rien tant que de s'en aller très loin...pour ne jamais revenir.")¹⁶ et son attrait pour certaines images sociales (conformisme). Elle épouse Michel même si elle "mépris(e) des mains aussi précieuses"¹⁷ et que "l'image vivante et aigüe de Lia, soeur de Michel, se dress(e) dans (son) coeur."¹⁸ Elle met une sourdine à son moi individuel pour le mettre à la remorque d'une appartenance à une grande famille seigneuriale. Cependant, il y a quand même chez Catherine l'expression d'un désir intense d'affirmation et de liberté: "comme tout me tourmente ici, pensa-t-elle, tandis que l'odeur de la première cigarette de Lia se glissait sous la porte."¹⁹

16 Anne Hébert, op. cit., p. 152.

17 Ibid., p. 39.

18 Loc. cit.

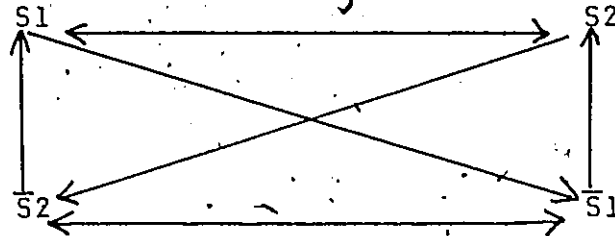
19 Ibid., p. 59.

En fait, la véritable dualité de Catherine apparaît, dans le schéma ci-haut, sous la forme d'un conflit entre une Catherine amante de liberté et une Catherine contaminée par les images sociales: "Catherine...rangea la maison des seigneurs, très loin, en son coeur, là où dormaient les objets lourds et sacrés."²⁰

Une analyse structurale, sur le modèle suggéré par A.J. Greimas, peut nous faire approfondir davantage la signification de ce conflit.

Au départ, il s'agit pour nous de formaliser une signification déjà décodée par le lecteur (de façon implicite ou explicite). Pour ce faire, on peut utiliser l'hypothèse de Greimas à l'effet que la signification est tributaire d'une structure profonde indépendante de la surface textuelle. Il s'agit d'une syntaxe profonde qui peut être schématisée au moyen du carré sémiotique:

²⁰ Ibid., p. 133.



S1, S2 correspondent à la forme du contenu. Ce sont les deux pôles d'un axe sémantique S (correspondant à la substance du contenu). Cet axe est lui-même en opposition à l'axe \bar{S} (contradictoire de S).

$\bar{S}1$, $\bar{S}2$ indiquent une relation de subcontrariété; S1, S2 une relation de contrariété et S1, $\bar{S}1$ et S2, $\bar{S}2$ une relation de contradiction. Quant à $\bar{S}2$, S1 et $\bar{S}1$, S2, ils indiquent une relation d'implication.²¹

Dans Les Chambres de bois, l'intrigue est amenée dès la première lexie dans la mesure où "une brève et unique visite à la campagne a pour toujours semé en (Catherine) le rêve

21 A.J. Greimas, Du Sens, Le Seuil, Paris, 1970.

d'un pays meilleur."²² C'est ce rêve qui donne lieu à l'attrait de Catherine pour le jeune homme oisif et beau (lexie 4) et qui la conduit à l'épouser (lexie 11).

De façon sous-jacente à cette dynamique de médiation, des sentiments ambigus sont ressentis par Catherine: "un pays de brume se levait en (elle)."²³ - "La jeune fille éprouva l'angoisse de Michel se posant sur elle ainsi qu'une main pour la retenir."²⁴ - "Michel, je veux savoir. Il faut que je sache. Qu'est-ce qui se passe dans votre maison et dans la forêt qui est autour?"²⁵

Il semble bien qu'au niveau dénotatif, l'on soit en présence de l'épiphénomène d'une lutte entre un attrait pour le mystère (le rêve) et un désir de franchissement de ce même mystère (assomption du réel). C'est ce que nous avons en quelque sorte souligné précédemment en parlant du leurre initial qui donne naissance au champ du conflit. C'est, tout au moins, ce que nous semble traduire l'enclave constituée de la visite

22 Pierre Pagé, op. cit., p. 43.

23 Anne Hébert, op. cit., p. 40.

24 Ibid., p. 45.

25 Ibid., p. 51.

à la campagne. Cette séquence est importante car elle imprègne toute la première partie d'un halo problématique. Aussi, notre deuxième niveau de lecture s'intéressera à l'aspect connotatif et recherchera les deux isotopies encadrant la lutte (Catherine ≠ Michel) qui sera exposée dans la deuxième partie.

Dès les premières lexies, on peut dégager les deux isotopies. On a un énoncé résolument axé sur la mystification (emprise du rêve). Cette connotation mystificatrice révèle l'importance que Catherine semble accorder à la sécurité (images sociales) et ceci même si le naturel de l'événementiel rend cette quête relativement problématique.

On peut établir l'univers sémantique à même la situation de Catherine, telle que la narratrice nous la présente: "c'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse."²⁶ Par opposition à cela, elle rêve d'un pays merveilleux. "Lorsque, plus âgée, sa présence au foyer sera

²⁶ Anne Hébert, op. cit., p. 27.

une charge et qu'on souhaitera qu'elle se marie, elle deviendra pleine de défi et de mystère."²⁷ Aussi, lorsqu'elle apprend que le jeune pianiste qu'elle a rencontré par hasard habite le "château qu'une fois elle a deviné derrière les arbres, elle sera conduite à l'épouser."²⁸

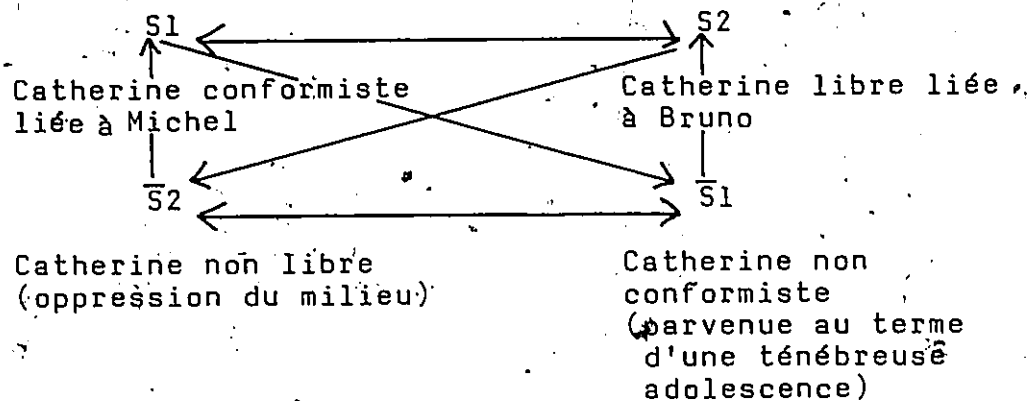
Ces éléments sont évidemment tirés de la surface textuelle, mais la formalisation à laquelle nous voulons accéder concerne un univers relevant de la structure profonde.

On a d'abord deux axes sémantiques: l'axe mariage et l'axe séparation qui entretiennent des liens très ténus comme le démontrent les éléments constitutifs du leurre qui déterminent la problématique.

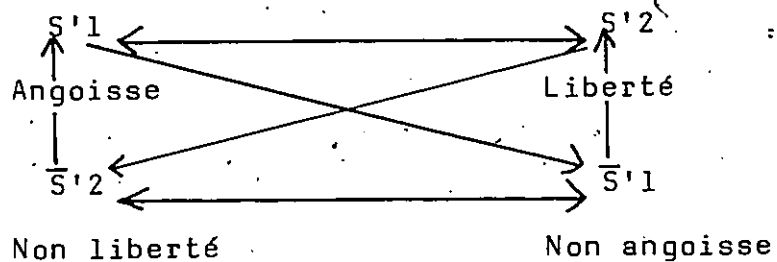
Le premier axe S (mariage) se divise en deux sèmes contradictoires: S1 (conformisme) VS S2 (liberté); S1 correspondant à l'aspect négatif, c'est-à-dire ce à quoi Catherine veut réagir, inconsciemment d'abord, puis de façon consciente dans le deuxième membre de la deuxième partie. Ces deux sèmes sont reliés à deux sèmes contradictoires:

27 Pierre Pagé, op. cit., p. 43

28 Loc. cit.



Toujours du point de vue dénotatif, mais cette fois-ci, sous l'angle de l'axe sémantique séparation, on obtient:



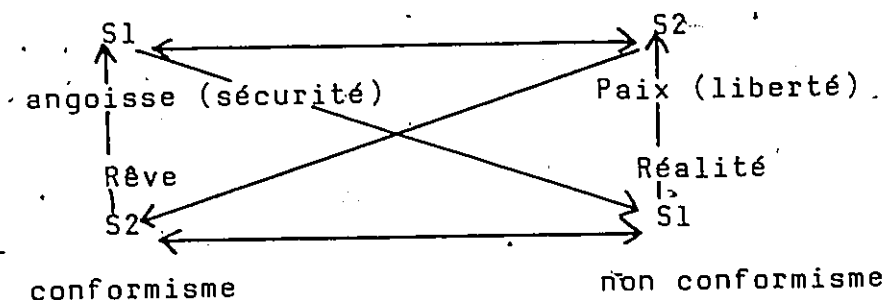
Une corrélation est clairement indiquée entre l'axe mariage et l'axe séparation. Mais l'univers sémantique problématique résumé par ces carrés sémiotiques superposables

sera réduit à la fin du roman. Seuls les termes S2 et S'2 demeureront: le travail du récit verra à l'élimination progressive de la contrariété. Les épreuves constitutives de l'enclave Lia (deuxième séquence) conditionneront l'épreuve déterminante: la maladie de Catherine. Ces éléments sont essentiels à la réduction du carré sémiotique à l'unité d'un terme.

La première zone d'épreuve (celle de l'enclave) est faite de l'insécurité éprouvée par Catherine lorsqu'elle se découvre progressivement comme non aimée de son mari. La deuxième zone (l'épreuve centrale) est toute entière insérée dans la distance qui sépare Catherine de Michel après l'arrivée de Lia dans les chambres parisiennes. C'est là, ce nous semble, le grand pivot de la transformation de l'oeuvre car, dans le déroulement du récit, Michel semblait pouvoir supprimer la contradiction S1, S'1 en permettant à Catherine de contourner l'obstacle de son oppression par le milieu. Or, la catégorie non angoissée (S'1) ne se rangera pas du côté du mariage mais plutôt du côté de la séparation d'avec Michel. En effet, c'est par l'entremise de Bruno qu'elle arrive à franchir le mystère de son aliénation

dans l'acceptation de sa condition humaine. Dès lors, dans la dénotation, on en arrive à un contenu: S2 VS S1, $\bar{S}1$, $\bar{S}2$ où le manque initial (le leurre) a été supprimé par la narration.

Au niveau dénotatif, on peut proposer le schéma suivant:



Une isotopie idéaliste (rêve/réalité) est continuellement couplée à l'isotopie naturelle, ce que l'on a pu percevoir par le biais de l'enclave de la première séquence. Cet ordre idéaliste est en relation avec le conformisme (sécurité). D'ailleurs, le carré sémiotique connotatif s'estompe dans la conclusion au profit du terme S2. Le non conformisme (disponibilité, accueil des odeurs) s'associe au désir qui "se réveillait en elle...franchissant la quiétude du songe."²⁹ C'est dans l'assomption du réel qu'elle trouve la liberté et "tout destin lui parût à la fois, anonyme, simple et pathétique."³⁰

29 Anne Hébert, op. cit., p. 162.

30 Ibid., p. 148.

CHAPITRE II

ASPECTS DU RECIT

L'analyse, que nous avons faite de la dynamique combative du roman, met en lumière le caractère relationnel de l'aventure des personnages. La psychologie structurale confirme ce point de vue quand elle pose que la relation sujet-monde définit, pour chaque individu, la structure de sa personnalité et le modèle de son comportement. C'est dans cette perspective qu'aujourd'hui certains psychanalystes voient la relation individu-monde comme étant bipotentielle: "ou bien les individus séparés ont des rapports combatifs ou destructifs, ou bien ils ont des rapports solitaires et productifs."¹ On admet même, comme une loi fondamentale, que l'individu doit

1 André Niel, op. cit., p. 51.

réaliser normalement sa pulsion d'union à l'autre dans l'amitié, l'amour ou un travail créateur. "Cette pulsion d'union, en tant que pulsion fondamentale de la psyché, c'est la "fonction sociale" d'Adler; c'est la "synthèse" de Pierre Janet; c'est la "conscience humaniste" d'Eric Fromm; c'est la "libido" de Freud, dans son sens le plus large."²

Si l'individu ne réalise pas cette pulsion d'union, il y a alors conversion de cette pulsion en un comportement combatif et destructif. En d'autres termes, un tel individu problématique chercherait à obtenir l'union dans ses rapports avec autrui par élimination de l'adversaire, ne pouvant réaliser avec l'autre l'union productive. C'est par ce biais que s'expliquerait la mystérieuse et dramatique passion en laquelle se résume tout récit combatif. Il s'agit, en fait, d'une élimination plus ou moins douloureuse mais "ressentie inconsciemment comme une conclusion heureuse par les (lecteurs) à cause du sentiment d'union magique, de retour ~~retour~~ bénéfique à l'unité produit par cette élimination (grâce à laquelle se trouvent finalement réduits la dualité et le conflit insoluble des êtres.)"³

2 Loc. cit., note 6.

3 André Niel, op. cit., p. 52.

Dans cette optique, on comprendra que notre analyse sous-tende une théorie de l'homme et de son rapport au monde. Non pas une théorie subjective, mais celle présentée par les sciences humaines et l'analyse structurale du récit. "L'analyse narrative, placée devant des millions de récits, est par force condamnée à une procédure déductive... Pour décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une théorie."⁴

Claude, Lévi-Strauss a réduit le récit à sa "structure matricielle intemporelle". Dans cette perspective, nous avons réduit les Chambres de bois à un bout-à-bout de trois séquences et de leurs enclaves. Ceci nous a permis de résumer l'histoire du roman. Nous avons réduit cette histoire à un schème intemporel et nous avons distingué une relation où apparaissent le conflit fondamental et l'élimination finale constitutives de notre récit: Catherine/ Michel. Mais l'histoire est également autre chose que ce genre de schème: elle offre un premier temps narratif où se trouve résumé l'essentiel de l'action. On a vu, en effet, que c'est l'action qui donne aux adversaires en présence l'occasion de s'affronter et de s'éliminer:

4 R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, no.8, Le Seuil, Paris, 1966.

(Catherine) : "Elle désira donner asile au rêve."⁵

(Michel) : "Restez avec moi, Catherine, je vous emmènerai à Paris, dans cet appartement que nous gardons pour la saison des concerts; Lia et moi. Je la fuirai, elle et cet homme qui est avec elle."⁶

Il ne semble pas, à prime abord, que les rapports du combat mobilisent tous les instants du récit. Cependant, si on pousse plus avant les observations, on découvre une alternance significative de moments extensifs et récessifs sur le modèle de l'alternance des victoires et des défaites qui anime nécessairement toute dynamique combative. C'est ce qu'on peut remarquer dans le développement des séquences centrales des Chambres de bois:

Séquence I - (Extension) Catherine rêve d'une vie meilleure et s'éprend d'un jeune seigneur oisif et beau.

(Récession) Mais elle ne pénètre pas l'univers magique du château de Michel.

Séquence 2 - (Extension) Départ pour Paris avec Michel et rêve de concerts nombreux et enrichissants.

5 Anne Hébert, op. cit., p. 36.

6 Ibid., p. 63.

(Récession) Catherine est désenchantée (se sent de trop), devient malade et touche aux portes de la mort.

Séquence 3 - (Extension) Rétablissement de Catherine et acceptation de la vie par l'entremise de Bruno.

Ces considérations nous font voir que le lecteur, au cours du développement du récit, éprouve successivement les succès et les revers qui unissent et opposent Catherine et Michel. D'où les sentiments de réussite et d'échec qui alternent jusqu'à ce que soit présente l'élimination (récession définitive) par laquelle il est délivré de l'alternance dramatique.

Le temps du récit se développe donc sur la trame de l'histoire et le phénomène d'alternance dont nous venons de parler (extension-récession) nous semble être tout à fait général. Dans Les Chambres de bois, le récit, envisagé sous l'angle de sa diachronie, s'amorce de manière à favoriser un développement dramatique. Mais il est d'autres récits où le dramatique tourne facilement au comique. Ce phénomène apparaît lorsque le rythme extensif-récessif s'introduit "d'une façon contrastée, inattendue, violente,"⁷ comme dans

7 André Niel, op. cit., p. 55.

certain passages de Kamouraska. Le récit devient sa propre caricature et le dramatique tourne au tragi-comique. "C'est cela une honnête femme, peut affirmer Elisabeth: une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur."⁸

On verra qu'un instant Elisabeth se sent éliminée (Jérôme ≠ Elisabeth) mais, par un réflexe d'orgueil, elle deviendra celle qui élimine. L'objet d'élimination a un caractère relatif; c'est pourquoi l'effet produit peut être tragique ou comique. Cependant l'élimination a toujours lieu car, sans elle, on n'aboutirait pas à la satisfaction d'une unité retrouvée ou obtenue.

"L'analyse structurale permet... d'embrasser à la fois le mouvement alterné du texte et le conflit initial immobile, dans une interprétation général des ressorts cachés de l'émotion dramatique."⁹ Dans les Chambres de bois, l'unité obtenue par l'élimination de Michel par Catherine est annoncée dans la dernière séquence:

"Rien ne me lie plus à Michel... et si je commets l'injustice c'est envers cet homme-ci. Comment répondre à sa générosité avec ma seule joie d'être avec lui, parmi les choses vivantes?"¹⁰

8. Anne Hébert, Kamouraska, Le Seuil, Paris, 1970, p.9.

9. André Niel, op. cit., p. 56.

10. Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 182.

Considérée sous l'angle discursif, l'aventure n'est plus seulement celle qui raconte une histoire mais celle par laquelle le narrateur nous fait connaître les événements rapportés.¹¹ Il s'agit d'une "communication narrative articulée sur son donateur et son destinataire."¹² Aussi, nous distinguerons, dans le discours, les "unités de sens" que les théoriciens de l'analyse structurale répartissent en deux catégories: les fonctions et les indices.¹³

Ce premier classement permet de distinguer, parmi les récits, ceux qui sont "fortement fonctionnels" (les contes populaires) et ceux qui sont "fortement indiciels" (les romans psychologiques).¹⁴ Les fonctions se divisent en deux catégories: les fonctions cardinales (noyaux) et les fonctions complétives (catalyses).¹⁵

11 T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", Communications, no 8, Le Seuil, Paris, 1966, p. 126.

12 R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, no 8, p. 21.

13 Fonctions: renvoie à un acte complémentaire et conséquent. R. Barthes, op. cit., p. 8.

Indice : notion statique, nécessaire au sens général de l'histoire. A. Niel, op. cit., p. 57.

14 R. Barthes, op. cit., p. 9.

15 Fonctions cardinales: moments de risque du récit.

Fonctions complétives: celles qui disposent des zones de sécurité entre (les fonctions cardinales). R. Barthes, op. cit., p. 10.

En plus des unités narratives, l'analyse du discours s'intéresse au temps du récit, à ses modes et à ses aspects."¹⁶ On distingue deux modes fondamentaux: la représentation et la narration et trois aspects: la vision par derrière, la vision avec et la vision du dehors.¹⁷ C'est à l'aide de ces directives générales que nous procéderons à l'analyse pratique des Chambres de bois en tant que discours.

Le récit commence au mode narratif et, plus précisément, descriptif. Dans la mesure où l'objectivité "se définit par l'absence de toute référence au narrateur"¹⁸, on peut même parler d'un style objectif. "C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse."¹⁹ Mais nous croyons devoir préciser qu'objectivité n'est pas synonyme de passivité chez le narrateur. Aussi, lorsque la romancière dit

16 Modes : façons dont le narrateur nous expose le récit, A. Niel, op. cit., p. 58.

Aspects : ils concernent l'attitude adoptée par le narrateur à l'égard de ses personnages. A. Niel, op. cit., p. 59.

17 Vision par-derrière: le narrateur en sait davantage que ses personnages.

Vision du dehors : le narrateur en sait moins que les personnages.

Vision avec : le narrateur en sait juste autant que ses personnages. A. Niel, op. cit., p. 59.

18 G. Genette, "Frontières du récit", Communications, no. 8, p. 160.

19 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 27.

de l'homme qui répondit à Lucie (la soeur de Catherine) qu'il avait "quelque chose de vif et de rusé" sur le visage, "comme un petit renard qui rompt soudain un masque"²⁰, elle manifeste une préoccupation esthétique qui va dans la ligne spécifique de son style imagé.

Plus loin, lorsqu'elle nous raconte que la fille du chasseur a "dit d'un air pointu..."²¹ qu'elle avait chassé dès avant le jour,"²² on est en présence d'un jugement "dont la source est visiblement le narrateur."²³ La subjectivité qui ressort d'un tel jugement est significative de la "vision par-derrière" dont nous avons parlé.

La rencontre du chasseur et de ses enfants (Michel et Lia) constitue l'enclave de la première séquence du récit. C'est une séquence explicative car on sait pourquoi le jeune pianiste, "aux mains fines et souples", la séduira:²⁴ "une brève et unique visite à la campagne, dans son enfance, a pour toujours semé en elle le rêve d'un pays meilleur."²⁵

20 Ibid., p. 29.

21 C'est nous qui soulignons.

22 Loc. cit.

23 G. Genette, op. cit., p. 161.

24 Pierre Pagé, op. cit., p.43.

25 Loc. cit.

La séquence qui expose la rencontre de Michel et Catherine constitue une "unité narrative". En effet, le récit est ici ensemencé d'un élément qui est appelé à murir.²⁶ C'est sur cette rencontre que se greffe la vie commune des chambres parisiennes, séquence constitutive de la suite du récit. Par ailleurs, le fait, pour Catherine, de désirer "donner asile au rêve"²⁷ et celui, pour Michel, de vouloir emmener Catherine pour fuir Lia" et cet homme qui est avec elle."²⁸ constituent des indices: nous avons de l'information sur le caractère des personnages en présence. Bien qu'ils n'annoncent aucun événement déterminé, ces indices participent à la logique immanente du récit.

C'est sur le mode narratif que se poursuit la deuxième séquence racontant "l'étrange vie commune de Catherine et de Michel."²⁹ Ici, la romancière introduit le mode dramatique: la représentation fait contraste avec la narration. "Elle éteignit la lampe, tandis qu'une voix murmurait humblement en

26 R. Barthes, op. cit., p. 7.

27 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 36.

28 Ibid., p. 63.

29 P. Pagé, op. cit., p. 43.

s'élôignant: Bonne nuit, Catherine, dors bien, toute petite fille."³⁰

Par mode dramatique, il faut entendre que les paroles de Catherine et de Michel substituent leur déroulement réel au discours d'un narrateur interposé. "Il en résulte un vif sentiment de réalité,"³¹ à cause de ce moment du récit où le devenir du discours s'identifie au devenir de l'action supposée réelle.

En outre, la représentation donne au récit une épaisseur inattendue: "la vie fait...irruption avec sa spontanéité, ses ambivalences, ses ambiguïtés."³² C'est ce que nous semble exprimer l'attitude de Catherine qui "ne bougea pas, attentive au décroissement lent des pas de son mari."³³

Il est impossible de savoir ce que pense Catherine. Est-elle perplexe? A-t-elle réalisé qu'elle vit dans un univers sans amour et prévoit-elle de s'en sortir? La vision de la romancière est, cette fois-ci, comme la nôtre, "du dehors":

30 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 68.

31 André Niel, op. cit., p. 61.

32 Loc. cit.

33 Anne Hébert, op. cit., p. 68.

elle ne peut, comme nous, que constater l'attitude particulière de Catherine. Il lui semble impossible de l'interpréter dans un sens ou dans un autre.

On verra que cette alternance des modes et aspects du discours se poursuit dans les autres romans d'Anne Hébert. C'est d'ailleurs à cet art particulier que les romans hébertiens doivent une part importante de leur densité littéraire.

Nous avons dit, un peu plus avant, que l'étude du temps devait occuper une place significative dans l'analyse du discours. Comme les considérations apportées sur les modes et les aspects y perdraient sans l'apport des connotations temporelles, nous interrompons cette étude pour la reprendre plus loin, simultanément avec celle du temps narratif.

Du temps de l'histoire au temps du discours.

L'importance du temps narratif pour le commentaire analytique s'explique du fait que tout récit possède son propre temps qui n'est plus celui de l'histoire supposée réelle. C'est ainsi qu'Anne Hébert condense en une première séquence centrale:

- a) le rêve d'une vie meilleure pour Catherine.
- b) l'amour qu'elle éprouve pour le jeune fils du seigneur.
- c) les épousailles et le projet de vie commune à Paris.

qu'une enclave (la rencontre d'un chasseur et de ses enfants) rend significative par l'orientation explicative qu'elle procure à notre lecture des indices semés, ça et là, au cours du développement séquentiel. Cette indifférence de la romancière par rapport au temps naturel des événements n'est pas sans signification. Elle "utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques."³⁴

Dans la deuxième séquence, le temps naturel devient de plus en plus condensé: les événements sont réduits à un résumé presque atemporel: "Une nuit, Catherine rêva que Michel, sans parvenir à la rejoindre, se mettait en route vers elle, empruntant, l'une après l'autre, des rivières sauvages qui soudain se rejoignaient, s'emmêlant toutes en un fracas extraordinaire."³⁵

Ce qui est ici soulevé, c'est la question des habitudes

³⁴ T. Todorov, op. cit., p. 39.

³⁵ Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 27.

constructives et mélodiques propres à la romancière. Ce que nous avons dit plus haut de l'organisation séquentielle du texte (trois séquences centrales et trois séquences enclavées) nous semble significatif du caractère fonctionnel de ce dernier. Et l'on peut parler d'un temps destructif dans la mesure où il épouse la dialectique sacrificielle qui prépare l'élimination finale."³⁶ A cause de sa connotation sacrificielle, le temps passionnel est déjà observable au niveau de l'histoire. Quant au temps créatif, c'est dans le discours qu'il se manifeste: "une belle histoire n'est pas encore de la littérature."³⁷

Au niveau de l'histoire, à cause de la mystique de l'union dont nous avons parlé, tous les récits pourraient être ramenés au même rite éliminatoire et destructif. Cependant, au niveau du discours, puisqu'il s'agit de la littérature comme art, "le temps du récit n'est pas seulement un devenir combatif, éliminatoire et destructif, il est aussi une suite mélodique, une harmonie expressive à travers laquelle la communication n'est plus seulement narrative, mais aussi esthétique."³⁸

36 André Niel, op. cit., p. 63.

37 Loc. cit.

38 Ibid., p. 63.

Nous pourrions entreprendre ici une étude du temps créatif mais nous insisterons plutôt sur le temps passionnel. Il nous semble plus opportun de procéder à la première étude, un peu plus loin, de concert avec celle du changement de personnalité. Etant donné que la théorie de Gendlin à laquelle nous aurons recours exploitera la dimension du symbole dans la création de sens qui permet l'être nouveau, nous évitons, de cette façon, des répétitions qui ne manqueraient pas de se produire autrement.

La dimension du temps passionnel.

La dynamique émotionnelle du discours et sa continuité affective occupe une place importante dans une analyse psychostructurale. Or, c'est au flux alterné de l'extension-récession que cette dynamique doit son existence. Aussi, la durée extensive-récessive a-t-elle commencé de nous bercer dès le commencement du roman. La description de la ville de hauts fourneaux détermine, tout en le connotant, le caractère récessif de l'attitude de Catherine: "tout se passait... comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules, interminablement, en leur vie rêche,

contre le noir du pays."³⁹ Mais le rêve qui lui sert d'asile vient apporter une extension, ce qui permet l'attrait qu'exercera sur elle le jeune pianiste. "Cependant, elle "éprouva l'angoisse de Michel se posant sur elle."⁴⁰ Vient ensuite une nouvelle récession qui la conduit à vouloir se séparer de Michel: "Soudain, l'image vivante et aigüe de Lia, sœur de Michel, se dressa dans le coeur de Catherine."⁴¹ Mais la première partie se termine sur une extension: Michel demande Catherine en mariage.⁴²

Dans la deuxième partie, on voit la récession s'emparer du récit: progressivement, la situation devient intenable. Michel devient de plus en plus taciturne et Catherine est asservie à la fonction d'objet décoratif. Elle en vient à toucher aux portes de la mort.

Envisagé dans sa synchronie, le discours de cette deuxième partie laisse transparaître la structure immobile du schème intemporel déjà développé dans l'histoire: l'association

39 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 33-34.

40 Ibid., p. 45.

41 Ibid., p. 59.

42 Ibid., p. 64.

des deux êtres définit une dualité qui doit être finalement réduite par l'élimination du plus faible: Michel ≠ Catherine. C'est dans le cadre de cette dynamique particulière qu'on peut interpréter l'impact de l'enclave constituée de la dynamique combative: Catherine VS Lia. Cette enclave est importante car, comme on l'a déjà signalé, elle provoque une mutation significative d'agent d'action: Catherine devient agresseur. Il s'ensuit une inversion dans la dynamique éliminatoire: Catherine ≠ Michel.

Cette enclave est importante également dans la perspective du processus de changement de personnalité qui s'engage chez Catherine. Il s'agit d'une progression régressive sur le modèle de celle exploitée par Pierre Kunstmann dans son interprétation du Tombeau des rois.⁴³ Mais cette progression s'effectue en contexte de relation personnelle. Or, ceci donne à l'expérientiel de Catherine une dimension fort significative considérée sous l'angle de la théorie d'Eugène T. Gendlin.

René Lacôte insiste sur cet "épisode qui...est le moment crucial du roman."⁴⁴ Malheureusement, son "importance a...

43 Pierre Kunstmann, "Le Tombeau des rois" ou la progression régressive", Voix et images, vol. II, no 2, décembre 1976.

44 René Lacôte, op. cit., p. 68.

échappé à plusieurs critiques." C'est le cas de Pierre Pagé, par exemple, qui fait dépendre la transformation de Catherine de l'intervention du médecin.⁴⁵

Dans la troisième séquence, Catherine n'est plus donateur, mais elle n'a plus besoin d'être agresseur. Cet indice, que nous avons déjà mentionné dans notre analyse du champ conflictuel, nous semble particulièrement indiqué au niveau du discours. La dernière partie échappe graduellement à l'emprise du devenir alterné propre au récit combatif: elle accentue la dominance du mode extensif. "Le processus des conflits (est) parvenu à son terme par (l') élimination d'un ou plusieurs adversaires; le processus du sacrifice (est) clos (et) les passions ont accompli leurs fins destructives."⁴⁶

45 Ibid., p. 69.

46 A. Niel, op. cit., p. 68.

CHAPITRE III

LE RECIT ET LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE.

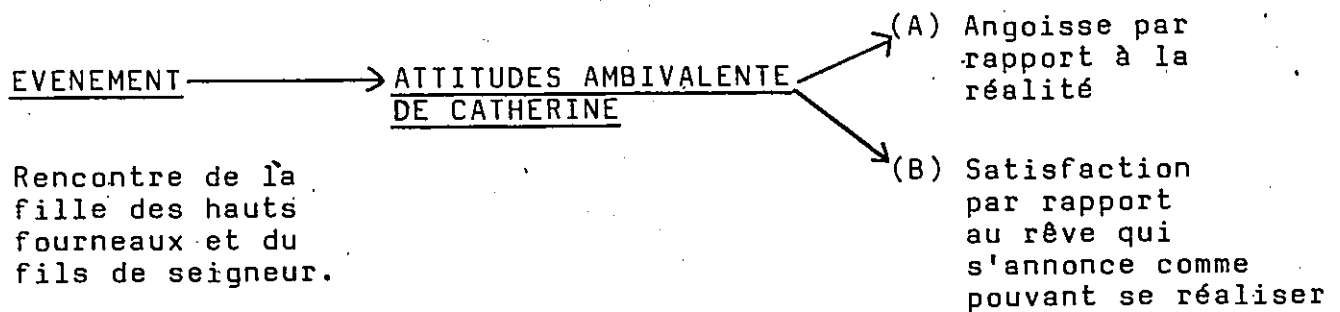
Une des composantes essentielles du récit, c'est sa mouvance telle que nous la manifeste le contenu du discours. Et dans cette mouvance, l'identité qui nous intéresse, c'est le personnage, dont nous suivons la quête dans son rapport avec l'événement.

Dans les Chambres de bois, l'événement, c'est la rencontre entre Catherine et Michel que l'enclave de la maison des seigneurs inscrit dans la trame du récit comme atteignant Catherine dans son être intime et qui en vient à la mettre en cause dans son existence même. Plusieurs indices nous signifient cette mise en cause: "un pays de brume et de forêt se levait en Catherine. Elle y retrouvait un seigneur hautain, en bottes de chasse, une fille noire affilée comme une épine,

tandis qu'un petit garçon effrayé s'illuminait soudain et prenait taille d'homme."¹

Cette attitude de Catherine évolue rapidement pour devenir ambivalente: elle éprouve à la fois de la satisfaction et de l'angoisse. "Catherine se mit à fixer obstinément deux cailloux à ses pieds."² C'est sur cette dualité que vient se greffer l'intrigue qui donne prise au développement du drame dont la deuxième partie du roman nous expose le climax.

On peut résumer ainsi cette attitude ambivalente:



Ce schéma expose deux plans: celui du rêve et celui de la réalité qui sont en rapport avec les composantes (A) et (B) de la dualité dont nous avons parlé: ANGOISSE
SATISFACTION

1 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 40.

2 Ibid., p. 50.

En d'autres termes, il y a manifestation, chez Catherine, d'un conflit entre un donné réel qui s'impose à sa conscience comme source d'angoisse et un désir d'accomplissement sur le plan social, ce que nous traduisons par le terme "satisfaction".

Malgré leur caractère contradictoire, les termes (A) et (B) sont liés ensemble par le contrat de mariage qui s'établit à la fin de la première séquence. Cependant c'est dans un équilibre précaire que la formule (A.B) maintient les nouveaux époux qui s'acheminent vers l'appartement parisien. C'est sous le coup d'un leurre mutuel que s'effectue la conjonction de (A) et de (B), d'où l'angoisse exprimée par Catherine au sujet de son union à Michel par les liens du mariage. Aussi, c'est sous l'angle de la méprise que nous en venons rapidement à décoder les indices du manque d'amour de Michel pour sa nouvelle épouse.

C'est à cette méprise que s'attaquera Lia dans la relation qui s'établit entre elle et Catherine. La confrontation qu'elle fait vivre à sa belle-soeur instaure une dynamique de conscientisation par laquelle les instances refoulées pour le maintien du contrat (A.B) sont progressivement acheminées au niveau de la conscience. Par ce biais, les termes se disjointent de manière à faire ressentir la dualité (A)vs(B).

Cette enclave, constituée de l'affrontement de Catherine et de Lia, est déterminante pour le devenir romanesque. L'angoisse y connaît, bien sûr, un climax (processus morbide qui en vient à envahir complètement Catherine) mais l'angoisse est bientôt réduite à des proportions raisonnables: le réel prend graduellement le dessus sur le rêve: A,
B

Une distance s'établit aussi bien entre Catherine et ses sentiments et besoins, qu'entre Michel et elle. Il s'ensuit une entreprise de lucidité qui, sous l'angle de la relation Catherine-Bruno, favorisera la rupture définitive du contrat problématique (Catherine) ≠ (Michel).

Nous montrerons, à l'aide d'un schéma, la façon dont Catherine effectue ce passage d'un univers troublé à un univers rétabli:

(A) Angoisse - Réel/ Infériorité - Paraître
Supériorité - Méconnaissance

(B) Satisfaction - Rêve/ Supériorité - Etre
Infériorité - Connaissance

LEURRE

Contrat de mariage.



M E F A I T

Affrontement
Lia-Catherine

Aveu, par Michel,
qu'il ne l'aime pas

MANQUE FONDAMENTAL DE CATHERINE

Infériorité
Supériorité

A
B

Méconnaissance
Connaissance

UNIVERS TROUBLE

DISJONCTION

EPREUVE

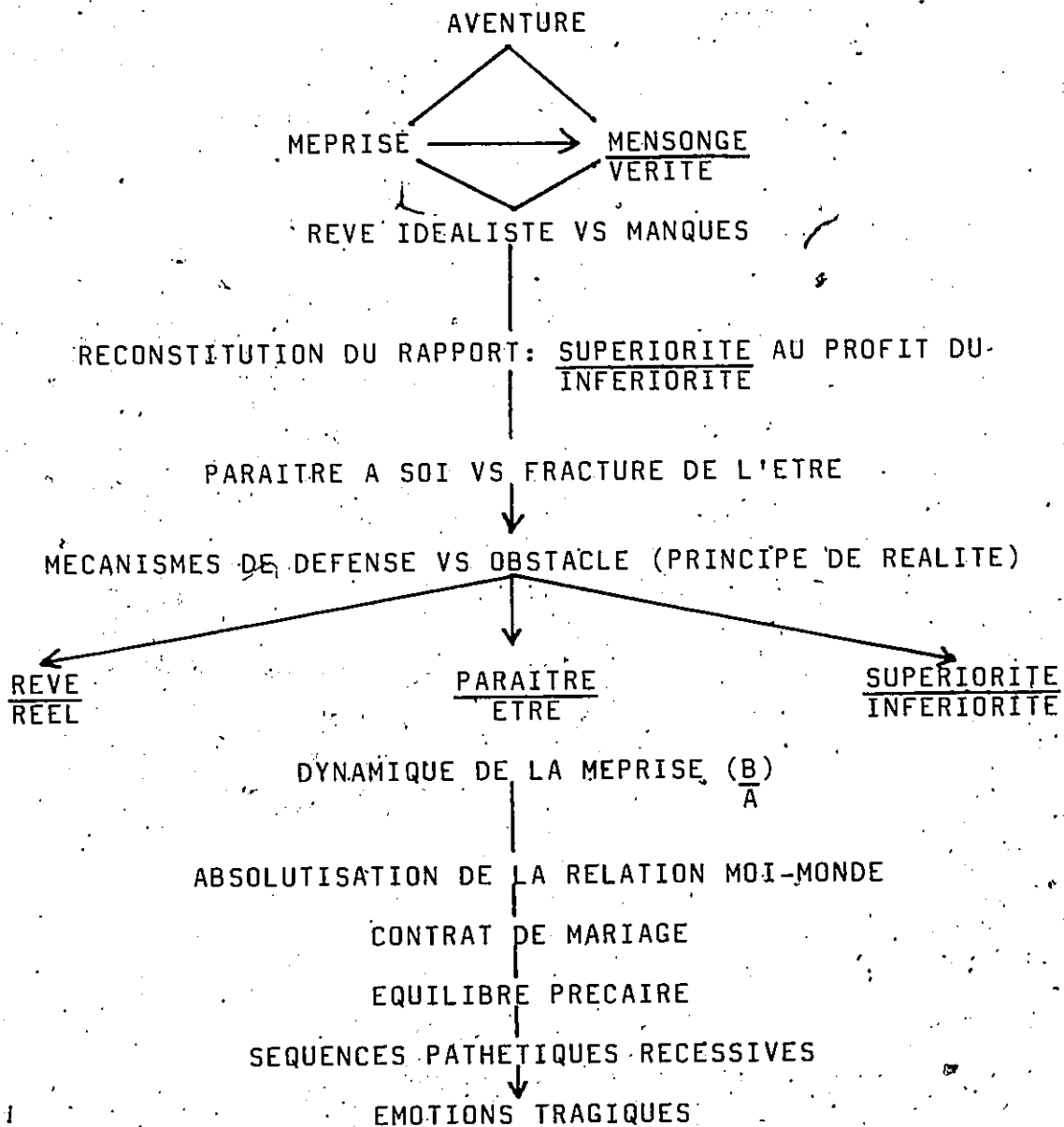
F O C A L I S A T I O N

CHANGÈMENT DANS LES CONTENUS DE LA PERSONNALITE

UNIVERS RETABLI

NOUVELLE INSERTION EXPERIENTIELLE

ETAPE I

SCENARIO DE LA MYTHIFICATION

ETAPE II

SCENARIO DE LA DEMYTHIFICATION

EMOTIONS TRAGIQUES DE CATHERINE

↓
CONFRONTATION LIA-CATHERINE

←
RELATION MOI-MONDE
NARCISSISME

↓
MEPRISE
VERITE

→
DISTANCIATION
ABSOLUTISATION

↓
EXPERIENTIEL

(médiation)

↓
PROCESSUS REFERENTIEL

↓
SYMBOLISATION

↓
SYNTHESE DE SENS VS ABSOLUTISATION (B)
A

↓
FOCALISATION

↓
RECONNAISSANCE (B)
A

↓
CHANGEMENT DANS LES CONTENUS DE LA PERSONNALITE

↓
UNIVERS RETABLI

↓
DISPONIBILITE SEREINE

↓
NOUVELLE INSERTION EXPERIENTIELLE

Ce schéma veut rendre compte de la structure du transfert que Gendlin pose comme favorisant la possibilité d'un changement dans les contenus de la personnalité. Ceci s'effectuant en contexte expérientiel de relation personnelle.

La modalité de l'expérientiel relationnel nous est donnée dès le début du roman par la mise en présence de deux êtres fondamentalement différents: Catherine et Michel. C'est tous deux dans l'espace d'un paraître à soi qu'ils mettent une sourdine à leurs manques et aliénations pour engager un processus de conjonction ($S \wedge O$)* conduisant au contrat de mariage et aux chambres fermées.

On a tôt fait de décoder le contrat comme étant pour chacun le résultat d'une entreprise d'évitement. Catherine veut fuir son milieu pour éprouver le mystère de cette famille seigneuriale dont est issu Michel. Quant à Michel, c'est dans la perspective d'un règlement de compte avec sa soeur infidèle qu'il invite Catherine à demeurer auprès de lui.

Une aventure dynamique s'inscrit sur la trame du roman mais elle est le fruit d'une méprise fondamentale. C'est pourquoi nous utilisons le terme de "leurre", tant au niveau

* S correspond au sujet opérateur et O à l'objet du désir.

de notre lecture des fonctions des personnages qu'au niveau du procès interprétatif que nous entreprenons de la transformation du personnage. Cette méprise recouvre la dualité (A) vs (B) qui ouvre notre schéma et, sous l'éclairage du double méfait dont est victime Catherine (affrontement avec Lia et aveu de non amour de Michel), témoigne du manque fondamental de l'héroïne.

L'univers troublé que la virtualité inconsciente de ce manque conditionne remet en question la conjonction (A.B) qui s'est effectuée (contrat de mariage) dans la première partie du roman pour conduire à l'épreuve de la maladie de Catherine dans la deuxième partie. Certains indices nous permettent d'interpréter la parenthèse qui s'ouvre dans le procès de la méprise qui anime le récit jusque là. Catherine s'oppose à Michel et Lia: elle agresse Michel pour ensuite se confiner dans une solitude qui n'est pas loin de celle de la mort: "Catherine mesura l'angoisse qui croissait en tous ses sens."³

Non seulement l'ordre du syntagme nous présente une mutation fonctionnelle de Catherine mais l'ordre de la signifi-

3. Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 135.

cation instaure une dynamique de focalisation qui n'est pas sans analogie avec la lecture gendlinienne du changement de la personnalité. C'est ce processus que nous analysons en deux étapes sur notre schéma.

La première étape, que nous appelons "Scénario de la mythification", veut illustrer le développement de la quête dans l'ordre de la méprise. Ici, la contradiction (A) vs (B) que manifeste le discours nous semble marquer le point de départ d'une dialectique vérité/erreur que Jacques Lacan associe à une contradiction entre le signifiant et le signifié. C'est dans cette perspective qu'il faudrait lire l'ambivalence de Catherine par rapport à l'événement de sa rencontre avec le fils du seigneur. Ambivalence qui, d'ailleurs, est toute teintée d'angoisse sur le modèle de celle éprouvée lors de la rencontre du seigneur et de ses enfants. L'image de la boule de crystal qu'utilise la romancière nous semble significative de cette angoisse dionysienne qui n'est pas très loin de l'expérience mythologique du franchissement des limites d'un mode d'expérientiel.

Pour rendre compte de la structure du transfert qui nous intéresse, il nous faut voir comment le signe se rapporte à

ce qu'il signifie. Nous touchons ici au primat de l'adéquation du signe dans la théorie gendlinienne de la symbolisation et de la focalisation.

Lacan affirme qu'on reconnaît ce qui est porté par les signes par l'entremise d'une vérité intérieure ou grâce à la présentation d'un objet qu'on peut mettre en corrélation avec un signe.⁴ Cette affirmation va dans le sens du postulat relationnel de Gendlin. Selon lui, il n'y a pas de focalisation (ni de symbolisation), ni de changement dans les contenus de la personnalité sans cette confrontation par laquelle une deuxième personne nous renvoie à notre propre structure schématique en nous la faisant ressentir.⁵ C'est à ce trait qu'on reconnaît le caractère immédiat et présent de l'experiencing.⁶

Dans cette perspective, le mensonge qui s'accomplit constitue la vérité dans la mesure où la fonction "je" s'instaure comme décontingentée de son halo affectif récessif. Aussi, c'est dans l'optique de ce décontingement qu'on peut interpréter l'impact de l'enclave constituée de l'affrontement entre Catherine et Lia.

4 J. Lacan, Le Séminaire, p. 288.

5 E.T. Gendlin, op. cit., p. 39.

6 Loc. cit.

Lia favorise une relation personnelle directe, relation qui, jusque là, s'était constituée sur une voie d'évitement. En confrontant Catherine, Lia favorise la focalisation chez son interlocutrice: les paroles échoppent de manière à ce que se révèle la vérité de derrière, celle du manque fondamental. "Je ne comprends pas. Je ne comprends pas, répéta Catherine avec désespoir."⁷ Mais bientôt surgit une orientation dans le référent de Catherine. C'est dans cette perspective qu'il faut lire le rêve qu'elle fait durant sa maladie: "La jeune femme, dans sa faiblesse, rêva qu'elle mangeait des pêches mûres, seule, en un immense verger où les arbres ronds faisaient des ombres profondes comme des trous sur l'herbe chaude. Puis, le songe continuant, elle retrouva en elle le ton de l'adoration de Michel qui montait, montait comme une vague pour la submerger."⁸

Il y a représentation à la façon d'une série d'entrecroisements et de superpositions de plans. Ceci s'effectue comme si l'ensemble des sens était représenté par l'ensemble de ce qui est signifiant. C'est ainsi que Gendlin décrit la symbolisation par laquelle s'engage la focalisation et la

7 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 112.

8 Ibid., p. 140.

modification des contenus qui lui est corollaire. On peut concevoir, par ce biais, que "c'est dans sa signification que (l'anecdote des Chambres de bois) est importante." ⁹

Cette synthèse de sens (qui est le propre du symbole) désorganise l'absolutisation pathétique récessive ($\frac{B}{A}$) qu'on rencontre au début de la deuxième partie du roman et favorise la prise de conscience qui conditionne la troisième partie.

Le changement dans les contenus de la personnalité est indiqué dans la recherche de sensations qui conduit Catherine à l'extérieur des chambres fermées. Il s'ensuit une nouvelle insertion expérientielle (Catherine-Bruno) et la remise de l'anneau nuptial à Michel est significative de la synthèse de sens qui anime Catherine. Ce geste se fait en dehors de toute alternance dramatique (extension/récession) comme un gage du nouvel équilibre qu'elle a réussi à établir.

9 R. Robidoux et A. Renaud, Le Roman canadien-français du vingtième siècle, éd. de l'Université d'Ottawa, coll. Visage des lettres canadiennes, Ottawa, 1966, p. 177.

CHAPITRE IV

LA MELODIE DU RECIT

L'étude des thèmes peut nous apporter des renseignements importants sur la densité littéraire de l'oeuvre. Dans cette perspective, nous avons convenu d'associer l'étude des thèmes à une préoccupation d'ordre structural, où les mouvements profonds de l'âme peuvent être traduits en une suite mélodique. Comme la mélodie du roman nous semble s'apparenter à la sonate, nous avons choisi ce modèle pour effectuer l'étude des thèmes que nous voulons associer à notre découverte du temps créatif du discours.

La sonate est une "pièce de musique instrumentale... qui se compose au moins de trois parties: un allégo, un

adagio ou un andante et un presto ou rondeau." ¹ Or, Les Chambres de bois est une oeuvre également découpée en trois parties que nous croyons pouvoir associer aux trois mouvements de la sonate. La première partie est plutôt gaie. Elle se termine sur une note joyeuse qui est celle du mariage. La deuxième est grave et s'identifie au long mûrissement dans les chambres fermées. Quant à la troisième, elle est à nouveau gaie et exploite la libération et la mise en disponibilité de Catherine.

Roland de Candé, parlant des sonates de Beethoven qui correspondent aux oeuvres de maturité, apporte des renseignements qu'il nous semble possible de transposer dans le cadre de cette étude:

"Le deuxième thème du mouvement initial, de caractère mélodique, prend une importance remarquable et s'oppose au premier, de caractère rythmique, dans une sorte de dialectique: chaque thème est mû par une idée, une obsession, qui soumet la forme." ²

-
- 1 Dictionnaire Quillet de la langue française, Librairie A. Quillet, Paris, 1975, vol. 4.
- 2 Roland de Candé, Dictionnaire de musique, éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 229.

C'est dans le contexte d'un tel asservissement de la forme qu'on peut interpréter l'extrait suivant: "(Catherine) s'inquiéta bientôt, car la musique s'emballa, sembla devenir folle comme le riz qui monte et chavire sur le feu."³ Il n'y a certes pas possibilité de savoir s'il s'agit d'une sonate de Beethoven et cela n'a, en définitive, pas grande importance. Qu'il nous suffise d'interpréter le modèle suggéré par de Candé par rapport au roman.

Il y a deux thèmes relativement bien circonscrits dans la première partie du roman. C'est tout au moins ce que nous avons dégagé à l'aide du carré sémiotique. Ces deux thèmes sont le conformisme et la liberté.

Malgré le caractère non tragique du mouvement initial (attraction de l'extension que traduit le projet de mariage), le deuxième thème prend vite une grande importance et en vient même à s'opposer au premier: "elle cherchait:..sur le visage fraîchement rasé la trace d'un drame, d'un mal, d'une fièvre."⁴

3 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 38-39.

4 Ibid., p. 45.

Nous avons insisté sur la dialectique qui s'engage entre les deux thèmes et que l'enclave de la maison des seigneurs appuyait de manière à suggérer l'obsession qui hantait Catherine: l'ombre rapide et silencieuse d'Anita passa dans (son)coeur...qui se froissa."⁵

Norbert Dufourcq précise qu'à la fin du dix-septième siècle, la sonate a été marquée par l'intervention de la forme ternaire ou schéma monothématique. Cette forme est composée d'un "thème A exposé dans un ton donné (ton principal)... (Il) se développe sur lui-même en modulant vers un autre ton (généralement la dominante et le relatif majeur)... Quand il l'a atteint, il revient au ton principal où il s'expose de nouveau pour conclure."⁶ Appliqué au roman, ce modèle peut facilement rendre compte du développement des trois parties tout en récupérant les modalités de la transformation du personnage que nous avons déjà analysée.

La première partie du roman, qui expose la possible extension traduite par le projet de mariage dans l'esprit de Catherine, se présente comme une période gaie. Cependant elle expose un développement qui module, de façon sous-jacente, la

⁵ Anne Hébert, op. cit., p. 46.

⁶ Norbert Dufourcq, Larousse de la musique, Librairie Larousse, Paris, 1952, t.II, p. 964.

tonalité spécifique de la deuxième partie, l'andante. C'est d'ailleurs cet andante qui l'emporte durant toute la deuxième partie, exposant l'épreuve tragique (grave) à laquelle conduit l'affrontement que lui fait connaître sa belle-soeur.

Une fois atteinte la modalité du désespoir, qui était porté comme en sourdine dès la première partie, la troisième partie expose le ton principal de la première partie mais, cette fois-ci, décontingenté (par le biais du processus que nous avons analysé dans les termes du changement des contenus de la personnalité). La dernière phrase du roman, "une toute petite bague pour le songe."⁷ est significative de ce que le ton principal (celui de la première partie - ivresse excessive mais cette fois-ci par rapport à la relation avec Bruno) s'expose de nouveau pour conclure.

Elaboration sur l'allegro, l'andante et le rondeau

Nous avons esquissé les grans traits d'une mélodie apparentée à celle de la sonate. Ceci nous a permis de

7 Anne Hébert, op. cit., p. 190.

relire les trois parties des Chambres de bois dans une perspective de recherche du temps créatif et sous l'angle particulier de la mouvance thématique. Cependant, de manière à pousser plus avant cette dimension esthétique, que nous voulons associer à celle de la synthèse de sens et de la transformation du personnage, nous voulons nous attarder sur les trois parties de cette mélodie-sonate. Dans ce but, nous analyserons les éléments constitutifs de ces ensembles pour cerner la représentation de la quête d'équilibre qui se révèle dans le discours.

L'allegro

Catherine n'est pas heureuse à la ville des hauts fourneaux. Elle éprouve des manques de toutes sortes. Une visite à la campagne a éveillé en elle le rêve d'un pays meilleur. Ce rêve l'envahit et la conduit à rejeter son environnement social au profit d'un "pays de brume"⁸ qui lui fait éprouver une sorte d'angoisse,⁹ d'où "cette odeur sauvagine qui (la) gagne si vite et si fort...(qu'elle ne pourra) dormir de

8 Anne Hébert, op. cit., p. 41.

9 Ibid., p. 45.

longtemps."¹⁰ En fait, cet allégo exploiterait le rythme et les tonalités de "ce sombre enchantement auquel, du plus profond d'elle-même, elle se trouvait livrée."¹¹

Le relatif majeur de cet allégo nous est signalé par cette réflexion de Lucie, la soeur de Catherine, lorsqu'elle lui dit: "l'on parle de toi...comme d'une douce niaise qui court après les grandeurs."¹² Cette réflexion se trouvant à la toute fin de la lexie 8, on comprendra qu'il s'agisse d'un indice fort révélateur et que nous le considérons comme donnant le ton de cette première partie (constituée de 11 lexies). D'ailleurs, les trois lexies suivantes exposent la poursuite de l'enchantement par le leurre puisque la dernière lexie clôt le processus par le mariage (objet du leurre).

L'andante

C'est dans la deuxième partie, avons-nous dit, que le leurre éclate de manière à conduire Catherine à ce degré d'angoisse où il lui faut choisir entre la vie et la mort.

10 Ibid., p. 48.

11 Ibid., p. 52.

12 Ibid., p. 53.

C'est pourquoi il nous semble possible de l'associer au deuxième mouvement de la sonate, de caractère grave.¹³ Ce mouvement est "lent et expressif... (Il peut être) en forme ternaire à un thème (forme-lied)."¹⁴ Nous avons parlé, plus haut, de cette forme où un thème se développe sur lui-même en modulant vers un autre ton. Or, dans cette perspective, Beethoven a imposé une conception que nous croyons pouvoir récupérer avantageusement pour l'explication de cette deuxième partie du roman:

"L'essentiel consiste dans l'importance qu'il assigne au second thème B (celui qui résulte du développement de A): il le compose de 4 éléments: une première phrase mélodique, une deuxième vive, une troisième concluante et une coda."¹⁵

Cette disposition se retrouve en stade initial dans le premier allegro de la Sonate pathétique de Beethoven. Comme la deuxième partie des Chambres de bois nous semble exploiter ce développement pathétique qui favorise le drame passionnel,

13 N. Dufourcq, op. cit., p. 364.

14 R. de Candé, op. cit., p. 228.

15 N. Dufourcq, op. cit., p. 365.

on comprendra que l'analogie nous intéresse. D'autant plus qu'"en attribuant à A un caractère rythmique (et) à B un aspect chantant, (Beethoven) crée une opposition entre les deux personnages essentiels de son oeuvre, ce qui lui permet de les mettre en conflit et de dramatiser une forme qui, jusqu'ici, ne s'était guère aventuré dans le domaine passionnel."¹⁶

Il nous semble que le discours d'Anne Hébert exploite la même modalité conflictuelle dans cette deuxième partie. C'est d'ailleurs l'alternance des effets positifs et négatifs qui nous fait ressentir comme grave le caractère de cette séquence. Ici, le schème pathétique qui était sous-jacent au développement heureux indiqué par l'allegro devient central.

Il faudrait retourner au carré sémiotique, que nous avons repris plus haut pour dégager l'épiphénomène d'une lutte entre un attrait pour le mystère et un désir de franchissement de ce même mystère. C'est dans ce contexte que se situe l'orientation de la focalisation qui s'effectue par le biais de l'enclave Lia. Dès lors sont évoqués les thèmes tragiques de l'étouffement, de l'incommunicabilité, de l'oppression et de l'aliénation.

16 Loc. cit.

Dans cette deuxième partie, le suspense dramatique n'est pas constitué tellement d'événements dramatiques que d'un expérientiel situé aux limites de la sensibilité (refus des odeurs, etc...). L'absolutisation de la relation moi-monde qui s'était effectuée dans l'espace du leurre (et que Lucie avait dénoncée) est maintenant un paradigme qui doit être désorganisé. C'est dans ce mouvement référentiel dont nous avons parlé au chapitre précédent que se situe le drame passionnel exploité par cet andante.

Le rondeau

Quand le ton dominant a été atteint par le développement du thème A → B, il revient au ton principal où il s'expose à nouveau pour conclure.¹⁷ C'est bien ce qui se produit dans la troisième partie du roman. Le paradigme constitutif du drame exposé dans l'andante a été désamorcé lors de l'épreuve (mort vs vie → vie):

mort

17 N. Dufourcq, op. cit., p. 364.

L'orientation référentielle qui a surgi a favorisé un processus de changement dont le terme est indiqué par la recherche des odeurs.¹⁸ On voit qu'il ne s'agit pas d'un nouveau thème. La symbolisation qui s'est engagée par le biais de la focalisation a simplement décontingenté (déprédicativé) la substance A par une mise en rapport A→B qui a fait monter l'épiphénomène dont nous avons parlé au niveau de la conscience faisant surgir la réalité de la méprise. C'est pourquoi c'est à nouveau sur une note gaie que l'oeuvre se poursuit pour s'achever: "Elle se promet de ne pas mentir, dût-elle céder toute l'expression de sa jeune face à l'impudeur de sa joie."¹⁹

18 Anne Hébert, op. cit., p. 146.

19 Ibid., p. 160.

CHAPITRE V

L'ANALYSE TRANSACTIONNELLE DU CONFLIT ET LA STRUCTURE DE LA SONATE

Nous voulons reprendre ici la structure mélodique de la sonate, pour la relire à l'aide de la grille comportementale suggérée par Eric Berne. Ceci nous permettra de circonscrire davantage la quête d'équilibre du personnage en l'assimulant, de façon plus spécifique, à la dimension de la relation personnelle qu'Eugène T. Gendlin pose comme fondamentale par rapport au changement de personnalité qu'elle implique.

7

Les onze premières lexies constitutives de la première partie du roman correspondent à l'allégo. Elles exposent la position fondamentale¹ de Catherine par rapport à sa relation moi-monde: je ne suis pas acceptable; les autres sont acceptables. Cette position se révèle à travers la manifestation du besoin de reconnaissance sociale qui semble vouloir caractériser ce type de personnalité.²

Les personnes de cette position se présentent comme étant à la merci des autres; elles en attendent des marques d'attention. C'est pourquoi elles font beaucoup d'efforts pour obtenir l'approbation désirée. Et, dans cette perspective, elles font souvent des projets de vie très élaborés.

1 "Tôt dans la vie, quelques fois même dès les premiers mois, il s'établit une position émotionnelle centrale... De ceci, on a tiré un fait clinique évident: une fois que l'émotion centrale a été établie tôt dans la vie, elle devient la position affective à laquelle l'individu tend à retourner automatiquement pour le reste de sa vie."

L.S. Kubie, "The Neurotic Process as the Focus of Physiological and Psychoanalytic Research", The Journal of Mental Science, Vol. 104, no. 435, (1958).

2 Thomas, A. Harris, I'm O.K. - You're O.K., Avon Books, N.Y., 1973, p. 69.

Cependant, advenant un processus de changement, elles arrivent à se bâtir une vie nouvelle en se servant avantageusement des échecs et erreurs passés.³

On voit, dans ce contexte, toute l'importance de l'enclave constituée de la rencontre du seigneur et de ses enfants. Cette enclave explique l'importance, pour Catherine, de rêver d'une vie meilleure, même si ce rêve provoque un leurre qui la conduit aux chambres fermées.

Une telle personne recherche (inconsciemment) des amis et relations ayant une forte composante parentale. Elle croit que seul ce genre de personnes est en mesure de lui procurer les marques d'attention qu'elle attend.⁴

Ce sont quand même des personnes qui, en dehors des jeux ("scripts") qu'elles jouent pour obtenir ces marques d'attention, ont besoin de se sentir libres et authentiques. Aussi, un conflit a très tôt fait d'apparaître entre le but qu'elles visent et les moyens qu'elles prennent pour y arriver. Ceci

3 T.A. Harris, op. cit., p. 69.

4 Loc. cit.

conduit à des émotions tragiques et c'est ce qu'expose l'andante de la deuxième partie.

Si nous faisons l'analyse transactionnelle du conflit exposé dans Les Chambres de bois, et cela, dans le cadre de la sonate, c'est que, de cette façon, nous croyons pouvoir cerner la quête d'équilibre dans sa dynamique évolutive. Non pas une dynamique que l'on suivrait de l'extérieur à la manière d'un diagnosticien, mais à la façon de l'analyste qui rend compte des données qu'il recueille d'après leur mode d'organisation.

Nous avons toujours en tête de suivre la transformation du personnage ($T = (S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$) dans son rapport avec l'événement. Transformation que nous lisons d'après la grille proposée par Eugène Gendlin: il y a transformation lorsque les contenus de la personnalité changent en contexte de relation personnelle. Comme c'est le propre de l'analyse transactionnelle (A.T.) d'étudier ce type de relation moi-monde, il nous semble tout à fait opportun de nous en servir dans le cadre de cette étude.

A) L'allégo au service de la méprise

Ce premier ensemble nous expose la position fondamentale de Catherine, position que nous avons définie dans les termes d'une non acceptation d'elle-même et d'une acceptation des autres comme étant en accord avec eux-mêmes. Cette position la conduit à projeter sur les autres beaucoup des attributs qu'elle voudrait se voir posséder. Il n'est que de se remémorer la somme d'énergie qu'elle investit dans le rêve éveillé à la suite de l'enclave constituée de sa visite à la campagne. La romancière utilise des images fort significatives pour rendre compte de ce processus d'investissement du désir. Elle parle d'"objets lourds et sacrés", d'une "boule de verre", d'un "vaisseau dans une bouteille", d'un "sablier renversé."⁵

Il est tout à fait compréhensible que, sous l'effet d'un tel envoûtement, Catherine s'achemine vers le méfait et l'épreuve de la deuxième partie. Il y a certes des moments récessifs dès cette première partie (comme ceux exprimant le

⁵ Anne Hébert, op. cit., p. 33.

désarroi de Catherine devant les rendez-vous manqués de Michel) mais ils ne pèsent pas lourd dans la balance puisque cette dernière ne s'y arrête pas. Lucie est plus ludice qu'elle quand elle lui dit qu'elle passe pour une niaise qui court après les grandeurs. Peut-être se rend-elle compte du jeu inconscient de sa soeur?

L'expression "courir après les grandeurs" est intéressante. Elle va dans le sens de l'allégre qui est un mouvement rapide et de l'action dramatique centrée sur l'événement au détriment d'une conscience de soi. Ceci nous semble d'ailleurs aller de pair avec l'aventure de la méprise que déterminent les caractéristiques de cette composante toute centrée sur l'objet (contingente par les images parentales).

La décision d'épouser Michel est, dans ce contexte, une décision programmée. C'est-à-dire que c'est sous le coup de la contamination de la composante adulte (celle, lucide, qui analyse et soupèse) par les images parentales (celles des jugements de valeur) qu'elle s'effectue. Ceci détermine l'espace du leurre sur lequel nous avons déjà insisté. Il va sans

dire que l'autonomie, comme étape ultime de la quête (c'est ce qui est visé), est une donnée fondamentalement problématique. En effet, la réaction aux manques de Catherine repose sur un investissement d'énergie en provenance de sa composante infantile. C'est sur la trame de cette réaction impulsive que se greffe la méprise constituée de son idylle avec un fils de seigneur.

B) L'andante au service du pathétique et de son décontingement.

L'aventure de la méprise qui se vit, dans la première partie, sur une note gaie et de façon dynamique dans la perspective de l'événementiel, conduit à une récession fort significative dans la deuxième partie.

Nous avons mentionné plus haut que la personne de position fondamentale: je ne suis pas acceptable/les autres sont acceptables recherchait la compagnie de gens identifiés comme acceptables afin d'en recevoir les marques d'attention désirées. Cependant, si le jeu (inconscient) en vient à ne pas fonctionner, la personne est alors renvoyée à elle-même et à ses sentiments. C'est ce qui se produit dans la deuxième partie.

C'est pourquoi nous parlions d'une dynamique d'agression dans notre étude du champ conflictuel.

Les concerts nombreux qui étaient envisagés dans le cadre d'un modèle comportemental social n'ont pas lieu. Et, à ce triste aspect du principe de réalité, s'ajoute le pénible aveu de non amour de Michel. Il n'en faut pas davantage pour que s'engage la collection de marques d'attention négatives qui conduit Catherine à devenir agressive. Elle frappe Michel à la poitrine et en vient à subjuguier la servante.

Dès lors, une parenthèse s'ouvre dans le procès de la méprise. Et c'est ici que la quête d'équilibre devient intéressante puisque la vérité de derrière peut se manifester dans l'espace du mensonge ainsi que l'affirme Jacques Lacan. Cette parenthèse est d'autant renforcée (comme possible procès de signification) que l'enclave constituée de l'affrontement avec Lia vient lui donner cette dimension relationnelle que Gendlin pose comme favorisant l'orientation référentielle et la focalisation. Or, c'est à partir de la focalisation que peut se vivre l'épreuve que A.J. Greimas pose comme étant de nature diachronique dans la mesure où elle favorise la liquidation des manques: ceux du leurre initial.

C'est dans ce contexte pathétique que nous avons exposé le rêve de Catherine (celui où elle se voit manger des pêches mûres...) comme illustratif du paradigme du refoulement qui est en train de se défaire. Le discours présente cette étape de façon récessive. Il n'y a plus d'alternance dramatique et l'action devient complètement intériorisée. Cet aspect est clairement indiqué par le refus des odeurs. "Catherine faisait la morte. Tout le mal du monde se piquait en sa chair, comme si elle eût été envoûtée sur place."⁶ La régression qui est suggérée au début de la lexie 20 est d'ailleurs significative de l'exploitation intérieure traduite par le style pathétique.

C) Le rondeau au service de l'autonomie.

C'est au terme d'une ténébreuse adolescence que nous retrouvons Catherine dans la troisième partie. De nouveau, l'action devient vive et centrée sur l'événement extérieur. La disponibilité sereine avec laquelle elle accueille à nouveau les odeurs est significative du changement qui s'est produit

⁶ Anne Hébert, op. cit., p. 137.

dans les contenus de sa personnalité. D'ailleurs le récit présente, à cette étape-ci, de nombreuses images qui sont autant de synthèses de sens fort indicielles du temps créatif et, partant, poétique qui semble vouloir caractériser la fin du roman. On peut lire, à titre d'exemple, ce beau passage à la fin de la lexie 13: "Soudain un grand chant de coqs éclata comme une sonnerie de cuivre, et il sembla à Catherine et à Bruno qu'ils étaient traversés par le cri même du monde à sa naissance."⁷

Un nouvel équilibre s'instaure, mais il repose sur la composante adulte de sa personnalité. L'enclave constituée de l'invitation d'Aline à maintenir une vie d'oisiveté et de torpeur et le refus, par Catherine, de ce mode de vie, indique très bien l'ouverture à laquelle Catherine a maintenant accédé. L'homme incarné qu'elle rencontre en Bruno, elle l'accueille comme le gage qu'elle est maintenant dégagée des impératifs sociaux qui l'avaient jetée dans les bras de Michel. C'est également sous l'influence de sa disponibilité sereine qu'elle constate que la bague que Michel lui avait passée au doigt n'était faite que pour le songe. Un songe qui était refus de la vie alors qu'elle, elle avait toujours aimé le jour et l'été.

7 Anne Hébert, op. cit., p. 184.

CHAPITRE VI

VISION GLOBALE

Au terme de cette étude sur Les Chambres de bois, nous pouvons affirmer qu'il y a changement dans les contenus de la personnalité, et ceci dans l'optique qui nous intéresse, soit celle proposée par le psychologue Eugène T. Gendlin.

Cette transformation, on a pu la suivre aussi bien au niveau de l'histoire qu'au niveau du discours. La division

même du corpus en trois parties rend déjà compte, au plan formel, d'un processus évolutif et structuré. D'ailleurs, la structure de la sonate, que nous avons pu récupérer pour expliquer la mélodie de l'oeuvre, nous a semblé aller dans le sens de cette affirmation.

Nous avons insisté, pour le dégagement du champ conflictuel, sur la dynamique fonctionnelle des personnages et nous avons signalé des indices (mutations de fonctions) qui favoriseraient la manifestation et l'interprétation du changement envisagé. En empruntant certains concepts aux théories de Jacques Lacan et d'A. J. Greimas, nous avons tenté de systématiser cette dynamique évolutive par le biais d'un commentaire analytique récupérant à la fois la lecture psychanalytique et celle du procès de signification proposé par la sémantique structurale et la sémiotique.

Cette combinaison d'approches méthodologiques, associée à celle de la logique du récit de Claude Bremond, nous a été très profitable pour saisir l'impact de la relation personnelle indispensable pour initier aux changements dont la quête devait exprimer les manifestations.

Les composantes de la séquence élémentaire suggérées par Bremond, de même que la distinction entre les séquences formant bout-à-bout et celles formant enclaves, nous ont aidé à rentabiliser le procès interprétatif que nous avons en tête. Ces notions ont même servi avantageusement la cause de l'étude du temps créatif dans le cadre duquel nous avons situé la suite à l'épreuve récessive de la deuxième partie, épreuve que l'enclave constituée de l'affrontement avec Lia, avait provoquée.

Ce qu'il est intéressant de relever, concernant Les Chambres de bois, c'est que le procès de la méprise engagé dans l'ordre du leurre initial de la première partie est conduit à terme dès la fin de la deuxième partie. La parenthèse de la vérité s'ouvre dès le début de l'entreprise de conscientisation que Lia engage indirectement auprès de Catherine. La troisième partie exploite les modalités de ce processus dans les termes de ce que nous avons convenu d'appeler une synthèse de sens. C'est dans le contexte de cette composante poétique du discours (focalisation → orientation référentielle) que nous avons situé le temps créatif du roman. Ce temps, nous l'avons caractérisé par la brisure du phénomène d'alternance dramatique (extension/récession) tributaire du conflit

initial (A) vs (B). Il s'exprime dès la fin de la première partie, de façon prépondérante dans le rêve-fantaisie de Catherine ("(elle) rêva qu'elle mangeait des pêches..."¹) et se termine à la fin de l'oeuvre par l'expression d'une synthèse de l'expérientiel. Le passage de la fin de la lexie 13, que nous avons cité, nous a semblé révélateur de cette désabsolutisation des perceptions de la relation moi-monde (lecture pathétique récessive tragique).

En fait, quel que soit le modèle méthodologique utilisé, nous arrivons constamment à la même lecture, ce qui justifie, ce nous semble, notre perception d'une quête d'équilibre tendant vers l'autonomie. C'est d'ailleurs ce terme que la disponibilité sereine affirmée à la fin du roman récupère.

1 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 140.

ETUDE DE KAMOURASKA

"Se maintenir en équilibre
au bord du gouffre."

Anne Hébert, Kamouraska, p. 190.

CHAPITRE I

L'HISTOIRE D'ELISABETH D'AULNIERES

Tous les récits se ressemblent par l'histoire fondamentale; c'est par le discours qu'ils sont différents et même uniques. C'est le discours qui présente les données d'une composition et d'un style complètement originaux par lesquels l'histoire devient une oeuvre littéraire qui atteint à l'individualité, à l'universalité. Il importe donc, dans un premier temps, d'analyser cette histoire de manière à faire voir, dans un deuxième temps, ce qui en fait une oeuvre littéraire.

Pour effectuer le résumé de cette histoire, il est bon de se guider sur la structure générale: (A) ≠ (B),

$(A) \neq (B)$, $(A(B))$ ou $(A.B)$. De cette façon, on obtient un résumé normalisé.

Elisabeth se marie avec Antoine Tassy par intérêt (il est seigneur de Kamouraska, possède d'immenses terres...). Mais elle est sentimentalement déçue. Elle fait assassiner son mari et l'entreprise réussit. Cependant, les tantes, par crainte du scandale, réussissent à tirer la jeune femme des mains de la justice (grâce à de faux témoignages). C'est le notaire Jérôme Rolland de Québec qui se charge de la réhabiliter socialement en l'épousant. Mais voici que ce dernier est sur le point de mourir et Elisabeth en éprouve de la paix mêlée d'angoisse.

Un schème met en évidence la conformité de cette histoire avec la "structure intemporelle du récit":

1. $(A) \neq (B)$: Elisabeth \neq Antoine
2. $(B) \neq (A)$: Antoine \neq Elisabeth

De plus, il apparaît clairement que l'histoire racontée développe fidèlement la dialectique éliminatoire:

CONFLIT \longrightarrow COMBAT \longrightarrow ELIMINATION

Autrement dit, le déroulement de l'action se situe entre les deux pôles établis par le conflit initial et l'élimination finale:

(A) ≠ (B) → DEROULEMENT DE L'ACTION → (B) ≠ (A)

On peut, à la fin du roman, relever des propos qui illustrent bien le schème: (A) ≠ (B):

"(Elisabeth) ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste plus qu'à mourir de faim et de solitude." 1

Ces paroles de la romancière font suite cependant à l'affirmation, par le personnage, d'une certaine résignation masochiste car elle accepte de se considérer définitivement comme une victime. Tous se passe comme si elle était elle-même poussée par un véritable plaisir tragique:

"je n'ai plus qu'à devenir si sage qu'on me prenne au mot. Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face. Accepter l'innocence en guise de revanche ou de punition. Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite me colle à la peau. L'orgueil est ma seule joie, de place en place, tout le long d'un chemin amer." 2

1 Anne Hébert, Kamouraska, Le Seuil, Paris, 1970, p. 250.

2 Ibid., p. 249.

Ici, l'interprétation formaliste fait place à l'interprétation affective. Elisabeth ne meurt pas à la fin du roman: la tragédie n'est pas rigoureusement consommée. Pourtant, il n'en demeure pas moins que le roman d'Anne Hébert est essentiellement tragique. Dès les premières pages, Elisabeth fait figure de victime tragique: "On m'observe. On m'épie." ³ "C'est cela ma vraie vie. Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer." ⁴ "C'est la faute à ce monstre d'Antoine Tassy aussi." ⁵

En réalité, tout au long du roman, l'émotion tragique est largement dispensée au lecteur:

"Une femme, poitrine découverte, s'appuie le dos à une planche. Ses mains sont liées derrière son dos. La foule, qui a cessé de rire, retient son souffle. Les trois juges, en perruque de ficelle blanche, se penchent et regardent concentrés, attentifs, comme si le sort du monde allait se jouer à l'instant, Quelqu'un d'invisible lance des poignards à la femme, clouée à la planche. Vise son coeur." ⁶

3 Anne Hébert, op. cit., p. 7.

4 Ibid., p. 8.

5 Ibid.; p. 13.

6 Ibid., p. 49.

Le récit se développe de manière à faire prédominer l'émotion tragique. Et cela, au détriment de l'émotion dramatique tirée d'un suspens combatif: "la tragique, dure vertu de la beauté suffisante, invente ses propres lois."⁷ Mais on peut se demander si Elisabeth aurait eu cette figure de victime si elle avait engagé réellement le combat avec Antoine et son milieu familial.

La romancière elle-même vient confirmer l'analyse: l'absence de combat violent n'exclut pas la tragédie. Engagée dans la dynamique combative, Elisabeth ne serait plus la masochiste, la figure résignée dont nous avons fait la connaissance. Anne Hébert semble d'ailleurs dédaigner de nous séduire par les aventures dramatiques. Seules les cinq premières lexies nous offrent un véritable suspens. L'épisode des Poésies liturgiques, où Jérôme fait allusion à Aurélie Caron, donne à Elisabeth l'occasion de démontrer son sentiment de culpabilité: elle devient énervée, éprouve de la difficulté à compter les gouttes qu'elle doit administrer à son mari et se sent chassée, à la fin, de la chambre conjugale, au profit de la servante Florida. Mais tout cela est teinté d'émotions tragiques: l'héroïne remonte dans son passé, pendant tout le roman, à la recherche de son crime.

7 Anne Hébert, op. cit., p. 47.

Pourtant, il ne semble pas possible qu'un roman soit privé de toute dialectique combative: ce problème justifie une analyse particulière, qui est celle de la détermination des grandes séquences de l'histoire et de ses grandes fluctuations dramatiques.

"Le passage du sacrifice rituel à la tragédie a signifié, dans l'histoire culturelle de l'humanité, une certaine désacralisation de l'émotion tragique: le combat des héros et des princes, substitué à celui des dieux, c'est la défaite et la mort maintes fois approchées, au cours de l'alternance dramatique où se résumait finalement tout combat social." ⁸

Cette dialectique de l'alternance dramatique est largement utilisée pour rendre les récits plus captivants. Or, le ressort de l'émotion combative est constitué de cette alternance du renversement des positions de succès ou d'échec (comme suite de réductions ascendantes et descendantes) dans le champ du conflit fondamental. Le plaisir dramatique résulterait d'une suite de renversements combatifs préluant au dénouement et à la catharsis tragique. Il importe donc de relever, dans une histoire, les séquences dramatiques d'un schème narratif universel.

⁸ André Niel, op. cit., p. 106.

Dans Kamouraska, on a un bout-à-bout de deux séquences:

- A) L'agonie de Jérôme Rolland, qui procure une grande paix à Elisabeth (elle a la possibilité d'être libre à nouveau) et qui s'offre comme une réduction ascendante.
- B) Ce drame, que s'assimile la conscience troublée d'Elisabeth, prend vite l'aspect d'un cauchemar effrayant. Elle préfère tout à cette paix mauvaise et fait l'aveu de sa peur à son mari. Cette séquence se présente comme une réduction descendante.

Entre ces deux séquences, se trouve une enclave constituée de dix séquences explicatives qui ont trait au cauchemar: "tout semblait vouloir se passer comme si le sens de son attente réelle allait bientôt lui être révélé."⁹

Ces dix séquences (cinq réductions ascendantes et cinq descendantes) sont introduites par dix noyaux alternativement extensifs et récessifs:

1. Mariage d'Elisabeth et d'Antoine
2. Déception conjugale d'Elisabeth

⁹ Anne Hébert, op. cit., p. 7.

3. Idylle avec George Nelson
4. Antoine est un obstacle à la relation amoureuse d'Elisabeth et de George
5. Entreprise criminelle d'Elisabeth contre Antoine
6. Condamnation
7. Non-lieu
8. Eloignement de George Nelson
9. Remariage d'Elisabeth
10. Mariage de convenance

Les noyaux auxquels nous faisons allusion sont les moments de crise du récit: "entre ces points d'alternative (qu'est-ce qui va se passer?), les catalyses disposent des zones de sécurité, des repos, des luxes."¹⁰

Le propre d'une analyse scientifique, c'est de pouvoir être quantifiée. Par exemple, si on dénombre les lexies affectées aux deux séquences du bout-à-bout et aux dix séquences de l'enclave, on compte 43 lexies afférentes aux séquences récessives et seulement 22 pour les séquences extensives,¹¹ ce qui confirme la prédominance tragique du récit.

10 Roland Barthes, L'Analyse structurale du récit, p. 9.

11 Lexies extensives: 11, 12, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 53, 57.
 Lexies récessives: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 43, 46, 48, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65.

La même notion de "schème narratif-intemporel" permet de détecter, dans un récit, les histoires secondaires. Chacune d'elles constitue un petit récit autonome qui développe également le schéma:

CONFLIT → COMBAT → ELIMINATION

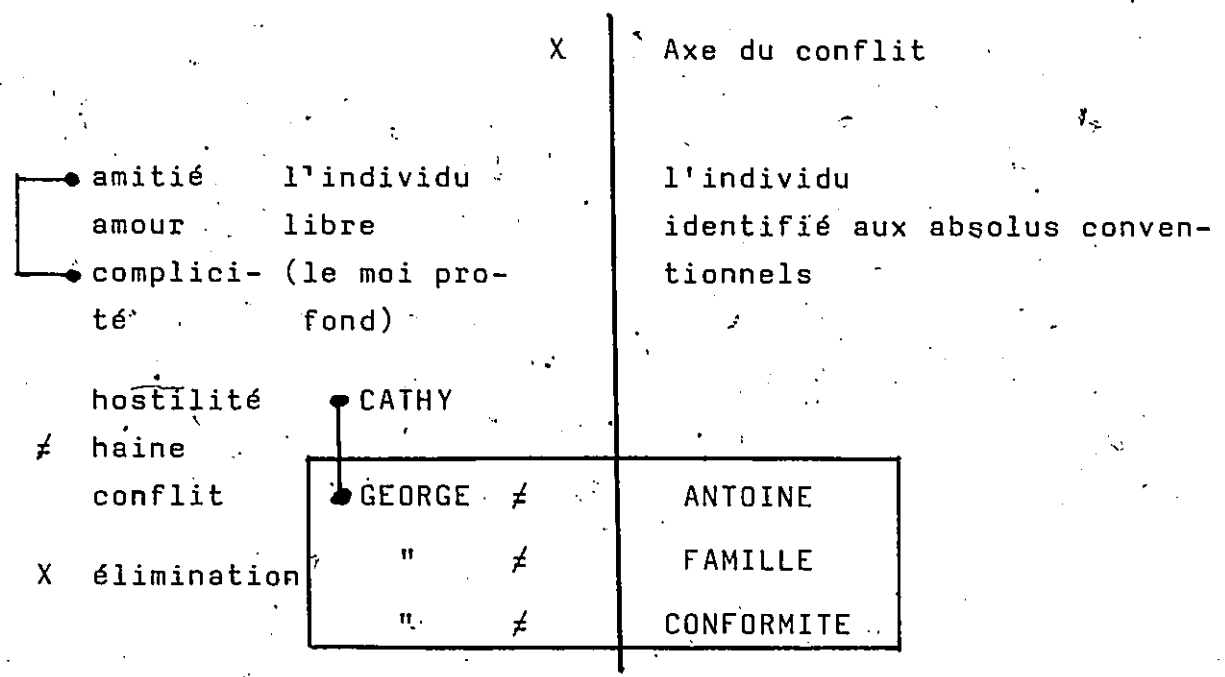
Les histoires secondaires sont celles d'Aurélié Caron, de Madame d'Aulnières, de Cathy, la soeur de George et enfin celle de l'opposition entre George et Antoine.

Le résumé de l'histoire de Cathy va nous permettre de faire voir que le modèle est le même que pour la grande histoire du roman:

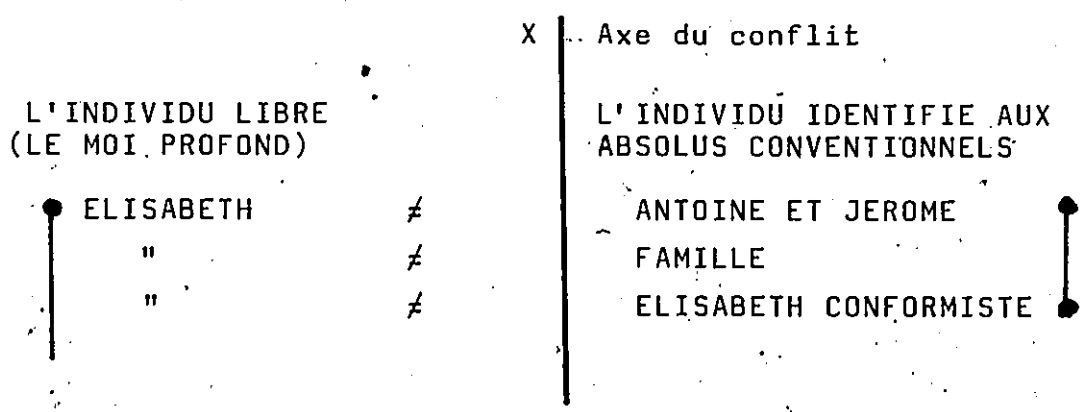
1. La colonie américaine obtient son indépendance de la métropole britannique.
2. Déception de Monsieur Nelson, le père.
3. Il expédie ses enfants au Canada pour qu'ils ne soient pas contaminés par l'esprit nouveau.
4. Cathy est traitée comme une voleuse alors qu'elle n'est qu'une victime innocente. (Protestantisme et langue anglaise).
5. Elle se convertit au catholicisme romain et entre au couvent des Ursulines de Québec à l'âge de quinze ans.
6. Elle se sent séquestrée et exilée: "Docteur, sauvez-moi." 12

12. Anne Hébert, op. cit., p. 170.

Cependant, les histoires secondaires s'intègrent, d'une façon ou d'une autre, dans le système général des personnages que domine la tension du conflit initial propre au roman que nous étudions. C'est ce système qu'il est maintenant utile de présenter.



Le système des personnages, dans un récit, s'organise dans le champ déterminé par les conflits. Dans Kamouraska, ce système apparaît dans le schéma suivant:



● GEORGE

"

ANTOINE

FAMILLE

Une telle schématisation nous permet de survoler synchroniquement ce que la parole la plus précise ne peut produire. De plus, ce schème met en évidence la nature des conflits qui déterminent le champ clos où s'affrontent les personnages.

Prenons le cas d'Elisabeth: on peut en tirer d'intéressantes observations. On s'aperçoit, par exemple, que le véritable conflit n'est pas celui qui oppose cette dernière à Antoine, ni celui qui oppose Jérôme à Elisabeth. C'est un conflit plus profond qui permet de comprendre l'unité systématique du roman d'Anne Hébert. Ce conflit profond, c'est celui qui oppose, dans l'âme d'Elisabeth, son aspiration à la liberté et son aspiration à la sécurité.

L'héroïne se marie avec Antoine Tassy à qui elle dit "oui" dans la nuit de sa chair"¹³ parce que c'est "un très bon parti: deux cent cinquante arpents de terre et de bois. Plus les îles en face de la seigneurie..."¹⁴

De même, elle épousera Jérôme Rolland, notaire de Québec, pour rétablir son honneur.¹⁵ Elle sacrifie son moi vivant et libre au profit d'une sécurité que lui rapporte son

¹³ Anne Hébert, op. cit., p. 69.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Ibid., p. 9.

appartenance au moi collectif (famille, société...). Mais elle connaît également un intense désir de s'affirmer comme une personne libre et d'avoir une vie intéressante: "C'est cela une honnête femme: une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe." ¹⁶ "Je veux vivre. Vivre à tout prix." ¹⁷ "Une enfant qui est moi me regarde." ¹⁸ "Me libérer. Retrouver l'enfance libre et forte en moi." ¹⁹

Cette duplicité d'Elisabeth apparaît, dans le schéma illustré plus haut, sous la forme d'un conflit entre une Elisabeth libre et une Elisabeth conformiste: "C'est cela ma vraie vie. Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer. La mer Rouge qui se fend en deux pour que l'armée sainte traverse." ²⁰ "Un jour, il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire." ²¹

Une analyse structurale peut nous faire approfondir davantage la signification de cette duplicité.

Dans Kamouraska, l'intrigue est nouée dès la première

16. Anne Hébert, op. cit., p. 9.

17. Ibid., p. 13.

18. Ibid., p. 58.

19. Ibid., p. 123.

20. Ibid., p. 8.

21. Ibid., p. 23.

lexie (Jérôme ≠ Elisabeth - Elisabeth ≠ Antoine). Jérôme se meurt et cette agonie se présente comme suscitant une dynamique d'agression contre Elisabeth. L'épisode des Poésies liturgiques en est le point culminant et on voit l'angoisse s'installer dans le coeur de l'héroïne de manière à occuper bientôt toute la place.

Sous-jacente à cette dynamique agressive, des sentiments de libération sont ressentis par Elisabeth: accueil d'une grande paix au profit de la récupération d'un amour qui voudrait ressembler à celui qu'arrive enfin à connaître Catherine dans les Chambres (séquence Catherine-Bruno).

Mais, au niveau dénotatif, l'on est en présence de l'épiphénomène d'une lutte entre le bien et le mal, que traduisent les séquences enclavées racontant la mort d'Antoine (le meurtre) dans le cadre d'une opposition à l'idylle d'Elisabeth et de George. Notre deuxième niveau de lecture s'intéressera à l'aspect connotatif et recherchera les deux isotopies encadrant la lutte exposée dans la séquence principale (Jérôme ≠ Elisabeth).

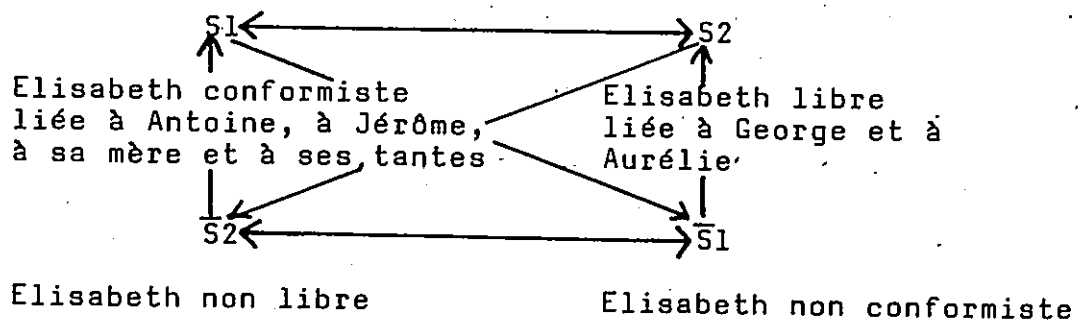
Dès les premières lexiés, il est facile de dégager les deux isotopies. On a un énoncé résolument orienté vers la justification (propagante en faveur d'Elisabeth). Cette con-

notation justificatrice révèle l'importance, chez Elisabeth, de s'imposer fortement, même si elle est masquée sous le naturel de l'événementiel. L'univers sémantique peut être établi à partir de la situation d'Elisabeth telle que la narratrice nous l'offre: son mari allait mourir...

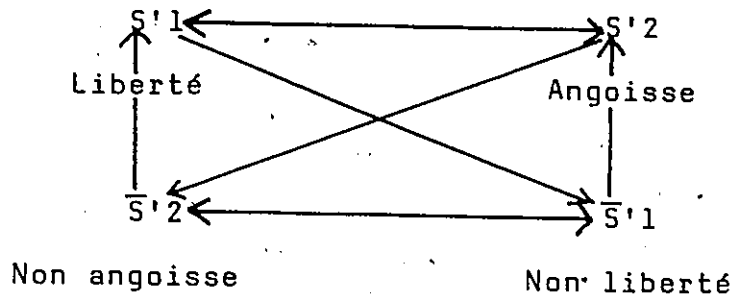
Ce sont là, bien sûr, des éléments tirés de la surface textuelle, mais il faut constater que la formalisation à laquelle on veut aboutir concerne un univers constitutif de la structure profonde.

Au départ, on a deux axes sémantiques: l'axe mariage et l'axe veuvage, qui entretiennent des liens très étroits comme le démontre la problématique affirmée dans la première lexie.

Le premier axe S (mariage) se divise en deux sèmes contradictoires: S1 (conformisme) VS S2 (liberté, S1 comprenant l'aspect négatif d'Elisabeth. Ces deux sèmes sont reliés à deux sèmes contradictoires:



Toujours du point de vue dénotatif, mais cette fois-ci sous l'angle de l'axe sémantique veuvage, on obtient :



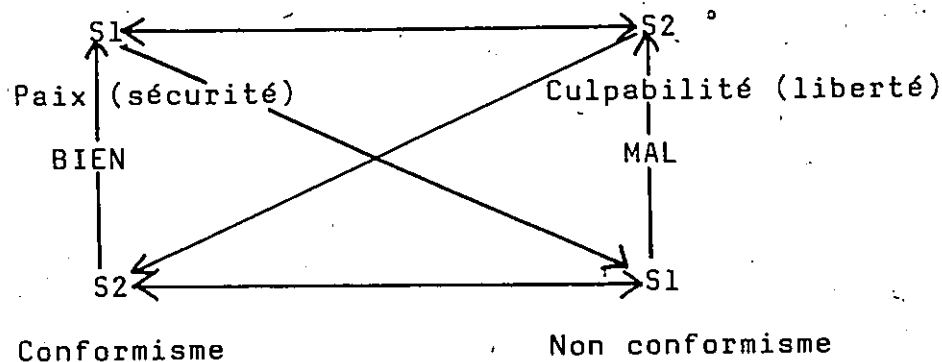
On peut voir la corrélation qui existe entre l'axe mariage et l'axe veuvage. Cependant, dans ces deux axes, qui n'en forment qu'un, l'univers sémantique résumé par ces carrés sémiotiques superposables sera réduit à la fin du roman. Seuls les termes S' et S1 demeureront : la contrariété aura été progressivement éliminée par le travail du récit.

Les épreuves constitutives de l'enclave qui se greffe sur l'épreuve de l'agonie de Jérôme influencent le dénotatif et déterminent le pathétique récessif dont nous avons parlé. Elles représentent l'élément essentiel aboutissant à la réduction du carré sémiotique à l'unité d'un terme.

La première épreuve de l'enclave est faite de l'insécurité éprouvée par Elisabeth après le meurtre d'Antoine. La deuxième est toute entière inscrite dans l'espace de la

distance qui sépare Elisabeth de George après le meurtre. C'est là le point essentiel car, dans le déroulement du récit, George avait réussi à supprimer la contradiction (S2, S'2) car il semblait posséder un pouvoir contre l'obstacle. Or, la catégorie non angoisse (S'2) ne se rangera pas du côté du veuvage appréhendé, mais du côté du mariage: contrat. Dès lors, dans la dénotation, on aboutit brisure de contrat (les dernières pages du roman sont significatives) à un contenu: S1 VS S2, $\bar{S}1$, $\bar{S}2$. Le manque originel a été supprimé par la narration.

Au niveau connotatif, on peut proposer le schéma suivant:



Le schéma correspond à la dénotation. Une isotopie morale (BIEN/MAL) est continuellement couplée à l'isotopie naturelle, ce qui se perçoit au niveau de l'épreuve initiale des Poésies liturgiques notamment (le fond des coeurs apparaîtra...).

L'ordre moral est en relation avec le conformisme (sécurité). D'ailleurs, le carré sémiotique connotatif s'efface dans la conclusion au profit du terme S1. Le conformisme s'impose comme seule réalité admise et l'aveu de sa peur par Elisabeth confirme cette option pour la sécurité affective.

CHAPITRE II

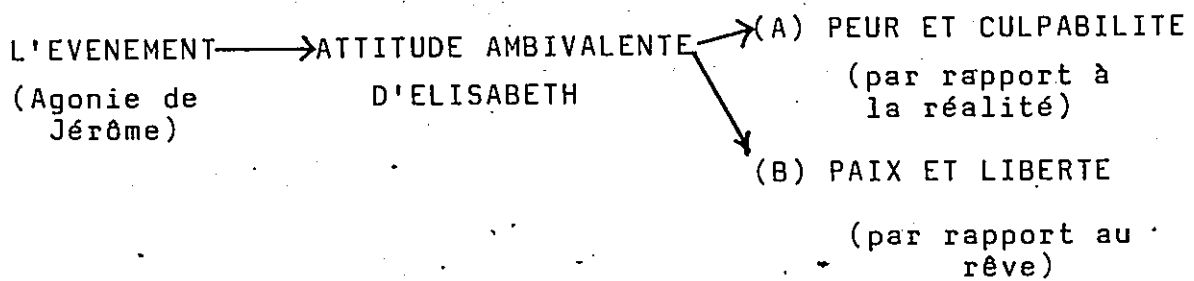
LA DYNAMIQUE "EVENEMENTIEL/EXPERIENTIEL" ET LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE

Parler de la transformation du personnage dans le contexte d'une étude du discours romanesque, c'est relire le système de son histoire sous l'éclairage du drame qui lui donne son pouvoir et sa fascination. Il revient aux procédés esthétiques mis en oeuvre par la romancière de nous faire ressentir les émotions particulières qui en animent le temps et la durée. Cependant, il est une composante essentielle de ce drame qu'il nous faut maintenant considérer et c'est celle de la mouvance du récit, ce qui nous amène à parler du contenu du discours.

La vaste identité qui nous intéresse ici, c'est celle

du personnage dans son rapport avec l'événement. Dans Kamou-raska, l'événement c'est l'agonie de Jérôme Rolland qui atteint Elisabeth au point de la mettre en cause dans son existence même. Cette mise en cause est révélée par les manques dont témoigne l'héroïne: elle a peur et manifeste de l'inquiétude. Mais rapidement, ces manques apparents laissent passer un manque plus déterminant: devant cette mort éventuelle, Elisabeth éprouve à la fois de la paix et de l'angoisse. Or, c'est là-dessus que vient se greffer la trame du développement de tout le roman.

On peut résumer ainsi cette attitude ambivalente par rapport à l'événement de l'agonie de Jérôme:



Le schéma distingue deux plans, ceux du réel et du rêve, que l'on voit tout de suite en rapport avec les composantes (A) et (B), c'est-à-dire: PEUR ET CULPABILITE/PAIX ET LIBERTE. En d'autres termes, il y a chez Elisabeth un conflit entre un donné réel, qui s'impose à sa conscience comme source d'an-

goissé, et un désir intense de paix et de liberté.

On voit qu'un contrat maintient la formule (A.B) en équilibre et que ce contrat est lié à la personne de Jérôme. C'est pourquoi sa mort éventuelle est rapidement soupesée par rapport au phénomène de cet équilibre précaire et c'est l'oeuvre du roman d'effectuer cette quête d'équilibre.

L'effet de disjonction des deux termes (A) VS (B), que nous attribuons à l'impact de l'agonie de Jérôme, est d'ailleurs renforcé par le méfait que constitue le passage des Poésies liturgiques: "le fond des coeurs apparaîtra (et) rien d'invengé ne restera." ¹ C'est dans le cadre de cette disjonction que s'explique la contenance intérieure d'Elisabeth qui devient comme la mer Rouge divisée en deux. Cette contenance problématique sera progressivement expliquée par le biais des séquences enclavées qui sont constitutives du rêve dont l'héroïne se laisse habiter dans la chambre de Léontine Melançon.

Ce rêve-exorcisme réduira l'angoisse en la ramenant à des proportions raisonnables. Cependant, pour ce faire, il faut que le réel en vienne à prendre le dessus sur le rêve (A/B). Une distance doit s'établir, aussi bien entre Elisabeth et son crime qu'entre George et elle de sorte que, sur

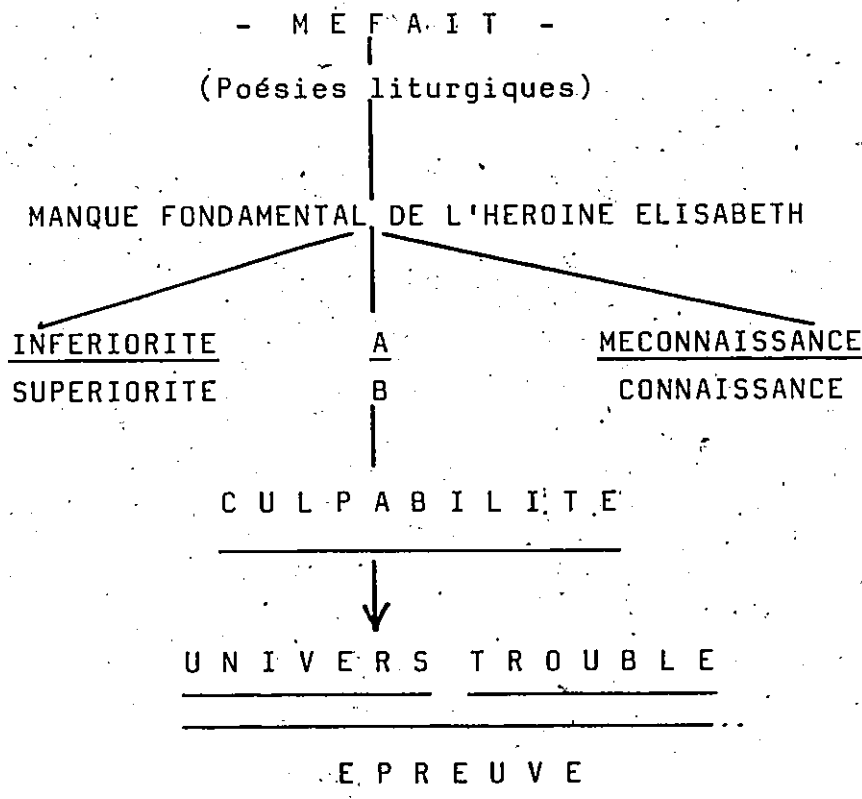
¹ Anne Hébert, op. cit., p. 16.

le modèle de cette entreprise de lucidité (elle devient même extralucide), elle puisse prendre une distance par rapport à son vécu et faire, à la fin du roman, l'aveu de sa peur à son mari.

Il reste à démontrer maintenant la façon dont, par le biais de l'épreuve qu'elle vit, Elisabeth en vient à passer d'un univers troublé à un univers rétabli. Pour ce faire, nous nous aiderons du schéma qui suit:

(A) PEUR ET CULPABILITE (REEL) - INFERIORITE - PARAITRE
SUPERIORITE - MECONNAISSANCE

(B) PAIX ET LIBERTE (REVE) - SUPERIORITE - ETRE
INFERIORITE CONNAISSANCE



SCENARIO DE LA MYTHIFICATION

AVENTURE

(Méprise: Mensonge)
Vérité

Reconstitution du rapport: Supériorité
Infériorité

au profit

du paraître à soi vs fracture de soi

Mécanismes de défense vs obstacles

REVE

PARAITRE

SUPERIORITE

REEL

ETRE

INFERIORITE

DYNAMIQUE DE LA MEPRISE

(Absolutisation de la relation moi-monde)

Pathétique tragique
au profit du paraître

+

"Pattern" comportemental
-sa genèse
-sa dynamique: "elle
n'aura qu'à paraître..."

LA JUSTIFICATION

Méprise: $\frac{B}{A}$

Séquences prédicativées, pathétiques, tragi-
ques et recessives descendantes du genre de

L'EPISODE DE L'ORAISON DOMINICALE (FUREUR)

EMOTION TRAGIQUE DE CARACTERE
THEATRAL

Etape 1

SCENARIO DE LA DEMYTHIFICATION

RÊVE REPRESENTATION

THEATRE

CONFRONTATION

RELATION MOI-MONDE

VERITE

DISTANCIATION

NARCICISME

MEPRISE

ABSOLUTISATION

EXPERIENTIEL

(MEDIATION)

PROCESSUS REFERENTIEL

SYMBOLISATION

SYNTHESE DE SENS VS ABSOLUTISATION

RECONNAISSANCE

AVEU

UNIVERS RETABLI

Etape 2

Ce dont veut rendre compte notre schéma, c'est de la structure du transfert par le biais duquel Eugène Genclin pose la possibilité du changement des contenus de la personnalité. Ceci se produisant dans le contexte d'une dynamique expérientielle.

On a déjà insisté sur la dimension pathétique du discours d'Anne Hébert et on a signalé que la romancière ne cherche pas tant les développements dramatiques (centrés sur l'action des personnages) que les synthèses de sens où se profile une parole capable de modifier l'être intime. C'est ce phénomène que l'on a particulièrement évoqué dans notre introduction.

Pour rendre compte de cette structure du transfert, ce n'est pas à une relation duelle imaginaire que nous croyons devoir rattacher le moteur de son progrès, mais à la parole même, "ce troisième terme qui, seul, permet de concevoir le transfert en miroir."² Aussi, si l'on veut expliquer la façon dont s'effectue le changement du personnage, la question est de savoir comment la parole a rapport à la signification ou encore comment le signe se rapporte à ce qu'il signifie.

² Jacques Lacan, op. cit., p. 287.

"Le langage, d'affirmer Jacques Lacan, c'est un réseau, un filet sur l'ensemble des choses; sur la totalité du réel." ³ C'est par lui que le plan du symbolique peut se superposer au plan du réel. Mais si le langage comporte un ordre qui est sans issue, survient spontanément le problème de l'adéquation du signe. Dès lors, une énigme surgit qui est celle de la vérité: la compréhension qui s'exprime par les signes se ferait par le biais d'une lumière apportée d'en dehors des signes. On reconnaîtrait ce qui est porté par les signes par l'entremise d'une vérité intérieure ou grâce à la présentation d'un objet qu'on peut mettre en corrélation avec un signe. ⁴ Tout ceci pour poser la réalité du mensonge ou de la méprise que nous avons illustrée sur notre schéma. Ce mensonge qui "accomplit, en se développant, la constitution de la vérité" ⁵ que l'erreur incarne. L'erreur n'étant définissable, en effet, qu'en termes de vérité.

C'est dans ce contexte que nous posons l'étape 1 de notre schéma, étape que nous avons intitulée "Scénario de la mythification", et où la contradiction, au niveau du discours, marque le point de départ de la dialectique vérité/erreur. Cette contradiction s'exprimant entre le signifiant et le signifié ainsi que le montre l'ambivalence qui ouvre le roman. Nous avons prêté une attention à cette ambivalence et l'avons re-

³ Jacques Lacan, op. cit., p. 287.

⁴ Ibid., p. 288.

⁵ Ibid., p. 289.

présentée par la formule A: Peur et culpabilité. Ceci, bien sûr, par rapport à l'événement que constitue l'agonie de Jérôme Rolland.

B . Paix et liberté

Cette contradiction, que la culpabilité d'Elisabeth nous fait pressentir comme significative d'un manque fondamental et que nous avons présentée comme engendrant la dynamique de la méprise, Lacan la voit comme un phénomène normal. "Le discours du sujet se développe normalement (...) dans l'ordre de l'erreur, de la méconnaissance, voir de la dénégation." ⁶

Dans ce discours, qui se développe dans le registre de l'erreur, quelque chose arrive par où la vérité fait irruption, et ce n'est pas la contradiction. Il s'agit des paroles qui échoppent, des paroles qui avouent de manière à ce que se révèle une vérité de derrière. Or, cette vérité "surgit par ce qui est le représentant le plus manifeste de la méprise, le lapsus, l'action que l'on appelle communément manquée." ⁷

On trouve plusieurs exemples de ces actes manqués tout au long du roman:

⁶ Jacques Lacan, op. cit., p. 291.

⁷ Ibidem, p. 292.

"Je détourne la tête. Dis que je suis malade. Réclame le médecin qui n'est plus revenu depuis que..." 8

"Seule une séparation de corps et de biens..." 9

"Je n'aurais pas dû lui avouer que, la nuit, penchée à ma fenêtre..." 10

"Nous nous roulons doucement, l'un vers l'autre, lorsque..." 11

"Mon cher petit mari, c'est ta femme qui... - Si mes calculs sont bons - ta petite femme qui..." 12

"Envoyer Aurélie à Kamouraska avec du poison pour..." 13

"... l'insidieuse tristesse dans notre âme devient intolérable. Débouche sur une telle rage que..." 14

"Déjà trois semaines que..." 15

L'exploitation du rêve au profit d'une émotion tragique à caractère théâtral ne dure pas longtemps. Elisabeth doit bientôt laisser la défroque de Mme Rolland: "Mme Rolland n'existe plus."¹⁶ "Les défenses en moi s'abattent."¹⁷ "J'entre en scène. Je dis "je" et je suis une autre."¹⁸

8 Anne Hébert, op. cit., p. 114.

9 Ibid., p. 116.

10 Ibid., p. 127.

11 Ibid., p. 151.

12 Ibid., p. 152.

13 Ibid., p. 165.

14 Loc. cit.

15 Ibid., p. 188.

16 Anne Hébert, op. cit., p. 100.

17 Ibid., p. 112.

18 Ibid., p. 115.

C'est dans le rêve que, par l'entremise d'images et d'associations libres, se manifeste la parole qui apporte la vérité. Cette vérité qui en vient à rattraper l'erreur dans la méprise. Nous avons déjà évoqué ce type de fonctionnement où la représentation se fait par une série d'entrecroisements et de superpositions de plans. "J'habite ailleurs, peut affirmer Elisabeth. Un lieu précis. Un temps révolu... Il s'agit de la possession de ma vie réelle." 19

Il est intéressant de relever la façon dont, par le rêve, chaque élément signifiant fait référence à toute une série de choses à signifier et inversement. Et ceci se fait comme si la parole se manifestait à travers et même malgré le sujet:

"Extralucide, on m'a placée là pour que je voie tout, que j'entende tout. M'arrachant à la rue du Parloir, à Québec, au moment même où mon mari..." 20

"Ma vie entière doit se dérouler à nouveau, sans que je puisse intervenir. Ni changer quoi que ce soit." 21

19 Anne Hébert, op. cit., p. 163.

20 Ibid., p. 184.

21 Ibid., p. 186.

Jacques Lacan précise que "la parole que le sujet émet va, sans qu'il le sache, au-delà de ses limites de sujet discourant, tout en restant, certes, à l'intérieur de ses limites de sujet parlant."²² Il importe donc de déterminer la structure de cette parole qui est au-delà du discours.

En fait, s'il y a rêve, c'est qu'il y a eu refoulement. Comme si un désir avait été suspendu. C'est dans cette ligne que nous interprétons le méfait des Poésies liturgiques lorsque nous posons que, touchant un manque fondamental d'Elisabeth, il marque le point de départ de cette épreuve que constitue le rêve-exorcisme.

Une certaine parole n'a pas été dite, qui ne pouvait être dite, et qui allait au fond même de l'aveu, au fond de l'être. C'est dans cette perspective qu'on peut dire que le discours habituel bute toujours sur la méconnaissance. Même si nous avons dû insister sur le sentiment de culpabilité d'Elisabeth, tel que révélé au début du roman, il n'en reste pas moins que le rêve n'exploite pas tellement la dynamique du châtement pour s'employer plutôt à la progressive révélation de l'être. "Il marque un des franchissements de l'identification de l'être, le passage de l'être à une nou-

22 Jacques Lacan, op. cit., p. 293.

velle incarnation symbolique de lui-même." ²³ C'est ce que Gendlin pose comme fondement de la dynamique transformationnelle des contenus de la personnalité.

Les mots et les symboles introduisent, dans la topique du paraître, un trou grâce auquel toutes sortes de franchissements sont possibles. "Les choses deviennent interchangeables." ²⁴ Ce phénomène est lié à la réalité de l'être/le paraître et la parole lui est essentielle car c'est par elle que s'exerce "la tripartition du symbolique, de l'imaginaire et du réel, catégories élémentaires sans lesquelles nous ne pouvons rien distinguer de notre expérience." ²⁵ C'est également dans cette dimension de l'être (et non pas dans celle du réel) que peuvent s'inscrire les trois passions fondamentales: l'amour (à la jonction du symbolique et de l'imaginaire), la haine (à la jonction de l'imaginaire et du réel) et l'ignorance (à la jonction du réel et du symbolique). ²⁶

Au début du roman, cet être, bien qu'il existe implicitement et d'une manière virtuelle, n'est pas réalisé. C'est à la parole incluse dans le discours qu'il revient d'en effectuer la réalisation, et elle le fait en se révélant. Or cette

23 Jacques Lacan, op. cit., p. 297.

24 Loc. cit.

25 Loc. cit.

26 Ibid., p. 298.

révélation se fait "grâce à la loi de la libre association qui met (le discours) entre parenthèses, en suspendant la loi de la non-contradiction." ²⁷

Il faut qu'Elisabeth se laisse regarder par un enfant qui est en elle, qu'elle mette ses pas dans ses pas et que Mme Rolland n'existe plus pour qu'un écran de givre en vienne à se placer entre George et elle et que le meurtre soit exorcisé et ramené à des proportions raisonnables. C'est dans ce contexte extensif que, par synthèse poétique, l'héroïne pourra reconnaître sa peur et l'avouer à Jérôme à la fin du roman. Ce fait significatif témoigne que la problématique (A) ≠ (B) a été résolue au profit de la synthèse de sens (A.B).

27. Jacques Lacan, op. cit., p. 298.

CHAPITRE III

L'AVENTURE COMME FUGUE

Les observations que nous avons faites sur le contenu du discours, sous l'angle de la transformation du personnage, peuvent être avantageusement complétées par l'étude des thèmes de ce même discours. L'étude des thèmes est largement répandue en psychologie sociale, dans le cadre des analyses de contenus. Leur rôle consiste à identifier les systèmes de valeurs et on peut les utiliser avec profit pour l'analyse du discours romanesque, en complément à l'étude des personnages.

Une analyse des thèmes qui reviennent le plus souvent

dans la première lexie nous donne ce qui suit:

THEMES	FREQUENCE DES REPETITIONS									
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Peur	-----									
Crime	-----									
Liberté	---									
Amour	-----									
Honneur	---									
Rêve	-									
Justice	---									
Bonheur	-									
Innocence	-									

Les cinq premiers thèmes pourraient, à eux seuls, définir le contenu du roman dans sa totalité: ils sont significatifs de l'unité de l'oeuvre. Mais les thèmes ne sont pas seulement des identités en mouvement: ils constituent aussi des signifiants affectifs puissants.

"La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen d'en douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me serre de près. On marche derrière moi." ¹ Le thème de la peur

¹ Anne Hébert, op. cit., p. 7.

évoqué ici est chargé de sens: la crainte de l'opinion publique révèle, à prime abord, un moi superficiel et conformiste. "La plupart du temps, écrit Henri Bergson, nous vivons extérieurement à nous...pour le monde extérieur plutôt que pour nous." ²

Mais Elisabeth n'est pas la seule à vivre superficiellement: les tantes aussi qui "se lèvent de grand matin pour aller prêter un faux serment, n'ont qu'une idée en tête... Risquer son âme, mais sauver l'honneur de la famille." ³

Un seul thème, parmi ceux relevés, révèle un contenu sain: c'est celui de la liberté physique. Elisabeth fouille "dans les paniers de provisions (de la servante). Découvre des merveilles. Des petits pois! Et des framboises! Goûter les framboises, manger les petits pois crus... Mme Rolland est à nouveau saine et sauve, ravie absolument." ⁴ On comprend mieux pourquoi ce roman nous plonge, dès l'abord, dans une ambiance sinistre.

Nous croyons qu'une étude des thèmes peut fournir des renseignements importants sur la densité littéraire de l'oeu-

2 Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1961, p. 129.

3 Anne Hébert, op. cit., p. 47.

4 Ibid., p. 37.

vre. C'est pourquoi nous avons pensé l'associer à une préoccupation d'ordre structural. Les mouvements profonds de l'âme troublée, que nous semble révéler le développement des thèmes, nous les voyons traduits en une "immense tempête musicale."⁵ Aussi, nous avons cru bon de considérer la structure de la fugue musicale comme modèle possible pour cette étude.

Nous pouvons découper le corpus en trois grands ensembles. Ces ensembles, que nous appelons A, B et C pour les besoins de la cause, se répartissent de la façon suivante: A (de la lexie 7 à la lexie 18), B (de la lexie 22 à la lexie 33) et C (de la lexie 53 à la lexie 64).

La fugue musicale repose sur l'alternance et la juxtaposition de plusieurs motifs ou thèmes qui sont unis par des rapports étroits: a) le sujet ou phrase principale de la fugue, b) le contre-sujet ou phrase d'accompagnement (qui fait contrepoint avec le sujet), c) la réponse qui reprend le sujet avec un changement d'intervalle, d) des épisodes ou divertissements formés de fragments du sujet et du contre-sujet, et e) la pédale, note soutenue sur laquelle plusieurs accords se succèdent sans être en rapport direct avec elle.⁶

5 Paul Gay, "Mon crime est toujours devant moi", Le Droit, édition du 15 avril 1972.

6 Guy Michaud, L'Oeuvre et ses techniques, Librairie Nizet, Paris, 1957, p. 168.

Si nous nous reportons maintenant à notre corpus, nous pouvons établir que l'ensemble A correspond au sujet, l'ensemble B à la réponse et l'ensemble C au contre-sujet. Par ailleurs, les lexies qui précèdent ou suivent les trois grands ensembles correspondent aux épisodes ou divertissements. La pédale, cette note soutenue sur laquelle plusieurs accords se succèdent, correspondrait au songe d'Elisabeth. Le songe, on l'a vu plus haut, revêt une importance primordiale dans le roman car c'est lui qui permet cette synthèse de sens sans quoi il n'y aurait pas de changement dans les contenus de la personnalité d'Elisabeth.

Un autre point en faveur de l'utilisation de ce modèle, c'est la définition même du mot "fugue": il veut dire s'enfuir momentanément du lieu où l'on vit. Et on parle de fugue psychopathologique lorsque cette fuite se produit sous l'influence d'une pulsion morbide. Or, ce fut le cas d'Elisabeth lorsqu'elle s'est retirée dans la chambre de Léontine Melançon après le méfait que fut pour elle l'allusion plus ou moins explicite de Jérôme aux événements de Kamouraska.

Les épisodes constitués des lexies 1 à 6 contiennent tous les thèmes qui peuvent rendre compte de l'unité du roman. Ils se présentent, de ce fait, comme l'ouverture de la fugue.

Et ceci est d'autant plus plausible que nous pouvons détecter dans l'oeuvre une sous-structure qui est celle de la pièce de théâtre. Or, cette pièce ne commence véritablement qu'à la lexie 7, lexie que nous avons posée comme assimilable au début du sujet de la fugue (ensemble A).

"Nous avons l'air de répéter une pièce (de théâtre)",⁷ d'affirmer Elisabeth et le caractère même de cette répétition nous semble aller dans le sens de la démarche de la fugue.

Il est intéressant de voir que les ensembles (A, B et C) s'associent au développement de la pièce de théâtre. L'ensemble A (le sujet) expose l'entrée en scène des personnages, tantes et servantes:

"Justine Latour, Sophie Langlade, je le reconnais bien ces deux-là, toutes timides et affolées. La troisième porte un masque de papier gris. Une pipe de plâtre bien culottée est pendue par un ruban à sa ceinture. Je sais! Je ne puis pas ne pas savoir! La troisième de ces femmes s'appelle Aurélie Caron."⁸

L'auteur présente aussi, dans ce premier ensemble, l'image du métier à tisser qui correspond à l'ébauche d'un projet (la reconstitution du drame): "Adélaïde, ma soeur,

7. Anne Hébert, op. cit., p. 61.

8 Ibid., p. 41.

vous avez vu comme la Petite met du rouge sur son métier?"⁹
Viennent ensuite les costumes (fourrures noires, violettes noires¹⁰), la dualité du paraître/être comme fondement de la tragédie (Elle n'aura qu'à paraître¹¹) et la foule constituée des témoins (La foule, un instant saisie par cet aveu, éclate de rire¹²). Enfin, la lexie 8 se termine avec la fin de la première scène, la lexie 9 s'ouvre sur un tableau (la ville de Sorel et la maison au coin des rues Philippe et Augusta) et les lexies 10 et 11 exposent le mode d'éclairage de la pièce: a) du général au particulier (la ville de Sorel puis la maison), b) du clair au sombre, ceci correspondant à l'intériorisation du drame. L'ensemble sujet se termine par la scène exposant la rencontre d'Elisabeth et du seigneur de Kamouraska.

Le premier ensemble effectue la reconstitution du crime, ce qui s'oppose au bonheur et à la liberté d'Elisabeth. Les épisodes qui suivent (les lexies 18 à 22) présentent des imitations formées de fragments du sujet. On y retrouve les thèmes du crime et de l'innocence.

9 Anne Hébert, op. cit., p. 43.

10 Ibid., p. 43.

11 Ibid., p. 47.

12 Ibid., p. 48.

Dans le deuxième ensemble, il y a une reprise du sujet (l'aventure d'Elisabeth) avec un changement d'intervalle qui nous ramène à l'époque de la relation d'Elisabeth avec le docteur Nelson. Mais c'est un bonheur trompeur qui est particulièrement précisé par l'utilisation des termes "enfer" et "folie". C'est par la biais de cette réponse au sujet que sont retraversés le meurtre et la mort d'Antoine et qu'Elisabeth peut toucher le fond de son désespoir.

Le changement d'intervalle est indiqué, au niveau technique: ouverture des rideaux sous l'influence d'Aurélie (lexie 22), éclairage de plus en plus violent (lexie 23), première scène présentant la première rencontre d'Elisabeth et de George (lexie 24), trois coups distincts (lexie 24). Mais c'est davantage par rapport à l'aventure que ce changement d'intervalle devient vraiment significatif. La construction de la pièce échappe à Elisabeth et c'est une voix extérieure qui dit: "Rétablissons les faits et les jours aussi exactement que possible." ¹³

Dès lors, Antoine joue un rôle (lexie 24) et, comme une sorte de centrifugeur, il fait en sorte que l'héroïne aille au fond de son désespoir. Les paroles de George Nelson (Vous êtes blessée? ¹⁴) permettent à cette dernière de récu-

¹³ Anne Hébert, op. cit., p. 106.

¹⁴ Ibid., p. 112.

pérer son rôle de vierge offensée (aventure de la méprise): "les défenses s'abattent (en elle) comme des châteaux de cartes." ¹⁵ C'est par le biais de cette communion de futur entre George et elle que l'héroïne entre en scène débarrassée de la défroque de Mme Rolland. Elle peut alors exprimer la dualité qui l'habite: "Quelqu'un en moi, qui ne peut être moi (je suis trop heureuse) pense très fort: nous irons en enfer tous les trois." ¹⁶

Suivent ensuite une série d'épisodes formés de fragments du sujet et de la réponse. Ceci fonctionne à la manière d'une compénétration de thèmes formant réseau ainsi que nous l'avons expliqué plus avant. On y retrouve les thèmes du crime, de l'innocence, du bonheur et de l'amour. Cette compénétration va de la lexie 33 à la lexie 53.

L'évolution des épisodes nous mène directement à l'ensemble d'accompagnement (B) qui constitue le contre-sujet. Il y a ici amplification de l'entreprise de distanciation effectuée par l'entremise de la pièce de théâtre. A Sorel, près de la fenêtre où elle attend le retour de George, Elisabeth découvre qu'il y a trop de distance entre elle et son amant: "Au-delà d'une certaine horreur, cet homme devient un autre. M'échappe à jamais." ¹⁷

15 Anne Hébert, op. cit., p. 112.

16 Ibid., p. 137.

17 Ibid., p. 197.

La distanciation du rapport George/Elisabeth conduit directement au projet de réconciliation avec le monde par l'entremise de Jérôme Rolland. "Le refuge de ma jeunesse est ouvert, de dire Elisabeth, éventré comme une poupée de son. Toutes les ramifications, les astuces, les tours et détours de la mémoire n'aboutissent qu'à l'absence." ¹⁸ Le dédoublement définitif de l'être constitue la seule solution au déséquilibre de l'héroïne. Elle peut ainsi se réconcilier avec elle-même en déformant l'angoisse et la terreur, puis avec le monde en épousant le notaire Rolland.

La lexie 65 justifie bien ce dénouement en présentant une valorisation du conformisme au détriment du thème de l'amour:

"Je n'ai plus qu'à devenir si sage qu'on me prenne au mot. Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face. Accepter l'innocence en guise de revanche ou de punition. Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite me colle à la peau. L'orgueil est ma seule joie, de place en place, tout le long d'un chemin amer." ¹⁹

Les paroles de Léontine Melançon, à la toute fin du roman (Voyez donc comme Madame aime Monsieur! ²⁰) indiquent

18 Anne Hébert, op. cit., p. 197.

19 Ibid., p. 249.

20 Ibid., p. 250.

qu'Elisabeth a passablement réussi à imiter "à merveille
une pierre plate et dure." 21

21 Anne Hébert, op. cit., p. 250.

CHAPITRE IV

ELABORATION SUR LE SUJET, LA REPONSE ET LE CONTRE-SUJET DE LA FUGUE

Le travail que nous avons fait jusqu'à maintenant pour interpréter l'aventure d'Elisabeth, dans le cadre de la fugue, nous a permis de cerner les mécanismes de la quête. Nous avons certes pu reconnaître, à cette étape-ci, certaines tangentes de ce processus. Ce sont ces tangentes que nous reprendrons ici par rapport à ce que nous avons déjà dit de la problématique du roman. Cependant, avant de procéder plus avant dans cette direction, nous nous attarderons quelque peu sur les trois ensembles déjà identifiés, de manière à cerner la façon dont ils articulent la phraséologie de la fugue. Pour ce faire, nous passerons en revue les élé-

ments constitutifs de chacun de ces ensembles et nous élaborerons une première tentative d'explication du processus de référence mis en oeuvre dans le roman.

Le sujet

Volontairement ou involontairement, Jérôme culpabilise Elisabeth en lui faisant lire un extrait des Poésies liturgiques qu'il a souligné d'un trait de crayon: "Le fond des coeurs apparaîtra. Rien d'invengé ne restera." ¹

Il réclame la servante Florida à son chevet, ce qui laisse croire à Elisabeth qu'il n'a pas confiance en elle (thème du crime). Ce doute est particulièrement révélé à travers la gaucherie avec laquelle elle administre l'ordonnance du médecin:

"Réveiller Florida. Cinq gouttes sur un morceau de sucre, toutes les quatre heures. Je suis complice, je suis sûre que je suis complice. Comment ai-je pu laisser le sucre disparaître ainsi?" ²

Inconsciemment, et comme pour donner raison à son mari, Elisabeth se réfugie dans la chambre de Léontine Melançon. Elle repense au meurtre d'Antoine et au procès qui l'a

1 Anne Hébert, op. cit., p. 16.

2 Ibid., p. 19.

suivi. Elle revoit le faux serment des tantes pour sauver l'honneur de la famille et cette réminiscence la met en présence d'une évidence: elle a grandi dans un milieu qui a fait primer le paraître sur l'être:

"Est-ce ainsi que les saintes femmes vivent? Se lèvent de grand matin pour aller prêter un faux serment, n'ont qu'une idée en tête, un seul mot d'ordre bien précis? Risquer son âme, mais sauver l'honneur de la famille. Ramener la Petite à la maison, elle est si belle. On lui donnerait le bon Dieu sans confession... Elle n'aura qu'à paraître pour confondre ses accusateurs." 3

Elisabeth se trouve face à un défi: rétablir sa véritable innocence. Et pour ce faire, elle examinera son enfance à la loupe. Elle effectuera une reconstitution et le roman prendra, dès lors, l'allure d'une pièce de théâtre, cette sous-structure dont nous avons parlé plus haut. Mais la distanciation nécessaire à cette opération est douloureuse. C'est qu'elle se sert de ce procédé de façon bien différente de celle de sa belle-mère et de ses tantes. Le rite de purification, que l'on rencontre dans ce premier ensemble, est significatif de son opposition aux normes et préjugés dont elle a été jusqu'à maintenant la victime inconsciente.

3 Anne Hébert, op. cit., p. 47.

"Dans cet espace réduit, dans cet air gris qui se raréfie, surgit une communiant. Tout de blanc vêtue, de la tête aux pieds. Son long voile pend jusqu'à terre. Sur sa tête une couronne de roses blanches. Je ne puis faire un mouvement. Dans sa main lourde, dans son bras pétrifié, doucement meurt l'esquisse vaine d'un signe de croix. Un enfant qui est en moi me regarde, bien en face, et me sourit gravement. M'oblige à écouter la voix légère et solennelle que je croyais perdue. - Je renonce à Satan, à ses pompes et à ses oeuvres, et je m'attache à Jésus-Christ pour toujours. Ainsi donc les voeux du baptême sont solennellement renouvelés." 4

Elle va décrire son enfance en la mettant en parallèle avec celle d'Aurélien pour reconnaître qu'elle était aliénée: elle ne connaissait rien à la vie ni à l'amour. C'est par le biais de cette aliénation que s'explique son mariage purement charnel avec Antoine Tassy, ce voyou qui sortait déjà avec les filles. Aussi, celle qui avait juré d'être heureuse n'avait récolté que du malheur, et cela, sans que ce soit de sa faute. C'est pourquoi, dans l'ensemble réponse, elle met en oeuvre un processus de culpabilisation d'Antoine et de ses tantes.

La réponse

Elisabeth a quitté Antoine et se réfugie à Sorel avec sa seule mémoire pour meubler sa solitude. Mais Aurélien

4 Anne Hébert, op. cit., p. 58.

lie, qu'elle prend à son service, entreprend de l'aider à s'innocenter. Dans l'optique de la pièce de théâtre, la servante ouvre les rideaux sur les grandes scènes de la vie de sa maîtresse. Cependant, elle parle un langage aussi incohérent que la solitude d'Elisabeth.

La première grande scène de cette section est faite de l'arrivée de George Nelson. Vient-il pour la sauver ou pour la perdre? Cette alternative est exprimée dans la déposition de Sophie Langlade en faveur de l'héroïne: "Madame n'était jamais seule dans sa chambre avec le docteur Nelson. Toujours Mme d'Aulnières, sa mère, se trouvait là, avec elle." ⁵

Elisabeth effectue la reconstitution du procès et l'on apprend qu'elle avait chassé Aurélie et les autres domestiques pour ne garder que sa mère à son chevet lors des visites médicales du docteur Nelson. C'est lors de ces entretiens semi-privés qu'elle avoue son malheur au médecin, à la grande confusion de Mme d'Aulnières qui excuse sa fille. Mais, de dire Elisabeth, "ma folle jeunesse s'ajuste sur mes os, mes pas dans les siens. Le meurtre et la mort retransversés. Le fond du désespoir touché." ⁶ Ce à quoi sa belle-

5 Anne Hébert, op. cit., p. 107.

6 Ibid., p. 115.

mère répond que "tout ça c'est du théâtre." ⁷ Or, Elisabeth ne joue pas. Elle est replongée au coeur de son enfance, de sa prison de la rue Augusta à Sorel. Antoine est comme investi de tout cet environnement négatif. Elle compte sur le caractère étrange de George pour conjurer le mauvais sort, pour s'opposer à Antoine.

En fait, George possède un pouvoir: le temps n'existe plus et le bal de Saint-Ours vient couronner ce processus de libération. Elisabeth se dit la plus heureuse des femmes. Mais c'est un bonheur illicite et les tantes ont vite fait de replacer leur nièce devant les exigences de sa réputation. C'est ainsi qu'après le meurtre d'Antoine, elle se trouve face à une société avec laquelle elle doit se réconcilier. C'est ce problème que vient résoudre le mariage de raison avec Jérôme Rolland.

Mais cette réconciliation ne s'est pas encore faite et c'est pourquoi elle est dévorée par les cauchemars. Son salut ne devant s'effectuer que par le biais d'une sainte barbarie où bonheur et enfer sont intimement liés.

Même si elle a un homme avec elle qui lui dit de ne

⁷ Anne Hébert, op. cit., p. 115.

pas avoir peur, Elisabeth constate que son bonheur est un bonheur étrange, une victoire amère. C'est la joie des fous au bord du désespoir.

Le contre-sujet

La reconstitution des événements entourant le meurtre d'Antoine conduit l'héroïne à se dédoubler au point de se proclamer candidement innocente. Il s'établit même éventuellement une distance entre George et elle. C'est que le temps en vient à s'accumuler sur elle au point de lui faire une armure de glace.⁸ Elle en vient même à habiter "le vide absolu."⁹

Elle s'aperçoit qu'elle est l'envers de la mort. Ayant été exorcisés, le meurtre et la folie sont réduits à des dimensions raisonnables. Ils retrouvent leur poids réel et témoignent de la métamorphose du personnage. L'amour fou a été minimisé et le meurtre est devenu le résultat d'un jeu de mort entre Antoine et George. Elle se refuse à admettre sa culpabilité dans l'affaire et veut devenir Mme Rolland à jamais.

⁸ Anne Hébert, op. cit., p. 197.

⁹ Loc. cit.

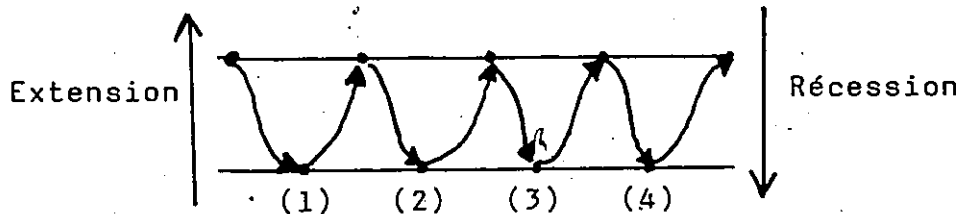
CHAPITRE V

L'ANALYSE TRANSACTIONNELLE DU CONFLIT ET LA STRUCTURE DE LA FUGUE

La méthode psychostructurale, dont nous nous servons, traite les textes à la fois du point de vue formaliste et du point de vue psychologique. L'optique psychologique approfondit les recherches, notamment par l'exploitation de la théorie des deux orientations de l'activité productrice et passionnelle. Ainsi, cette méthode apporte un intérêt nouveau en faisant la distinction entre les émotions esthétiques (de nature productive) et les émotions pathétiques (de nature passionnelle). Cette distinction a, bien sûr, un impact sur les recherches formalistes: elle rend possible la mise en relief du suspens pathétique par l'établissement des grandes séquences de l'histoire.

On peut avoir une émotion esthétique (poétique), c'est-à-dire dégagée de tout pathos élémentaire et ne favorisant pas l'alternance des affects positifs et négatifs. Cependant, quand Anne Hébert affirme qu'"Antoine (est) multiplié à l'infini (extension), comme écrasé au pilon, réduit en fines particules (récession)",¹ l'émotion poétique et la comparaison se chargent de pathos car l'auteur exploite ici l'émotion tragique du lecteur.

La plupart des récits consistent en la répétition du schème narratif universel qu'on peut représenter au moyen d'une courbe dramatique où les séquences de l'histoire sont mises en évidence:



Cette courbe est faite d'une suite de réductions pathétiques ascendantes et descendantes dans l'espace du conflit fondamental (positif vs négatif; vie vs mort). Cette courbe est aussi le noeud par lequel tout récit se rattache à la source pathétique primordiale et à la catharsis magique ou tragique. Habituellement, on trouve l'influence du schème

¹ Anne Hébert, op. cit., p. 92.

pathétique central dès les premières pages du roman et les thèmes ont un rôle important à jouer dans cette manifestation. C'est ainsi qu'on a pu démontrer, dès les premières pages de Kamouraska, que sont évoqués les thèmes tragiques de la justice, de l'accusation, du crime, de la culpabilité, etc... Cependant, il est une action encore plus cachée: c'est l'effet que le balancement pathétique proposé au discours passionnel produit sur le lecteur.

Le fonctionnement de ce balancement peut être décrit de la façon suivante: la suite des paroles mises en récit auraient la forme de micro-drames et de micro-tragédies ayant la structure du drame fondamental de l'histoire. C'est ainsi qu'on peut analyser le début du roman Kamouraska selon l'alternance extensive/récessive de son suspens interne:

1. L'été passa en entier. (Extension)
2. Mais Mme Rolland, contre son habitude, ne quitta pas la rue du Parloir. (Récession)
3. Il fit beau et chaud. (Extension)
4. Ni Mme Rolland ni les enfants n'allèrent à la campagne. (Récession)
5. Son mari allait mourir et elle en éprouvait une grande paix. (Extension)
6. Cet état paraissait devoir prendre des proportions inquiétantes. (Récession)
7. Une disponibilité sereine l'envahissait. (Extension)

8. Cette disponibilité ne laissait présager rien de bon. (Récession)
9. Tout semblait vouloir se passer... (Extension)
10. L'angoisse exerçait ses défenses protectrices. (Récession)

On voit que le suspens dramatique n'est pas constitué d'événements dramatiques. Ce qui donne au discours un mystérieux attrait, c'est le rythme caché de l'alternance pathétique.

Parfois, une onde dramatique courte passe à travers le discours:

"Son mari allait mourir

et elle en éprouvait une grande paix." ²

Parfois, l'onde s'allonge comme le démontre l'alternance des paragraphes dans les lexies 9 et 10. S'y succèdent la description de la "redoutable demeure de la rue Augusta" ³ (Récession) et le récit des rêves d'évasion d'Elisabeth: communiant tout de blanc vêtue, ⁴ bal du gouverneur. ⁵ (Extension).

² Anne Hébert, op. cit., p. 7.

³ Ibid., p. 51.

⁴ Ibid., p. 58.

⁵ Ibid., p. 60.

Ce qui fait l'attrait spécifique du génie d'Anne Hébert, c'est qu'elle nous présente les deux jouissances, esthétique et pathétique, simultanément. Comme si "l'esthétique n'(était) que fidélité à saisir l'essentiel d'une expérience située aux limites de la sensibilité (et que) la qualité d'art (faisait) contre-poids au drame." ⁶

Les considérations apportées plus haut nous amènent à revenir sur la composante pathétique de la quête d'équilibre. Comme cette quête peut, à plusieurs égards, apparaître morbide sous l'angle de l'absolutisation qui s'établit dans la relation moi-monde dont nous avons parlé, nous voulons maintenant relire ce processus sous l'éclairage de l'Analyse transactionnelle du docteur Eric Berne. Nous reprendrons la structure de la fugue présentée plus haut et nous l'assimilerons à la grille de lecture comportementale proposée par le psychologue humaniste.

Les lexies 1 à 7, que nous avons posées comme ouverture de la fugue, exposent la position fondamentale ⁷ d'Elisabeth: je ne suis pas acceptable; les autres ne sont pas accep-

6 René Lacôte, op. cit., p. 49.

7 Le genre d'attention que nous donnons et recevons dépend de l'estime que l'Enfant, en nous, a de lui-même et des autres. Le comment l'Enfant en nous s'estime et estime les autres est appelé "position fondamentale" face à la vie.

tables. Cette position fondamentale est d'ailleurs présentée à travers la mise en oeuvre de l'angoisse et de la terreur qui semble vouloir caractériser ce même personnage.

Selon les données de l'Analyse transactionnelle, les personnes qui sont dans une telle position face à la vie sont toujours en état d'alerte, craignent qu'il leur arrive quelque chose et cherchent à être bien vues à l'extérieur d'elles-mêmes, à être reconnues pour devenir acceptables. Elles peuvent se présenter comme des victimes (blessées, rejetées, inutiles, observées, surveillées) et attirent souvent la pitié.

Ne peut-on pas, dans cette optique, interpréter l'impression de bête traquée, surveillée, épiée que donne Elisabeth au début du roman? Ou encore sa maladresse à administrer des remèdes à son mari, son sentiment d'être culpabilisée par lui pour enfin être chassée de la chambre conjugale au profit de la servante Florida?

Malgré ces caractéristiques, ce sont quand même des personnes qui ont besoin de se sentir libres, de se laisser aller, d'être authentiques et d'être acceptées telles qu'elles sont. Cependant, le tragique s'installe dès lors qu'elles manifestent une dualité entre ce qu'elles veulent être et les moyens qu'elles prennent pour y arriver. Or, c'est ce

qu'expriment les deux épisodes de l'ouverture de la fugue: "Redevenir veuve. Je voudrais déjà être couverte de crêpe fin et de voiles de qualité... Essuyer mes yeux secs, flâner dans une ville inconnue, immense, sans fin, pleine d'hommes."⁸

A) L'ensemble sujet: la collection de timbres négatifs.

Tout en présentant la position fondamentale de l'héroïne, l'ensemble sujet expose l'origine du déséquilibre de cette dernière: il provient de la contamination des composantes.*

L'analyse transactionnelle affirme que nous avons en nous trois composantes qui sont: le Parent, l'Adulte et l'Enfant. Le Parent censure, exerce l'autorité et évalue (Parent critique). Il peut aussi se révéler "chaleureux, stimulant, permissif."⁹ On parle alors d'un Parent compréhensif.

L'Enfant est la composante qui "sent, pense, parle et agit de la même manière que nous l'avons fait étant petits."¹⁰

Cette composante permet encore à la personne de se soumettre aux pressions de l'entourage immédiat et de ne pas se satis-

8 Anne Hébert, op. cit., p. 10.

9 M. Landry et M.L. Bonin, Dynamique personnelle, Centre de Psychologie conjugale et familiale, Montréal, 1974, p. 3.

10 Loc. cit.

* Les termes "contamination des composantes" font partie de la terminologie de l'Analyse transactionnelle.

faire de ses performances face aux demandes qui lui proviennent de l'environnement extérieur. Quant à l'Adulte, c'est la composante neutre qui soupèse l'information provenant du Parent de l'Enfant. C'est aussi cette composante qui permet de prendre objectivement les décisions qui s'imposent.

L'être bien équilibré et autonome serait celui qui a réussi à maintenir en parfait équilibre chacune de ses composantes. Il s'ensuit que, dans un état de déséquilibre, on parle de la contamination de la composante Adulte par le Parent ou les deux composantes à la fois.

"D'une façon idéale, les cercles Parent, Adulte, Enfant sont séparés l'un de l'autre. Chez plusieurs individus, cependant, les cercles s'imbriquent l'un dans l'autre. Le recouvrement qui s'ensuit représente une contamination de la composante Adulte par des données anciennes et incontrôlées de la composante Parent qui sont perçues comme vraies. C'est ce qu'on appelle un préjugé. Le préjugé se développe dans la première enfance quand des parents trop protecteurs censurent l'exploitation de certains sujets par leurs enfants. Un autre type de recouvrement manifeste la contamination de la composante Adulte par l'Enfant. Cette contamination s'exprime par l'expérimentation de sensations archaïques vécues comme des

sensations présentes: Deux symptômes très courants de ce type de contamination sont l'illusion et l'hallucination."¹¹ *

Lorsqu'une telle contamination existe, l'harmonie est rompue entre les composantes et les processus de solution de problèmes et de prise de décision s'en trouvent affectés. On est alors en présence de processus pathologiques de référence. L'adulte prend des décisions programmées qui sont influencées par les façons de faire inculquées par les parents comme seules vraies. Ce sont souvent des décisions impulsives où seulement sont prises en considération les conséquences immédiates.

Parmi les caractéristiques d'une telle contamination, on peut trouver des sentiments ou expériences vécus en bas-âge

¹¹ T.A. Harris, I'm OK - You're OK, Avon Publishers, N.Y., 1973, pp. 124-125.

*Le texte anglais se lit comme suit: "Ideally the P-A-C circles are separate. In many people, however, the circles overlap. The (...) overlap (...) is contamination of the Adult by dates, unexamined Parent data which is externalized as true. This is called prejudice...Prejudice develops in early childhood when the door of inquiry is shut on certain subjects by the security-giving parents. (An other) overlap (...) is contamination of the Adult by the Child in the form of feelings of archaic experiences which are inappropriately externalized in the present. Two of the most common symptoms of this kind of contamination are delusions and hallucinations."

qui, inscrits au niveau de l'enfant, apparaissent à l'adulte comme des réalités actuelles. Ces erreurs de perception ou illusions peuvent, dans certains cas, prendre la forme de fausses croyances et même d'hallucinations.

L'ensemble sujet (B), qui va des lexies 7 à 18, nous semble très bien articuler cette position fondamentale. Il nous présente l'enfance d'Elisabeth comme source de son déséquilibre (situation d'orpheline de père, normes des tantes, comportement psychopathologique de la mère) et de la contamination de ses composantes (éducation anxiogène imposée par les tantes). Il nous présente aussi les réactions d'Elisabeth comme personnage de cette position fondamentale. C'est une collectionneuse: elle prend en notes les mauvais sentiments provoqués chez elle et se sent justifiée d'agir lorsqu'elle a collectionné suffisamment de timbres négatifs tels que colère, tristesse, anxiété, crainte... C'est sous l'angle de cette collection de timbres négatifs qu'elle nous fait revivre son premier mariage avec Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska.

Ce trafic, qui se produit sous l'influence de la composante enfant, a été enseigné par les parents ou tuteurs ou

substitué à travers leur comportement. Qu'on se souvienne ici du faux serment des tantes lors du procès de leur nièce, des clichés sociaux qui les ont conduites à jeter Elisabeth dans les bras d'un seigneur amoral pour lui faire faire un grand mariage. Ces éléments nous permettent de comprendre l'origine de ce caractère troublant de l'héroïne tel que mis en lumière dans l'ensemble du sujet.

L'analyse transactionnelle enseigne que la collection de timbres négatifs est ensuite échangée contre un acte de soulagement ou de revanche libre de toute culpabilité.¹² Ces renseignements nous permettent d'interpréter le thème de l'innocentisation que l'on rencontre tout au long du roman.

Cependant, avant d'insister sur cet aspect, nous aimerions nous attarder davantage sur la collection de timbres négatifs. Elisabeth ne collectionne que des timbres négatifs. Ce caractère est particulièrement illustré par le rôle de vierge offensée et de martyre que l'héroïne s'attribue. Ce fait vient même corroborer un autre aspect de cette position fondamentale, soit le fait d'être reconnu pour devenir acceptable. Dans cette intention, Elisabeth doit se présenter comme

12 M. Landry et M.L. Bonin, op. cit., p. 28.

une victime qui attire la pitié. Comme elle s'estime malheureuse et accepte pour vérité absolue qu'il n'y a rien à faire, la seule possibilité qu'il lui reste, c'est de jouer un rôle:

"Je n'ai plus qu'à devenir si sage qu'on me prenne au mot. Fixer le masque de l'innocence en guise de revanche ou de punition. Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite me colle à la peau. L'orgueil est ma seule joie, de place en place, tout le long d'un chemin amer." 13

Dès lors, l'héroïne se présente comme comédienne et marionnette. La phrase de la belle-mère: "tout ça c'est du théâtre"¹⁴ illustre bien cette attitude.

Il est encore un point sur lequel insiste l'ensemble sujet. Ce point qui, d'ailleurs, prépare l'ensemble réponse, c'est la mise en oeuvre de la fureur comme signe avant-coureur de l'acte de revanche dont nous avons parlé plus haut et qui correspond au meurtre prémédité d'Antoine dans le même ensemble.

13 Anne Hébert, Kamouraska, p. 249.

14 Ibid., p. 85.

Les lexies 18 à 22 enchaînent là-dessus par la mise en action d'un processus d'innocentisation qui n'est rien d'autre que cette revanche libre de toute culpabilité venant méthodiquement adoucir l'impact du meurtre. "En songe, dit-elle, je redeviens blanche et bête comme une jeune fille à marier."¹⁵

B) La réponse ou l'échange de la collection de timbres.

La fureur découverte par Elisabeth lors de la récitation du Notre Père dans l'église paroissiale de Kamouraska¹⁶, elle peut la partager avec George Nelson. Cette communion de fureur lui permet d'échanger sa collection de timbres en mettant un accent prépondérant sur son rôle de vierge offensée:

"(George) attentif à un si grand malheur en moi. Se récriant avec indignation: "Mais vous êtes blessée!" Je joue avec la chaîne de montre qui barre la poitrine de George Nelson. Je respire l'odeur de son gilet. Plus que la pitié, je cherche la colère dans son coeur." ¹⁷

15 Ibid., p. 243.

16 Anne Hébert, Kamouraska, p. 90.

17 Ibid., p. 115.

Pour régler la dichotomie: bonheur intense avec George/ malheur constant avec Antoine, Elisabeth engage un processus de solution de problème. Ce caractère est significatif de la contamination dont nous avons parlé. C'est ce qui la conduit à la décision impulsive et programmée de faire mourir Antoine.

C) Le contre-sujet ou jouer à être là.

Les épisodes qui vont de la lexie 33 à la lexie 53 sont constitués de fragments de l'ensemble sujet (théâtre de la fureur) et de l'ensemble réponse (communion de fureur et décision impulsive). Ils préparent l'arrivée de l'ensemble contre-sujet ou ensemble justificateur.

Le dédoublement définitif de l'être dont parle Elisabeth est la preuve qu'elle accepte pour vérité absolue qu'il n'y a rien à faire. La seule façon d'établir la cohérence qu'elle cherche consiste à jouer à être là: "Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elisabeth d'Aulnières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse à l'extérieur."¹⁸

18 Ibid., p. 250.

Refusant de donner elle-même un sens à sa vie (ses tantes l'y ont bien préparée), elle se réconcilie avec le monde par son mariage avec Jérôme Rolland. Elle peut maintenant encore justifier cette option après avoir procédé à la distanciation de sa relation amoureuse avec George Nelson: "Désormais, affirme-t-elle, entre nous, il y aura cet écran de verre et de gel. Ton image déformée par le givre et la mort passera de l'autre côté du monde. Good bye, my love. Lorsque tu reviendras, ce ne sera plus toi, ce ne sera plus moi."¹⁹

Les lexies 64 et 65 se présentent comme la conclusion de la fugue. Le mariage avec Jérôme Rolland montre bien l'importance que le personnage de cette position fondamentale accorde au fait d'être bien vu à l'extérieur de lui-même. Elisabeth veut être reconnue pour devenir acceptable et le roman se termine en démontrant qu'elle y a bien réussi. C'est tout au moins ce qu'exprime la réflexion de la servante Léontine Melançon.

¹⁹ Anne Hébert, Kamouraska, p. 189.

CHAPITRE VI

MODALITES D'UN "EXPERIENCING"

"Les sensations du présent s'enchaînent aux sensations du passé et animent de nombreux espaces enfouis dans la mémoire... La vie propre de ces espaces, les sensations qui en résultent chez la narratrice, comme celles qui les ont provoquées, tout cela crée un appel de vie. "Il s'agit de la possession de ma vie réelle."¹

Nous avons dans cet extrait, tous les éléments nécessaires pour une lecture gendlinienne de Kamouraska. D'abord, les verbes "s'enchaînent" et "animent" nous situent dans le cadre d'un processus, celui de "l'experiencing"² qui est "essentiellement une interaction entre les sentiments et les symboles "³ qui interagissent avec le processus émotionnel de

1 Gabriel-Pierre Quелlette, "Espace et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert, Voix et images, vol. 1, no.2, déc.1975, p. 264.

2 L'experiencing est un processus d'événements concrets en train de se dérouler.

3 E.T. Gendlin, op. cit., p. 40.

la narratrice.⁴ On voit tout de suite que cet "experiencing", de par le mode particulier du donné émotionnel auquel il réfère, provoque un phénomène de référence directe (l'appel de vie). Ce référent implicite auquel renvoie la sensation directe éprouvée permet de trouver les significations ou le sens des émotions en cause. Ces significations peuvent ensuite être explicitées quand le sens émotionnel entre en interaction avec les symboles verbaux et que la signification des symboles peut être ressentie.⁵ La symbolisation est importante car sans elle, les sens émotionnels restent incomplets.⁶

"Le symbole, comme phénomène esthétique, n'est que la partie extérieure du symbole véritable. Au-dessous de l'image poétique, coule la sève vivante du corps et de l'âme. L'apparence esthétique fait ressusciter, au moyen de plusieurs analogies et suggestions, une réalité invisible. C'est là que se cache la seconde partie du symbole qu'on pourrait appeler le symbole psychologique." ⁷

4. Ibid., p. 18.

5. Ibid., p. 20.

6. Ibid., p. 22.

7. P. Wyczynski, Poésie et symbole, Désm, Montréal, 1965, p. 57.

Ce qui est visé, c'est la possession, par Elisabeth, de sa vie réelle et c'est à cette "focalisation"⁸ que doit conduire le processus de référence dans ses activités de "déploiement"⁹: associations, souvenirs, circonstances sont tous en relation avec le référent émotionnel. C'est pourquoi "cette vie propre aux images ("L'image de l'anse qui est au nord-ouest de Kamouraska, en allant vers Rivière-Ouelle, s'installe dans l'auberge de Louis Clermont"¹⁰) est un événement du voyage dans le temps entrepris et subi par la narratrice, voyage où les espaces se compénètrent et se fusionnent par l'intermédiaire de ces images. La sensation d'être présente dans ces espaces aux souvenirs non vécus, l'emporte sur le jeu des images qui en sont la conséquence et non la cause."¹¹

8 Focalisation: processus global qui découle du fait qu'une personne trouve accès au référent direct de son "experiencing".

9 Déploiement : c'est le déploiement d'un référent direct. Il implique toujours qu'on reconnaisse avec surprise et avec une émotion profonde le sens de nos propres sentiments.

10 Anne Hébert, Kamouraska, p. 212.

11 G.P. Ouellette, op.cit., p. 32.

C'est dans cet esprit que Gendlin affirme que le mouvement de référence donne une direction au processus de focalisation. "L'attention de l'individu et de son activité de symbolisation ont tendance à suivre la direction qui mènera à un changement dans le référent." ¹² C'est un changement dans le sens émotionnel qui opère dans l'activité de symbolisation: "soumission de l'espace à une face cachée de l'être." ¹³

L'experiencing auquel on réfère a un caractère immédiat et présent: l'expérience que je fais, c'est de ressentir ma propre structure schématique. ¹⁴ Aussi les symboles représentent-ils de quoi est faite l'expérience. Elisabeth se dit "réduite à (son) état le plus lamentable." ¹⁵ Elle est tantôt prête à se voir presque morte: "Etant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant." ¹⁶ Tantôt elle ne voit que, la mort pour décrire ce qu'elle ressent: "Me répéter que je suis morte (que rien ne peut plus m'atteindre)." - Non point

¹² E.T. Gendlin, op. cit., p. 32.

¹³ G.P. Ouellette, op. cit., p. 257.

¹⁴ E.T. Gendlin, op. cit., p. 39.

¹⁵ Anne Hébert, op. cit., p. 213.

¹⁶ Loc. cit.

blessée, ni même mourante, mais morte tout à fait." 17

Ces caractéristiques sont le résultat de son invisibilité, de sa perte "de toute forme, de toute épaisseur ou de profondeur" 18; elle se compare à une goutte d'eau; "cachée dans (l') auberge", elle n'a plus de nom, ni de visage, ce qui équivaut pour elle à être "détruite." Niée. 19

Ce qui est visé par le processus de focalisation, c'est un référent direct de l'expérencing. 20 Cependant, s'il est relié par une structure, l'expérencing ne peut pas fonctionner de façon implicite. On ne peut le ressentir comme un "tout continu" avec ses milliers d'aspects implicites qui sont à l'oeuvre en soi, de sorte qu'il est impossible d'atteindre au sens neuf ou renouvelé de l'expérience... L'expérience est alors, sous cet aspect, une "totalité cristallisée qui refuse d'abandonner sa propre structure." 21

17 Anne Hébert, op. cit., p. 214.

18 Ibid., p. 213.

19 Ibid., p. 215.

20 E.T. Gendlin, op. cit., p. 23.

21 Ibid., p. 39.



" Apprendre à vivre en soi. Dans un espace restreint, mais parfois habitable. Eviter de regarder à plus de deux pas devant moi"... 22

.....
 "Une cloche de verre où persiste une sèche poussière, pour m'étouffer. / Dans cet espace réduit, dans cet air gris qui se raréfie"... 23

Si l'expérimentation, à l'intérieur des totalités cristallines (structurées et schématiques) ne fonctionne pas en interagissant avec les détails de la situation actuelle, la structure de la personnalité n'est pas modifiée par le présent. Comme elle demeure identique à elle-même, elle se reflète dans plusieurs situations et ne connaît pas de modifications. Elisabeth est "poussée à la limite extrême du cauchemar" ²⁴ car "autour d'elle, l'espace du songe l'emporte et l'enferme au point où elle n'a plus de refuge, plus de lieu où habiter, n'étant plus elle-même et étant là où elle ne devrait pas être (le songe l'isole

22 Anne Hébert, op. cit., p. 100.

23 Ibid., p. 58.

24 Anne Hébert, Kamouraska, p. 231.

au plein milieu de la neige à l'anse de Kamouraska), là même où sa dignité l'empêcherait de se présenter."²⁵

"Anachronique et insolite. Tenue de se présenter en personne au manoir de Kamouraska. 26
Sans aucun refuge à l'intérieur de soi. Chassée hors de soi. Jetée dehors... N'ayant jamais été aussi profondément séparée de soi-même." 27

Gendlin précise qu'un fonctionnement implicite optimal est nécessaire pour que s'effectue la compréhension du sens émotionnel. Or, quand la façon d'"expérencer" est liée par une structure, le fonctionnement implicite de l'expérencing est impossible. La fidélité à un devenir que nous croyons constitutif de la quête d'équilibre suppose la possibilité d'interprétations et de réactions. Pour cela, il est nécessaire que les multiples significations de l'expérencing entrent en relation avec les détails de la situation présente. Or, ceci est impossible si l'individu ne dispose que d'un "pattern" émotionnel structuré.²⁸ On peut même dire que cette structure évite le processus de fonctionnement implicite de

25 G.P. Ouellette, op. cit., p. 261.

26 Anne Hébert, op. cit., p. 230.

27 Ibid., p. 231.

28 E.T. Gendlin, op. cit., p. 40.

même que l'experiencing l'accompagnant et y conduisant. Elisabeth parle d'un "vide absolu" qui contient la poussière du passé. "Ce vide absolu (qui indique) la coupure totale d'avec la réalité quotidienne et actuelle."²⁹

On a vu que l'experiencing était constitué de l'interaction entre les sentiments et les événements (bruits verbaux, comportements d'autrui, événements extérieurs).³⁰ Pour qu'existe véritablement le processus d'interaction et que, de ce fait, puissent évoluer certains aspects de la personnalité, il faut les réponses d'une autre personne. Par elles, peut se reconstituer le processus expérientiel là où, avant, il n'y avait pas de processus (pas d'interaction entre les sentiments et quelque chose d'autre). Ceci nous amène à parler des contenus de la personnalité comme des aspects en mouvement.

Comme on l'a déjà souligné, les symboles signifient ou représentent de quoi est faite l'expérience. Il faut

29 G.P. Ouellette, op. cit., p. 261.

30 E.T. Gendlin, op. cit., p. 40.

donc, pour qu'il y ait contenu, que certains aspects de la fonction implicite entrent en interaction avec des symboles. Durant le processus expérientiel, s'effectue la symbolisation d'une foule de contenus qui demeurent incomplets tant que les symboles n'ont pas fait progresser le processus sous cet angle particulier.

G.P. Ouellette, bien qu'il ne s'exprime pas dans les termes de Gendlin, insiste, à sa façon, sur la fonction de reconstitution du processus expérientiel. "(Le) temps retrouvé et (la) nouvelle identité prennent racine dans un "autre monde" où "une autre vie existe, mouvante et bouleversante." Elisabeth s'est laissée aller au "génie mal-faisant des sons et des images", parce qu'elle peut, par lui, retrouver au moins pour un temps la vie elle-même."³¹

Si les contenus de la personnalité sont des aspects du processus, la loi de la reconstitution s'expliquerait de la façon suivante: certains contenus (aspects du processus) doivent être symbolisés avant que d'autres contenus

31 P.G. Ouellette, op. cit., p. 242.

puissent devenir des aspects du processus susceptibles d'être symbolisés. Ceci nous amène à parler du "self process".

On parle d'un "self process" lorsque l'experiencing fonctionne de façon implicite et que l'individu, de par sa possibilité de se répondre (dans le cadre d'une interaction entre ses sentiments et son comportement symbolique ou réel) fait progresser son propre experiencing.³² Par ailleurs, si l'experiencing ne comprend pas de fonctionnement implicite, l'individu ne peut se répondre à lui-même et faire progresser son experiencing. Des réponses deviennent nécessaires pour que se reconstitue le processus expérientiel d'interaction (concernant la dimension qui ne fonctionne pas, c'est-à-dire liée par une structure). Ceci dans le but d'éviter l'absolutisation de la relation moi-monde dont nous avons parlé.

Cette réponse, qui reconstitue le processus expérientiel, est indiquée de façon implicite. C'est pourquoi il est nécessaire que l'individu réponde au fonctionnement de

32 E.T. Gendlin, op. cit., p. 43.

l'experiencing et non pas à la structure. "On doit accepter l'aspect apparent ou manifeste du fonctionnement de la personne et y réagir de façon personnelle."³³ La relation personnelle apparaît donc d'une importance primordiale: "c'est seulement dans la mesure où nous réagissons, à ces aspects actuellement en opération de l'experiencing (de l'autre) (en dépit du caractère évidemment contradictoire de son comportement et de ses réponses symboliques à lui-même) que nous pourrions reconstituer le processus là où lui-même n'avait répondu jusqu'ici (symboliquement ou réellement) qu'avec ses structures. Elisabeth "prend(...) possession de l'espace; elle se l'approprie. S'il s'agit d'un délire, il faut parler de délire raisonné, prémédité."³⁴

Le processus expérientiel est important en lui-même. C'est en symbolisant le vécu auquel on accède qu'on peut faire progresser le processus et le reconstituer ensuite en des aspects nouveaux. "C'est alors seulement, quand de nouveaux contenus arrivent à fonctionner de façon implicite dans les sentiments, que nous pouvons les symboliser."³⁵

33 Ibid., p. 44.

34 G.P. Ouellette, op. cit., p. 264.

35 E.T. Gendlin, op. cit., p. 44.

En résumé, on peut parler de la quête d'équilibre comme d'un experiencing constitué du fonctionnement émotionnel et implicite du processus d'interaction. Ce fonctionnement émotionnel constitue les milliers de significations et les milliers d'expériences passées qui déterminent un comportement actuel, approprié. Le "self process" auquel nous avons fait allusion, non seulement implique que nous ressentons les significations qui opèrent de façon implicite, mais encore que nous pouvons y répondre nous-mêmes par un jeu d'interaction entre nos sentiments et les symboles qui les manifestent. La conformité au devenir peut se traduire dans les termes de sentiments et significations convenables.

Nous avons vu également qu'il peut se produire des interactions tronquées (dans le sommeil par exemple) et qu'il s'ensuit un processus expérientiel boiteux. Ceci est causé par le manque de fonctionnement implicite d'un experiencing émotionnel. Gendlin parle alors "d'une perte du sens de soi-même et de la capacité de répondre de façon appropriée aux événements présents et de les interpréter correctement."³⁶ Ce sont des façons d'expérencier extrême-

36 E.T. Gendlin, op. cit., p. 52.

ment liées par une structure perçue comme telle "dans les rêves et les hallucinations."³⁷

L'individu (dont les contenus de la personnalité sont liés par une structure) n'est plus en possession des aspects pertinents du processus émotionnel qui opèrent habituellement. Ses rêves et hallucinations lui sont incompréhensibles car l'expérimentation émotionnel qui lui procurerait le sentiment qu'ils sont siens et qui lui permettrait de connaître leur signification n'entre pas en opération. Le manque de processus d'interaction avec le présent fait en sorte que le sens émotionnel n'est pas agissant. Il s'ensuit "la perception d'un "pattern" qui se répète de façon compulsive et que la situation présente ne modifie pas."³⁸ On a alors un individu isolé, non impliqué, absent, retiré ou hors de contact avec lui-même. "Je construis des barrages d'obstination et de mauvaise volonté," de dire Elisabeth. Je persiste du côté des ténèbres. Je fouille les ténèbres."³⁹

37 Ibid., p. 53.

38 Ibid., p. 55.

39 Anne Hébert, Kamouraska, p. 242.

On parle d'une mutation des contenus lorsque le sens émotionnel, fonctionnant de façon implicite, s'achemine progressivement et lorsque, reconstitué, le processus devient plus immédiat dans sa façon d'évoluer. Il y a alors manifestation de changements ininterrompus dans le contenu. La symbolisation et la référence directe changent toutes les deux et le mouvement du référent se traduit en une séquence de contenus successifs mutés. Un véritable changement ne se fait pas que dans la façon d'interpréter la réalité: il y a transformation des sentiments et des symboles.

Si "la poésie d'un roman tient (...) dans la manière d'être du personnage en face de l'univers et dans le langage qu'il emploie pour exprimer sa vision de la réalité,"⁴⁰ il nous apparaît justifié de qualifier la relation moi-monde qui se révèle dans l'oeuvre. Et cela, même en admettant que "l'aventure se déroule en-deça de l'existence, à ce point imprécis où la vie n'est pas encore assurée entre le néant et l'être."⁴¹

40 Réjean Robidoux et André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, éd. de l'Université d'Ottawa, coll. Visage des lettres canadiennes, Ottawa, 1966, p. 173.

41 Gilles Marcotte, Une littérature qui se fait, éd. HMH, Montréal, 1962, p. 282.

En fait, le roman exploite ces deux aspects (qui peuvent sembler contradictoires) et on a l'impression qu'ils sont intimement liés au devenir de l'oeuvre. La recherche, par Elisabeth, des sensations les plus intenses de sa vie de jeune femme, débouche sur l'absence de ce George (lié à la possession de la vie réelle d'Elisabeth). Cette disparition provoque la disparition des espaces qui avaient provoqué la présence de l'amant. Dès lors, la sensation d'Elisabeth doit se créer un autre espace, un espace extraordinaire, un vide absolu, une espèce d'espace mythique permettant de retrouver ce George qui est passé de l'autre côté du monde dans les ténèbres.

Pour ce faire, elle doit disparaître de sa chambre de Québec et des lieux de son enfance à Sorel. Surgit alors autour d'elle l'anse de Kamouraska et elle y occupe tout l'espace avec celui qui, dans le passé, s'y trouvait seul avec sa victime, Antoine Tassy. Elisabeth a alors de ses souvenirs une perception sensorielle très aigüe (l'odorat part en flèche, trouve sa proie.) Il s'effectue une synthèse de sensations: a) celles éprouvées auprès de George à une certaine époque, b) celles provenant du paysage de neige et

de glace et c) celles d'une troisième époque - le récit d'un événement ou de l'idée qu'elle s'en était faite. Il s'agit pour elle d'éprouver des sensations éparses, comme un seul et même épisode de sa vraie vie. Mais la prise de possession de cet espace conduit Elisabeth à connaître une intensité presque insoutenable. L'espace se referme sur elle de sorte qu'elle se sent comme une "femme enterrée vivante" et fait part de sa peur à Jérôme. "Le passé précédant le crime s'est aboli et ne subsiste plus que l'au-delà de l'acte, c'est-à-dire ce fil tenu qui mène Elisabeth à son état actuel, à sa peur."⁴²

Il s'agit bien d'un "point imprécis...entre le néant et l'être." Cependant, de ce point, Elisabeth se révèle dans sa manière d'être par rapport à l'univers. Aussi s'agit-il maintenant pour nous de qualifier la façon dont ce personnage se révèle dans sa relation moi-monde. Pour ce faire, nous utiliserons les niveaux d'experiencing suggérés par Gendlin.

Les niveaux, qui sont gradués de 1 à 7, exposent différentes modalités du processus référentiel de la focalisation et de la modification des contenus de la personnalité. On distingue deux regroupements:

42 Josette Féral, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert", Voix et images, vol. 1, no.2, 1975, p. 275.

- A) de 1 à 4 - Pas de référence directe mais expression de sentiments. L'événement, le récit reste le plus important; il se fait au présent généralisé.
Pas de changement dans les contenus de la personnalité. Constatation possible, à ce niveau, de contradictions internes.
- B) de 5 à 7 - Référent direct. Déploiement et focalisation continue.

Il va sans dire que le processus expérientiel d'Elisabeth ne dépasse pas le niveau 4. Indépendamment du contexte du rêve qui, dans la théorie de Gendlin, est considéré comme un obstacle à la fonction implicite, on peut dire qu'Elisabeth dit quelque chose d'elle-même (ses sentiments, ses perceptions). Elle s'utilise même comme point de référence pour ses commentaires. Elle éprouve cependant de la difficulté à trouver des façons de se décrire objectivement.

Elisabeth se montre consciente de ses sentiments et de ses réactions mais arrive difficilement à les exprimer. Elle le fait dans le but de communiquer sa façon d'être (exploration sur le modèle du Tombeau des rois) mais n'utilise pas ses sentiments comme fondement de sa compréhension d'elle-même. Elle prend conscience de sa peur, la laisse monter et l'avoue. Il peut, dès lors, se produire une référence directe (2e étape du processus) mais elle n'en est pas encore là.

CHAPITRE VII

VISION GLOBALE

Au terme de cette analyse, une chose attire particulièrement notre attention: c'est qu'avec une histoire très simple (un bout-à-bout de deux séquences), Anne Hébert a su constituer un discours d'une intensité remarquable. Nous avons déjà signalé que la romancière ne mise pas sur l'ivresse dramatique et la structure de l'histoire le démontre. Par contre, le trait de densité que nous dégageons de l'œuvre mérite une attention spéciale car c'est sur cette caractéristique que se greffe le procès rétrospectif qui peut s'engager sur le roman.

Œuvre d'art, avons-nous souligné, dont les contours se brodent à même un tissu de fibres fortes et habilement disposées, Kamouraska donne à voir une quête d'équilibre qui, non seulement se présente comme un chef-d'œuvre de composition, mais encore et peut-être davantage (pour nous qui sommes particulièrement intéressé par l'aspect psychologique) comme une symphonie d'entrecroisements, de juxtapositions, de superpositions d'états d'âme et de focalisations dont le terme conduit à une synthèse de sens particulièrement significative. On a raison de parler d'un roman-poème, d'autant plus que c'est ce mariage qui donne à l'œuvre sa puissance d'évocation et d'ouverture poétique.

Rien n'est contingenté dans le roman, si ce n'est l'événement même de l'agonie de Jérôme, encore que ce dernier ne soit pas mort à la fin du roman. D'ailleurs, l'aveu qu'Elisabeth lui fait de sa peur semble pouvoir donner lieu à une multitude de possibles narratifs pour des discours complémentaires. Tout est en mouvement dans Kamouraska et c'est ce qui captive. Non pas de cette captivation que provoquerait un roman à thèse où le discours ne ferait que systématiser, en les prédictivant, les différents aspects d'une

lecture idéologique. Mais plutôt c'est l'ivresse que procure le cheminement authentique d'un être en quête d'une substance. Nous ne disons pas de "sa" substance car là nous semble résider tout le pouvoir de fascination. Elisabeth se cherche une substance: elle est dépossédée, extralucide et décontenancée. Elle erre, bien sûr, du côté de la méprise, mais on s'en aperçoit par après, en même temps qu'elle. Nous participons à ses hésitations, à ses fixations comme nous hésitons et nous fixons nous-mêmes dans notre propre relation au monde. Nous recevons sa fureur sans en être gêné à cause de cette sympathie que nous ressentons par rapport à cette phase douloureuse qu'est celle du miroir dans l'élaboration de la fonction "je".

"Je est un autre", disait Rimbaud, dans le cadre d'une recherche qui est peut-être celle de tout discours littéraire authentique. Elisabeth aussi l'affirme, peut-être en écho à cette parole qui se profile à travers le Tombeau des rois, mais quand même avec la véracité d'un être qui va jusqu'au dédoublement. C'est à partir du moment où elle laisse tomber la défroque de Mme Rolland qu'Elisabeth est entraînée dans une orientation référentielle qui vient rompre l'ambivalence problématique qui alimente le sujet de la fugue.

Un des critères préalables à une orientation dans le référent, c'est la mise en relation. Aussi il convient de distinguer, pour le procès de signification que nous sommes à constituer, deux orientations de lecture: a) celle, X vers Y (X étant le sujet et Y l'événement) et b) celle, y vers X (Y étant l'événement tel qu'appréhendé par le lecteur dans l'ordre discursif et X le sujet tel que pouvant être modifié par cet événement et dont la ou les modifications peut(vent) être observée(s)). Elisabeth, en tant qu'acteur d'une histoire, se présente à nous dans une dynamique X vers Y. C'est celle de l'ambivalence à exorciser et de la dépossession à surmonter. Comme actant du drame que la lecture rétrospective nous présente (dans le cadre d'une alternance extensive/récessive), c'est l'orientation Y vers X qui la révèle dans le mouvement de transformation que l'Événement provoque chez elle.

Par ailleurs, et c'est ce qui fascine, le discours de Kamouraska semble mener de front les deux orientations (X vers Y et Y vers X) faisant se compénétrer les deux termes de cette orientation référentielle que Gendlin pose comme

étant de nature métaphorique. La métaphore, en effet, n'est-elle pas cette comparaison dont l'un des termes doit être trouvé dans l'ordre du paradigme?

Dès lors qu'elle se dédouble, Elisabeth est amenée à prendre, par rapport à son vécu, une distance qui n'est rien moins que le début d'une entreprise de focalisation métaphorique. Les émotions tragiques (parce que récessives) qui avaient occupé presque toute la place dans les premières lexies ne favorisent plus, désormais, cette absolutisation de la position fondamentale de l'héroïne, fruit d'un envahissement de l'être intime. Ces émotions, du fait de leur décontingement, peuvent libérer la substance que le procès d'énonciation discursive visait à libérer (même dans le contexte de la méprise). On peut expliquer le phénomène de la façon suivante: par le décontingement prédicatif de la substance, il se produit un espace de flottement signifiant qui permet la SUN-BALLEIN, c'est-à-dire la symbolisation. En d'autres termes, les mots-idées, étant libérés de leurs contraintes (dans l'ordre de l'expérientiel syntagmatique) peuvent s'associer à de nouvelles émotions et à de nouveaux "insights" de manière à favoriser une nouvelle insertion expérientielle de l'être (en quête de substance).

La symbolisation, étant cette synthèse de sens dont parle André Niel, s'associe au processus référentiel identifié par E.T. Gendlin pour mettre en oeuvre ce que Jacques Lacan appelle "le stade du miroir". La symbolisation étant associée à la création de l'être nouveau, création qui s'effectue dans la démarche littéraire (où le moi est un autre que celui que nous manifestons dans nos habitudes), on peut comprendre le passage de la méconnaissance à la connaissance/reconnaissance dont nous avons parlé.

La structure de la fugue, que nous avons prise comme modèle du développement du discours narratif de "Kamouraska" nous avait fait voir cette compénétration de motifs sur le modèle (A) vs (B), où le sujet était suivi d'un contre-sujet qui n'était rien moins que la synthèse de sens correspondant à la création de l'être nouveau. Par ailleurs, le rêve, qui remplit l'enclave entre les deux séquences principales, correspond bien à l'espace de la fugue qui tente, dans sa dynamique, d'annuler l'ambivalence exprimée au début du roman. Cette tentative d'annulation se ferait par le biais de cette collection de timbres bruns que l'A.T. interprète dans l'optique de l'absolutisation de la relation moi-monde, ce qui aboutit à la communion de fureur entre Elisabeth et George.

Cependant, la distanciation qui s'établit entre le vécu de l'héroïne et ses émotions tragiques (par le biais de la sous-structure théâtrale) l'amène à décontingenter l'événement du halo affectif qui l'entoure et à se laisser transformer par lui (devenu sémantiquement polyvalent) dans le cadre de la symbolisation dont nous avons parlé. C'est cette phase qui, d'une certaine manière, correspond à la réponse au sujet dans la terminologie de la fugue.

On peut interpréter la quête d'équilibre comme favorisant une transformation du personnage. Mais il importe de qualifier cette transformation de façon à pouvoir établir ultérieurement, quand il s'agira de comparer l'aventure des trois romans, l'évolution globale du personnage hébertien. L'A.T., bien qu'on puisse l'accuser de circonscrire le devenir romanesque dans des catégories trop limitatives de normalité et d'anormalité a quand même cet avantage de permettre une lecture graduée de l'entreprise de libération que la quête d'équilibre nous semble vouloir, en définitive, révéler.

Il s'agit, bien sûr, de suivre l'évolution du personnage dans le cadre d'une fidélité à un devenir romanesque

et l'étude du discours a suffisamment illustré, ce nous semble, cette motivation. Il n'en demeure pas moins cependant que cette quête engage une dynamique particulière de l'expérientiel relationnel. Comment établir, en fait, une structure actantielle sans récupérer les termes d'une dynamique combative permettant de dégager le caractère diachronique d'une épreuve par laquelle les manques peuvent être liquidés?

Le modèle catégorique que l'A.T. peut nous suggérer pour le procès interprétatif n'interfère pas d'ailleurs avec la fidélité à un devenir ni avec la mouvance qui oriente un changement dans les contenus de la personnalité. Le caractère même de la construction musicale que nous avons utilisée interdit tout statisme.

La fonction ~~fondamentale~~ que nous avons attribuée à Elisabeth récupère une certaine typologie des manques, typologie qui incite à un type d'aventure dans le contexte de ce que nous avons posé comme méprise et méconnaissance. La façon dont l'héroïne réagit à la dynamique d'agression engagée par Jérôme est d'ailleurs significative à cet effet. Elle reprend, pour ainsi dire, celle, plus circonscrite, qui est présentée dans l'ensemble sujet de la fugue.

Il en va de même lorsque, en magicienne, elle organise une représentation dramatique auto-extatique et narcissique qui n'est rien moins qu'un procès de justification sur le modèle: méconnaissance
connaissance

Si l'étude du discours romanesque en restait là, se présentant comme une systématisation et une généralisation de cette topique, il y aurait lieu de dénoncer l'utilisation limitative du modèle. Cependant, il n'en va pas ainsi: dès l'ensemble contre-sujet, une orientation surgit dans le référent du personnage et un processus de distanciation s'instaure. C'est une entreprise douloureuse qui s'engage. Ceci s'effectue en contexte relationnel que traduit bien l'affirmation à l'effet que cet Antoine qui, jusqu'à maintenant, avait été prédicativé de façon subjective et récessive, entre en scène et joue un rôle. Il en va ainsi également de George qui en viendra à être perçu comme un animal féroce avide d'effectuer un règlement de compte (élimination d'Antoine)

L'entreprise de lucidité qui s'effectue dans le pro-

cessus référentiel (qui d'engage par le biais de la distanciation présentée dans l'ensemble contre-sujet) est révélatrice. Elle permet à Elisabeth d'identifier son manque. Ce manque, c'est celui de l'ambivalence source de culpabilité. C'est ce qu'exploite l'ensemble sujet par le biais d'un procès justificatif sous l'angle de la méprise (récession pathétique tragique → fureur).

C'est dans la dynamique de la méprise que le contrat de mariage avait été signé avec Jérôme Rolland. On comprend que l'événement de sa mort engage une aventure qui est celle du roman. Le rêve exerce cette méprise en sorte que l'ensemble réponse exploite les modalités de la connaissance et de la reprise du pouvoir et de la contenance intérieure contre l'aliénation de la dépossession.

L'aveu de sa peur par Elisabeth, qui se produit dans ce dernier ensemble, est significatif de la liquidation du manque que l'aventure diachronique de la symbolisation a pu effectuer. Dès lors, c'est en connaissance de cause qu'elle peut établir un nouveau contrat: devenir Mme

Rolland à jamais, même en jouant une comédie épuisante jour après jour. C'est en rapport avec ce nouveau contrat (VS disjonction du début du roman) que se produit la médiation de l'aveu à Jérôme sur le modèle de la médiation qui s'est déjà engagée dans l'ensemble contre-sujet.

Elisabeth est transformée à la fin du roman. Elle a liquidé les manques qui furent l'objet de son aventure. Cependant, et c'est là que l'utilisation des catégories de l'A.T. devient intéressante, elle ne semble pas avoir modifié sa position fondamentale devant la vie. On le comprend d'ailleurs étant donné que l'événement même (l'agonie de Jérôme Rolland), bien que transformant le sujet, n'en demeure pas moins fort de son contenu signifiant. Et cette signification pourrait éventuellement susciter d'autres aventures. C'est tout du moins ce que peut suggérer le fait qu'Elisabeth doive devenir une pierre plate et dure.

Les Enfants du sabbat iront plus loin en ce sens car l'événement lui-même suscitera une modification de contenu de manière à favoriser cette libération globale des personnages romanesques d'Anne Hébert ainsi que l'affirme Gabrielle Poulin.

ETUDE DES ENFANTS DU SABBAT

"(Soeur Julie) est le centre de la vie et existe si fortement parmi les mortes vivantes que cela devient intolérable."

Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 175.

CHAPITRE I

L'HISTOIRE D'UN EXORCISME

Denis Bouchard situe tout le roman dans "la durée d'une escapade par la fenêtre d'un couvent."¹ Comme c'est dans cette perspective que nous voulons situer la quête d'équilibre de Julie, il nous apparaît nécessaire de résumer l'histoire qui la révèle.

De même que nous l'avons fait pour l'étude des deux

1 D. Bouchard, "Les Enfants du sabbat: l'enveloppe des mythes", Voix et images du pays, vol: 1, no. 3, 19 , p. 377.

premiers romans, nous nous guiderons sur la structure générale: $(A) \neq (B)$, $(A) \neq (\emptyset)$, $(A(\emptyset))$ ou (A,B) de manière à obtenir un résumé normalisé.

Enfants de Philomène, une prostituée, et d'Adélarde, un fabricant de bagosse, qui se comportent comme des sorciers et représentent l'envers de l'ordre établi, Julie et Joseph grandissent dans la montagne de B..., à l'écart de la société. Le père enseme la fille des attributs diaboliques et l'initie au monde des ténèbres. La mère veut en faire autant avec le garçon mais elle échoue dans son entreprise. Julie, qui aime son frère, échoue également dans sa tentative de la débaucher.

Joseph veut fuir son milieu et, en quête d'innocence, s'enrôle dans l'armée. Cependant, avant de partir pour l'étranger, il fait promettre fidélité à Julie qui, pour lui plaire, entre au couvent pour fuir le mal et son passé.

Bientôt Julie se sent trahie par son frère qui, outre-mer, épouse une catholique anglaise, rompant ainsi le pacte de fidélité. Julie laisse le mal l'envahir progressivement à la façon d'une possession diabolique. C'est sous le coup

de cette possession que, par un revirement haineux, elle en vient à bouleverser l'ordre du couvent. Elle s'en prend à l'aumônier, au médecin, à Sœur Gemma, à l'économe, et cherche à les détruire parce qu'ils représentent la fausse innocence.

Julie désire la mort de son frère, accouche d'un monstre, le diable, et s'enfuit du couvent au bras d'un homme vêtu de noir.

On peut, au moyen d'un schème, démontrer la conformité de cette histoire avec la matrice atemporelle du récit:

- I. (A) ≠ (B) (Joseph ≠ Julie)
- II. (B) ≠ (A) (Julie ≠ Joseph)

Il apparaît également que cette histoire développe la dynamique éliminatoire: CONFLIT→COMBAT→ELIMINATION. D'ailleurs, le dernier paragraphe du roman indique que le déroulement de l'action se situe entre les deux pôles constitutifs du conflit initial:

(A) ≠ (B) → DEROULEMENT DE L'ACTION → (B) ≠ (A)

"Le ciel haut est plein d'étoiles. La neige fraîchement tombée a des reflets bleus. Une paix extraordinaire." 2

Le déroulement de l'action par laquelle est introduit, puis développé le conflit et le combat qu'il implique, nous semble devoir faire l'objet d'une attention particulière. C'est pourquoi nous relirons l'histoire des Enfants du sabbat sous l'angle du champ conflictuel qu'elle instaure.

Le champ du conflit et les fonctions des personnages.

Dans la perspective d'une quête d'équilibre où l'aventure peut être définie comme une tentative de réalisation personnelle, qui soit en harmonie avec la nature profonde du personnage, le manque nous apparaît comme l'élément majeur d'un premier état de déséquilibre. Le personnage est alors éloigné de sa ligne de conduite naturelle.

On voit, par exemple, dans le cas de Julie, que sa vraie nature (celle de sorcière) est inhibée dans l'enceinte du couvent. Il s'ensuit un déséquilibre que l'on interprète

2 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 187.

comme lié au fait qu'elle est d'une part incapable de se plier à la règle de la communauté et, d'autre part, incapable de s'adonner à la sorcellerie. Ce déséquilibre est bientôt manifesté dans les termes d'une ambivalence problématique: elle est déchirée entre une fidélité à son frère, pour qui elle s'est imposée un genre de vie incompatible avec ses tendances, et un attrait irrésistible pour les images qui lui viennent de la montagne de B..., lieu d'origine de son pouvoir diabolique.

Ce pouvoir, elle le possède "déjà" (lexie 2) et s'en servira tout au long du roman. Les manifestations de sorcellerie qui le révèlent iront même en augmentant d'intensité, allant de la simple prémonition à la destruction et au meurtre à distance. C'est dans cette optique que nous pourrons, ultérieurement, exprimer sa conquête de soi par rapport à un cheminement qui va d'une manifestation de puissance à celle d'une toute-puissance. C'est dans l'assomption de sa toute-puissance que Julie atteindra à sa libération et qu'elle pourra s'enfuir du couvent.

Cependant, avant d'en arriver là, elle doit liquider cette grande affection pour Joseph qui l'a entraînée dans

l'aventure d'une telle aliénation. Le frère lui facilitera la tâche en brisant le pacte de fidélité et le contrat qui la maintenait au couvent. L'infidélité de Joseph (il épouse une Anglaise outremer) se présente comme un méfait qui jette Julie dans la plus grande douleur (épreuve). Mais cette douleur s'avère être bénéfique car elle provoque sa transformation et sa libération.

Ce mouvement de libération, il est maintenu constant tout au long du roman. Il s'exprime dans les manifestations répétées d'agressivité envers ceux qui gravitent autour d'elle. En fait, seul Joseph, objet de son enchaînement, est épargné. Mais elle doit en venir à s'en prendre à lui directement pour reprendre pleine possession d'elle-même. C'est seulement le jour où elle en vient à souhaiter la destruction de son frère qu'elle se dégage de son ambivalence (lexie 52) et parvient au terme d'une libération.

On peut affirmer que, pendant la plus grande partie du roman, Julie doit faire échec à l'influence des images de son passé de manière à maintenir le contrat (A.B) que l'ambivalence problématique dont nous avons parlé voudrait disjoindre. Ceci se manifeste à la façon d'une dialectique

combative qui justifie une analyse particulière qui est celle de la détermination des grandes séquences de l'histoire et de ses fluctuations dramatiques.

Les fluctuations dramatiques de l'histoire

Les Enfants du sabbat est un roman constitué d'un bout-à-bout de quatre séquences qu'on peut répartir de la façon suivante:

- I.
 - a) Julie aime son frère. EXTENSION*
 - b) Elle tente de faire l'amour avec lui. EXTENSION
 - c) L'entreprise échoue. RECESSION

- II.
 - a) Joseph, en quête d'innocence, invite sa soeur à faire un pacte de fidélité. EXTENSION
 - b) Pour plaire à son frère, Julie fuit le mal et son passé et entre au couvent. EXTENSION
 - c) Julie veut devenir, pour l'éternité, une religieuse comme les autres. EXTENSION

* La dynamique extension/récession renvoie à l'effet de balancement pathétique dont nous avons parlé. Cet effet est produit par le discours passionnel dans son suspense interne.

- 1
- III. a) Joseph brise le pacte de fidélité. RECESSION
 b) Julie connaît un revirement haineux. RECESSION
 c) L'entreprise de sanctification échoue. RECESSION
- IV. a) Julie a deux crises de jalousie (l. 25 et 47). RECESSION
 b) Elle sombre dans le malheur et connaît une évolution ascendante vers le démoniaque. RECESSION
 c) Elle brise les contingences et s'enfuit du couvent au bras du malin. EXTENSION

Entre ces séquences sont situés des tableaux qui sont autant d'enclaves extensives et récessives:

- I. Difficulté de la vie religieuse et amnésie de Julie. RECESSION
- II. Idylle amoureuse de Joseph et de Julie. EXTENSION
- III. Julie est la fille d'une sorcière, la Goglue. RECESSION
- IV. Les sorciers de la cabane sont des donateurs. EXTENSION
- V. Les soeurs Gemma, Jean-Chrysostome et Ignace de Loyola ainsi que l'abbé Flageole sont victimes des maléfices de Julie. RECESSION
- VI. Ebats amoureux de Philomène et d'Adélard. EXTENSION
- VII. Aliénation des religieuses du couvent. RECESSION
- VIII. Contentement de Julie de jouir d'une triple source d'affection dans la cabane. EXTENSION
- IX. Opposition de Julie à ses père et mère. RECESSION

- X. Assomption du sacerdoce sabbatique par Julie. EXTENSION
- XI. Combat de Julie contre les religieuses. RECESSION
- XII. Enfancement autofécondé de Julie. EXTENSION.
- XIII. Julie accouche du démon (qu'elle donne à communier aux religieuses. RECESSION → EXTENSION (selon le point de vue)

Julie, il est vrai, se sauve du couvent, parvenant au terme d'une véritable libération: les images qui lui viennent de la montagne de B... ne sont plus problématiques. Pourtant, il faut reconnaître qu'une partie importante du roman est essentiellement tragique. Dès la deuxième lexie, par exemple, on voit que Julie fait figure de victime tragique lorsqu'elle dit: "Je ne puis plus supporter la coiffe... cela me serre comme un étau. Des tenailles de fer."³ - "Je n'ai plus qu'à traverser le monde, comme une aveugle, continuer de croire à l'ombre possible de Dieu."⁴

En fait, les premières lexies exploitent largement cette émotion tragique: "Réduite à ma forme de croix, concentrée sur l'effort physique de durer en croix, je n'ai plus le loisir de penser à moi-même, ni au monde, ni à Dieu,

3 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 13.

4 Ibid., p. 16.

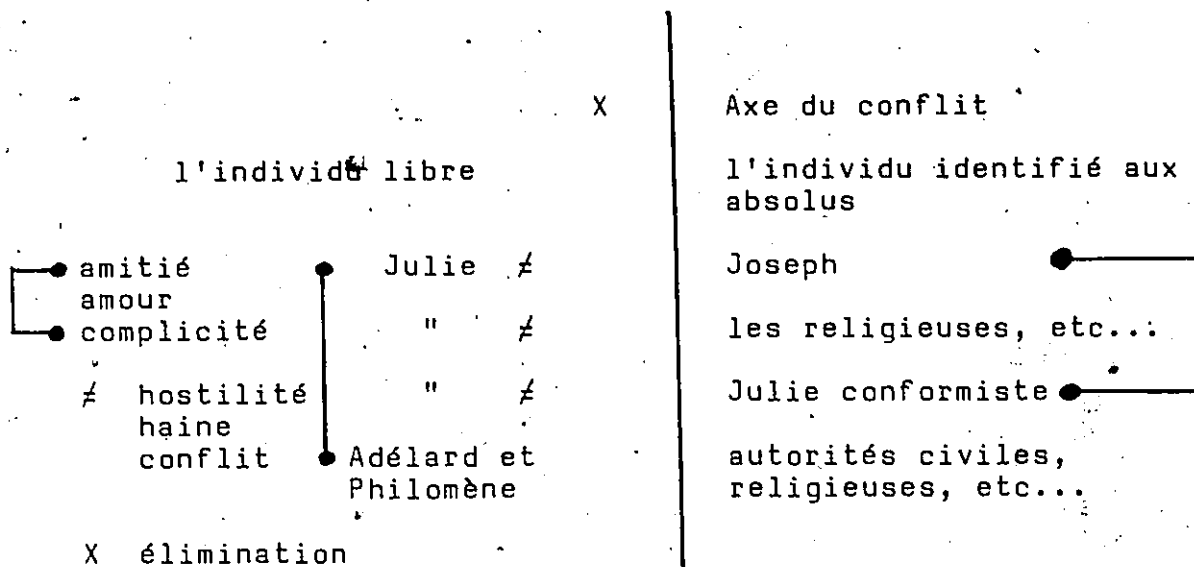
ni à mon frère Joseph. Personne. Rien. Mon corps seul persiste."⁵ On voit même l'émotion tragique l'emporter sur l'émotion dramatique: "Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence."⁶

C'est seulement lors du méfait de la nouvelle du mariage de Joseph que s'engage une dynamique combative: "Soeur Julie de la Trinité, se sentant trahie en l'absence de son frère, laisse le mal... l'envahir progressivement. Sa crise de jalousie, quand elle apprend le mariage de son frère, outremer, sa nouvelle crise quand elle apprend la grossesse de sa belle-soeur, équivalent à une possession diabolique: Julie, par un revirement haineux, bouleverse l'ordre du couvent et, s'en prend à l'aumônier, au médecin, à Soeur Gemma, incarnation de l'innocence angélique, qu'elle cherche à détruire."⁷

La tension du conflit dont nous venons de parler est dominée par le système des personnages. C'est ce que le schéma ci-après veut représenter:

6 Ibid., p. 32.

7 En collaboration, Le Livre canadien, nos 328-367, Office des Communications sociales, Gouvernement du Québec, nov. 1975.



Au niveau connotatif, ce schéma montre que le véritable conflit n'est pas tant celui qui oppose Julie à son frère et aux religieuses que celui d'une opposition entre son moi libre et son moi en quête de sécurité affective et sociale. Par le serment qui la lie à son frère, elle doit renoncer à ses attributs de sorcière. Elle sacrifie son véritable moi (un moi décontingenté et tout-puissant) pour le mettre à la remorque d'une appartenance au moi collectif. Cependant, (et c'est là la source du drame) elle ne cesse pas pour autant d'être sollicitée dans son être intime par le monde de la démonologie auquel elle est intrinséquement rattachée: "Soeur Julie de la Trinité est transportée en esprit dans la montagne, tandis que son corps reste debout en croix, tel un calvaire de pierre."⁸

⁸ Anne Hébert, op. cit., p. 27.

Cette duplicité de Julie apparaît, telle qu'illustrée ci-haut, sous la forme d'un conflit entre une Julie libre (toute-puissante) et une Julie conformiste (sous l'influence de son frère): "Je suis distraite comme quelqu'un qui suit deux conversations à la fois. J'entends les paroles de la messe. Je chante les paroles de la messe... Et pourtant, je sens très bien rôder autour de moi l'homme et la femme de la montagne." ⁹ - "Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne soeur." ¹⁰

L'utilisation du carré sémiotique de Greimas peut nous aider à approfondir la signification de ce conflit.

Analyse structurale du conflit

Le roman commence au milieu d'une intrigue, à savoir que l'aventure de la vie religieuse à laquelle Julie a accepté de se plier pour faire plaisir à son frère risque d'être compromise tant les images en provenance de la montagne de B... la rendent problématique. Dans ce contexte, l'incapacité du frère à maintenir son engagement à la fidélité est perçue comme un méfait par la soeur qui, dès lors,

9 Anne Hébert, op. cit., p. 31.

10 Ibid., p. 32.

s'engage dans une dynamique agressive conduisant à l'élimination de ce dernier.

Parallèlement à cette dynamique éliminatoire, l'héroïne connaît une libération qui s'exprime par l'assomption de ses potentialités sataniques: sa cellule devient "l'épicentre (d'un) orage tropical en plein mois de janvier"¹¹ et "tout (le) rayonnement de la chair éclatante de soeur Julie dépasse les forces de la nature."¹²

Mais, au niveau dénotatif, les tableaux-enclaves, dont nous avons parlé plus haut, sont au service de la manifestation d'une lutte entre le bien et le mal: élimination de l'abbé Flageole, envoûtement de la soeur économe, ensorcellement du Dr Pinchaud, meurtre de la soeur provinciale, de la femme de Joseph et de leur enfant, confrontation du grand exorciste, de la supérieure du couvent et de soeur Gemma.

Notre deuxième niveau de lecture s'intéresse à l'aspect connotatif et veut faire surgir les deux isotopies qui encadrent la lutte exposée dans la séquence centrale du roman (Julie) ≠ (Joseph). On peut dégager ces deux

¹¹ Anne Hébert, op. cit., p. 158-159.

¹² Ibid., p. 134.

isotopies dès les premières lexies du roman. L'énoncé est axé sur la justification d'une option antérieurement prise par Julie: "me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité."¹³ Ce type de connotation nous semble révélateur, dès le début du roman, de l'importance pour Julie d'exister fortement et cela, malgré le caractère problématique de son insertion expérientielle.

L'univers sémantique du roman peut être établi à partir de ce que la romancière nous dit de la situation de Julie: "c'était la première fois que, depuis son entrée au couvent, elle se permettait un tel regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi. L'intention d'usurper à jamais une image obsédante."¹⁴

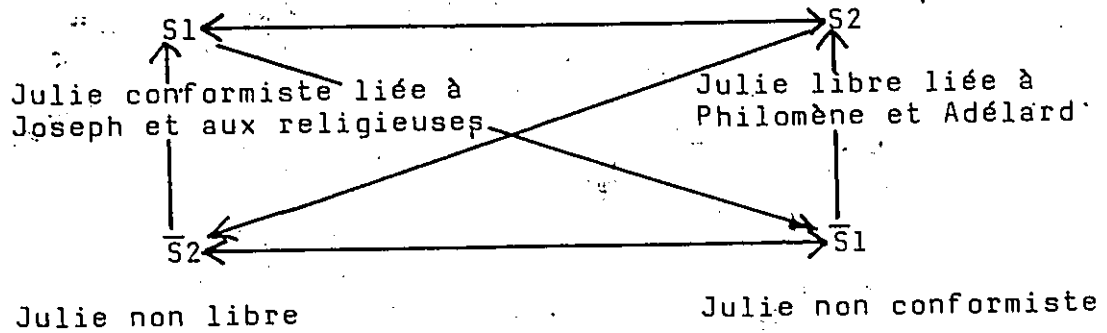
On peut distinguer deux axes sémantiques: l'axe vie religieuse et l'axe sorcellerie. Ces deux axes entretiennent des liens très étroits dans le cadre problématique de l'attrait et du rejet des images en provenance de la montagne de B...

Le premier axe S (vie religieuse) comprend deux sèmes

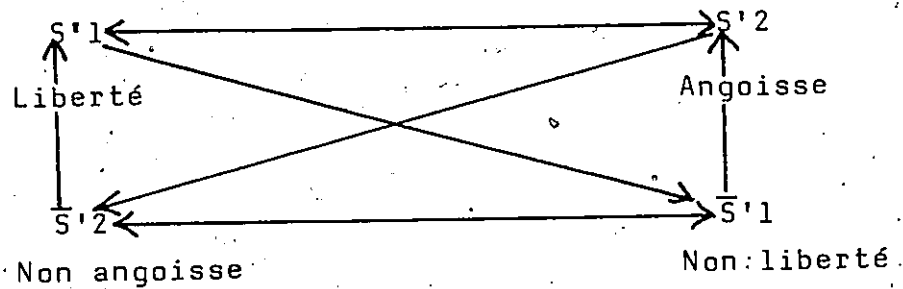
13 Ibid., p. 18.

14 Anne Hébert, op. cit., p. 7.

contradictaires: S1 (conformisme) VS S2 (liberté); S1 correspondant à l'aspect négatif de Julie. Ces deux sèmes sont reliés à deux sèmes contradictoires:



Si l'on poursuit l'exploration du niveau dénotatif, mais cette fois-ci du point de vue de l'axe sémantique sorcellerie, on obtient:



On voit qu'il y a corrélation entre l'axe vie religieuse et l'axe sorcellerie. Mais l'univers exprimé dans ces deux axes sera réduit à la fin du roman. Seuls les

termes S' et S'1 demeureront: la contradiction sera éliminée par le travail du récit.

L'épreuve engendrée dans la troisième séquence par le méfait de Joseph influence le dénotatif et détermine l'extension qu'on retrouve à la fin de la quatrième séquence. Elle représente l'élément essentiel aboutissant à la réduction du carré sémiotique à l'unité d'un terme.

La première épreuve (celle de la première enclave) exprime l'angoisse de Julie au moment où le manque que constitue l'absence de Joseph risque de la rendre susceptible d'accueillir la consolation qui lui vient de la cabane. La deuxième, par opposition, est toute inscrite dans l'espace de la distance qui sépare Julie de son frère après son mariage à une Anglaise d'outremer. Or, c'est ici le point essentiel car, dans le déroulement du récit, Joseph semblait avoir supprimé la contradiction (S2, S'2) par le biais du pacte de fidélité. Mais la catégorie non angoisse (S'2) ne se range pas, en définitive, du côté de la vie religieuse, mais du côté de la sorcellerie (Brisure de contrat).
 Désormais, dans la dénotation, on obtient le contenu: S2 VS S1, $\bar{S}1$, $\bar{S}2$. Le manque originel a été supprimé par la narration.

Une isotopie morale (bien/mal) est constamment couplée à l'isotopie naturelle. C'est ce qu'on a pu percevoir dans l'épreuve initiale: "c'est votre âme qui est malade, dangereusement malade."¹⁵ L'ordre moral est en relation avec le conformisme mais le carré sémiotique s'estompe au profit du terme S2. Le non conformisme s'impose comme une nécessité dans la mesure où le pouvoir récupéré par Julie se situe au-delà de la frontière du bien et du mal ainsi que l'affirme Pierre Vallières.¹⁶

15 Anne Hébert, op. cit., p.19.

16 Pierre Vallières, op. cit.

CHAPITRE II

DE LA MEPRISE A LA VERITE: LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE

Il y a, dans le roman, deux types d'événementiel (accomplissement) et, partant, deux types d'expérientiel (accompli).

Le premier événement, c'est celui de la difficulté d'être religieuse pour Julie. Cette difficulté l'atteint dans le plus profond de son être et la met en cause dans son existence même. Plusieurs indices révèlent cette mise en cause: "elle contemple le costume de son humiliation"... elle ne peut plus "supporter la coiffe"... cela (la) serre comme un étau. Des tenailles de fer terribles."¹

1 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 13.

"A mesure que la date prévue pour (sa) profession approche, ça devient intolérable."² "La cape est lourde sur (ses) épaules, comme du plomb."³

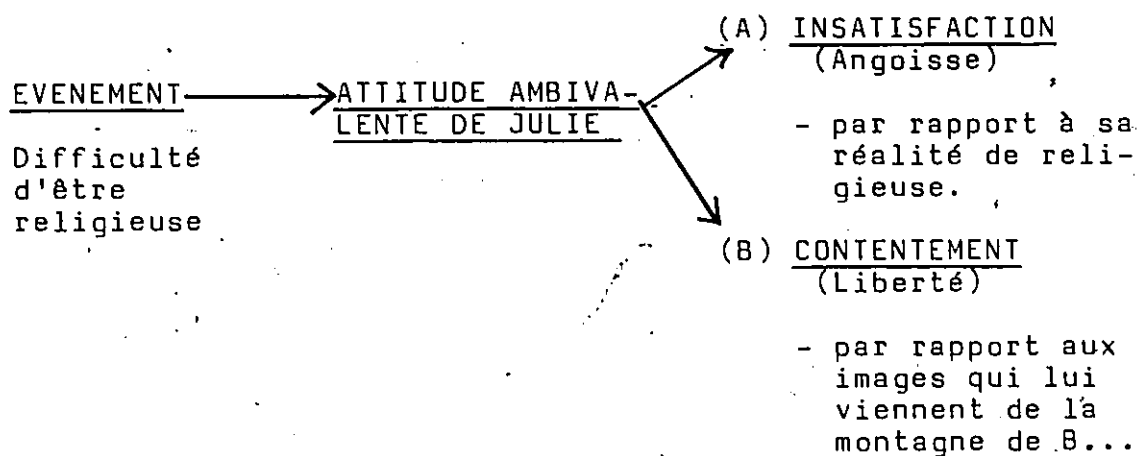
Ces indices en viennent rapidement à manifester un manque plus profond, plus déterminant: devant cette difficulté d'être, Julie éprouve à la fois du contentement et de l'insatisfaction. C'est sur cette ambivalence que se greffe la dualité de l'attrait et du rejet des images en provenance de la montagne de B...

On pressent que le caractère problématique de cette ambivalence repose sur un contrat implicite. Aussi la narration doit en venir à révéler l'existence du pacte avec le frère pour qu'il nous soit possible de décoder cet expérimentiel tragique.

Le schéma suivant résume le rapport impliqué dans la dynamique événementiel/expérimentiel telle qu'elle se révèle dans le contexte de la difficulté, pour Julie, d'être religieuse:

2 Ibid., p. 14.

3 Ibid., p. 15.



On distingue deux plans, celui du réel et celui du rêve, qui sont en rapport avec les composantes (A) et (B), soit: INSATISFACTION. Il est donc possible d'affirmer CONTENTEMENT qu'il y a, chez Julie, un conflit apparent entre un donné réel, qui s'impose à sa conscience, comme source d'angoisse, et un désir intense de liberté, d'où son attrait pour les images de la cabane.

Le contrat, qui maintient la formule (A.B) en équilibre (jonction), est lié à la personne de Joseph car c'est pour lui que "sa liberté pourrait sur pied dans ce couvent."⁴ En fait, c'est par une dynamique d'aliénation qu'elle parvient à maintenir joints les deux termes apparemment contradictoires. Le discours s'emploie d'ailleurs à favoriser une vision tragique de cet expérimentiel: l'accent est mis

4 Anne Hébert, op. cit., p. 24.

sur les sentiments intérieurs de Julie en dehors de toute alternance dramatique.

Cet univers troublé correspond à une mise à l'épreuve. Et, dans ce contexte, un écart de plus en plus grand s'établit entre l'idéal proposé par le pacte de fidélité et la possibilité, pour Julie, de l'atteindre. C'est cet écart qui ouvre l'espace de la fugue psychopathologique qui va prendre progressivement l'allure d'une possession: "je sens rôder autour de moi l'homme et la femme de la montagne."⁵ Cette fugue en vient même à faire se compénétrer le rêve et la réalité de sorte que Julie "n'existe dans ce couvent que par la montagne de B... le couple sacré Adélarde et Philomène, ses père et mère, son frère Joseph, l'alcôve, pour ne pas dire la matrice de l'extraordinaire cabane, les profondeurs d'un ravin en rut un soir de sabbat et ... l'initiation."⁶

Cette vision tragique nous permet de récupérer le manque fondamental exprimé dans le contexte de l'expérientiel problématique du couvent. Il résulte du méfait de

5 Anne Hébert, op. cit., p. 31.

6 P.F. Dufaux, "Les Enfants du sabbat": un livre fascinant et beau comme une fleur", Le Soleil, 6 septembre 1975.

l'initiation par le père et on comprend que l'héroïne, soit, de ce fait, fondamentalement inapte à assumer le mode d'insertion particulier de la vie religieuse. D'ailleurs, la supérieure a vite fait d'affirmer: "C'est votre âme qui est malade, dangereusement malade."⁷

Comme elle n'aspire qu'à prononcer ses vœux le plus rapidement possible et à être sauvée (lexie 3), il lui importe d'user à jamais les images obsédantes de la cabane. Elles sont à l'origine du sentiment de culpabilité éprouvé par rapport à son ambivalence. C'est pourquoi elle invoque l'amnésie afin de n'avoir pas à livrer le secret douloureux qui l'habite.

A ce stade-ci, nous avons analysé la première étape du roman. Nous avons vu qu'il s'agit d'une dualité problématique et qu'elle est tributaire d'un contrat aliénant parce que le méfait de l'initiation diabolique (recouvert par le secret) est en contradiction avec le mode d'insertion expérientielle que constitue la vie religieuse.

Nous avons également évoqué les traits du discours par lequel s'effectue l'exploitation de l'univers troublé de

7 Anne Hébert, op. cit., p. 19.

l'héroïne dans le cadre d'une intention d'assomption de la vie religieuse. Il reste cependant un problème sur lequel nous voulons nous attarder et c'est celui d'une compénétration de plus en plus envahissante de l'espace de la cabane dans celui du couvent et ceci, dans le contexte même de l'entreprise de sanctification recouverte par l'état de vie religieuse.

Au lieu d'user les images obsédantes (intention qu'elle exprime au début du roman), Julie en vient à être totalement envahie par elles, sans pour autant fondre son désir avec l'incantation qu'elles favorisent. Cette situation accentuée, il va sans dire, le sentiment de culpabilité de Julie qui ne demande à Dieu qu'une seule chose: "devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres."⁸ Cet aspect nous semble fort révélateur de la dynamique de la méprise qui conditionne l'aventure du couvent. Un deuxième schéma nous permet d'y voir clair:

AMBIVALENCE
PROBLEMATIQUE

(A) Insatisfaction - Réel / infériorité par - Paraître CONTRAT
et culpabilité et culpabilité son état de re- Etre
ligieuse
Supériorité par
son état de sorcière.

(B) Contentement - Rêve / Supériorité par - Etre ABSENCE
et liberté et liberté son état de sor- Paraître DE CONTRAT
cière
Infériorité par
son état de reli-
gieuse.

⁸ Anne Hébert, op. cit., p. 18.

RECONSTITUTION DU RAPPORT: SUPERIORITE AU PROFIT DU MOI LIBRE
 INFERIORITE
 DYNAMIQUE CABANE/COUVENT
 UNIVERS TROUBLE VS ADEQUATION DU DESIR ET DE L'INCANTATION
 RECESSION

A la fin de cette première partie, on peut se demander ce qu'il advient de cette "conscience (qui) formule un voeu légitime et universellement identifiable dès le début (du roman)".⁹ Il est vrai que Julie finit par s'enfuir du couvent, parvenant au terme d'une longue aliénation. Mais, pour ce faire, elle doit renoncer "aux traditions d'un Québec en proie à la culpabilité héréditaire";¹⁰ elle doit briser les contingences que lui imposent son pacte avec Joseph et cela, de manière à ce que désir et incantation puissent se fondre dans l'espace intemporel de l'exorcisme:

AVENTURE DE L'EXORCISME

MEFAIT DU MARIAGE DE JOSEPH
 DYNAMIQUE COMBATIVE JULIE ≠ JOSEPH

CONFRONTATION SYMBOLIQUE

PROCESSUS REFERENTIEL

FOCALISATION

TRANSFORMATION

(A.B) → (A VS B) → $\frac{B}{A}$ → B (Synthèse de sens)

UNIVERS RETABLI

ASSOMPTION DU DIABOLISME

LIBERATION

9 Denis Bouchard, op. cit., p. 376.

10 Ibid., p. 377.

Pour expliquer la transformation indiquée sur le schéma ci-haut, nous aurons recours à la structure du transfert que Gendlin pose comme indispensable à la compréhension du changement dans les contenus de la personnalité.

On a vu, dans la première partie que, malgré la lourdeur des dualités qui l'habitent, Julie accepte de subir l'épreuve de la vie religieuse, forte de l'amour et du serment de son frère. Aussi, malgré les sollicitations qui lui viennent de la cabane, elle maintient le combat pour la sanctification. Elle veut "prier sans cesse, se mortifier sans pitié"¹¹ afin qu'il n'arrive rien à Joseph.

Nous avons déjà souligné le caractère tragique du discours de cette première partie et son manque de fluctuation dramatique, deux aspects par lesquels la romancière s'attache à révéler l'être intime du personnage au détriment d'un développement centré sur l'action. Mais il en va tout autrement dans la deuxième partie.

Un jour, une lettre fatidique vient rompre l'équilibre précaire que Julie avait réussi à maintenir (A) VS (B).

11. Anne Hébert, op. cit., p. 79.

L'annonce du mariage de Joseph (lexie 24) est, pour la religieuse, la preuve indiscutable de l'incapacité du frère à maintenir le pacte d'enfance (méfait). Dès lors, les défenses s'abattent en elle et commence un cycle de possessions diaboliques qui la conduisent aux pires abominations. Désormais, le roman connaît une fluctuation dramatique fort significative de la dynamique combative qui anime Julie.

La première partie du roman était consacrée au rêve et à la fugue qu'il favorisait. Cette fugue exploitait l'inadéquation entre le désir (dans l'ordre de la dénotation) et l'incantation (dans l'ordre de la connotation). Ceci se passe comme si, à cause du refoulement consécutif au contrat problématique, un désir profond (désir de liberté et d'assumption) avait été suspendu. Dans le cadre de la même dynamique, une certaine parole n'a pas été dite, qui ne pouvait être dite (le secret) parce qu'elle risquait de compromettre la conjonction (A.B) dont nous avons parlé. C'est dans cette perspective que nous avons évoqué la dynamique de la méprise, dynamique essentiellement liée au pacte (contrat) avec Joseph.

Or, voici que ce dernier rompt ce pacte, favorisant, de ce fait, l'épreuve transformationnelle indiquée dans la suite des possessions diaboliques dont Julie fait l'objet. C'est ici qu'il faut situer l'escapade (exorcisme) dont parle Denis Bouchard puisque l'aventure passe alors d'une modalité du SAVOIR (effet inhibant du contrat) à celle du NON-POUVOIR (libération du contingentement affectif).

Julie, par amour pour son frère, a accepté de se soumettre aux magies rivales de la religion catholique romaine. En se faisant baptiser par son frère, elle aliène les virtualités de son diabolisme tout-puissant et accepte de placer son pouvoir à la remorque du non savoir (croire en son frère et croire en Dieu). Cette situation la met en état de manque et c'est ce que traduit sa difficulté à assumer sa condition de religieuse. Lorsque le pacte est rompu, elle se rend compte du caractère aliénant de sa fonction de donateur et ransmute, par le biais d'une fonctionnalité agressive, les modalités du pouvoir/non savoir en modalités du pouvoir/savoir. De cette façon, elle récupère ses virtualités sataniques et liquide les manques imputables au non savoir en faisant en sorte que le savoir de son pouvoir la fasse opter définitivement pour la consolation provenant de la montagne de B...

C'est parce qu'elle constate jusqu'à quel point sa savoir est aléatoire dans l'ordre naturel et qu'il ne permet aucune possibilité de probaliser et d'estimer un savoir qu'elle est amenée à utiliser le pouvoir surnaturel qui lui a été légué. Ce pouvoir lui permet d'éviter l'écueil du non savoir (celui qu'elle a vécu pendant trois ans au couvent) puisqu'il conditionne le savoir. Ainsi, la fatalité du mariage de Joseph, dans l'ordre naturel (savoir/non pouvoir), peut être liquidé par la sorcellerie. De cette façon elle peut, grâce à un maléfice, empêcher son frère d'administrer le sacrement de mariage à sa femme. Plus tard également, elle fait mourir la femme et l'enfant de Joseph et transporte ce dernier, nu, dans sa chambre pour qu'elle commette l'inceste avec lui.

Mais l'utilisation du pouvoir diabolique ne s'arrête pas là. Désormais, soeur Julie n'appartient plus à l'ordre des vivants et la romancière l'affirme bien quand elle dit que "l'épicentre (de l') orage tropical (qui s'abat sur le couvent)... se trouve bel et bien... là où est enfermée soeur Julie de la Trinité."¹² L'ordre de la nature est inversé de même que l'ordre du monastère. Devant

12 Anne Hébert, op. cit., p. 158-159.

la trahison de son frère, Julie n'a pu résister aux virtualités sataniques qui l'habitaient. Devant l'impossibilité de réaliser l'idéal proposé par Joseph, elle se laisse envahir par la démonologie qui la sollicitait dans la première partie du roman et devient l'instrument des forces des ténèbres.

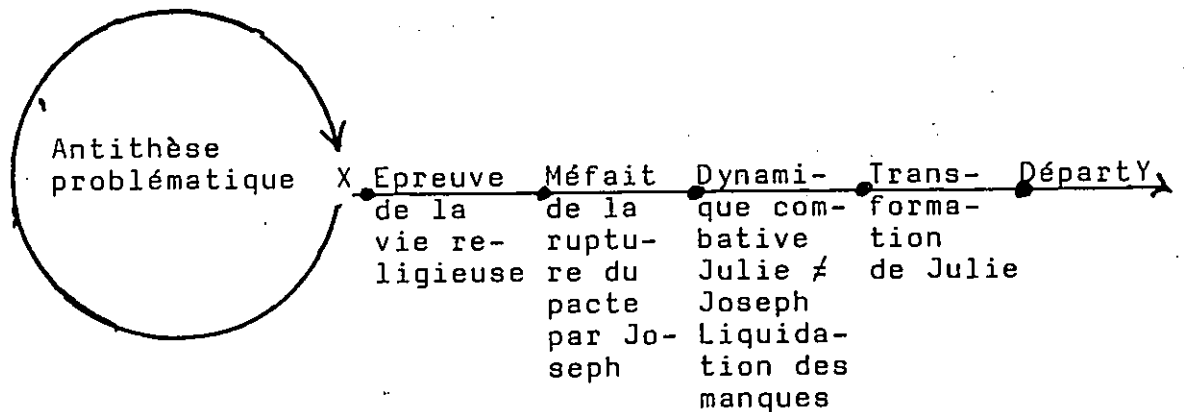
Fière de son pouvoir, elle s'ingénie à l'exercer comme si elle était devenue ivre de son aptitude à renverser les contingences. Ses secondes victimes sont les religieuses du couvent qui, sous le couvert d'un engagement à vivre l'anti-schéma du monde, n'ont su lui donner que l'image de la plus profonde aliénation.

Avant de s'enfuir du couvent, en compagnie du malin, elle leur donne le démon à communier, de la même façon que ses parents l'ont elle-même offerte à boire et à manger aux villageois qui participaient à leurs orgies. Etant donné la malediction pesant sur les villageois qui ont partagé une telle eucharistie, on peut présumer de la symbolique du partage antithétique qu'un tel geste présuppose.

CHAPITRE III

LA MELODIE DU RECIT: DE LA FUGUE A LA SONATE

Les Enfants du sabbat nous semble effectuer, par sa structure mélodique, la synthèse des deux premiers romans. Cette appropriation des deux structures pourrait être exprimée schématiquement de la façon suivante: un cercle $X \rightarrow X$, dont l'aboutissement s'exprime par une épreuve favorisant le tracé d'une ligne droite $X \rightarrow Y$:



Le début du roman imite la mélodie de Kamouraska: l'antithèse problématique de l'attrait et du rejet des images provenant de la montagne de B... est exploitée sous l'angle des motifs à la façon de la fugue. Ses absences répétées du lieu où elle se trouve offrent à Julie la distanciation nécessaire à la reconstitution de son enfance problématique.

L'inventaire des manques socio-affectifs des deux enfants, Julie et Joseph, constitue le SUJET de la première séquence. La REPONSE à cet inventaire, c'est l'idylle amoureuse qui, par le biais du rite baptismal et du pacte d'enfance, conduit au CONTRE-SUJET, soit l'anihilation de l'empreinte diabolique et de ses corollaires. Il faut noter que la méthode de la fugue exploite les modalités de l'accompli, qui sont ressassées, dans l'esprit de Julie, à l'aide de la grille de lecture imposée par Joseph. C'est pourquoi l'empreinte diabolique est considérée comme un manque que le rite baptismal veut liquider dans l'ordre de la quête scellée par le pacte de fidélité.

On part de l'événement (qui n'est pas modifié, il va sans dire) de la vie religieuse (X) pour y revenir après avoir interprété l'antithèse problématique. Aussi, le roman ne commence véritablement, comme aventure transformationnelle, que lorsque la vie religieuse est présentée dans le contexte

d'une épreuve. C'est alors que la fugue s'estompe au profit de la sonate.

Etant donné la possible extension qui est traduite par le projet de sanctification de Julie, on peut associer cette première période à l'allegro. On sent d'ailleurs, de façon sous-jacente, la tonalité angoissante qui constituera proprement la deuxième période, l'andante. Ce deuxième mouvement est déterminant dans le contexte de la transformation du personnage car il expose l'épreuve tragique que connaît Julie à la suite du méfait de Joseph.

Une fois atteinte cette modalité du désespoir, que portait en sourdine la première période, le dernier mouvement, le rondeau, reprend le ton principal de l'allegro mais, cette fois-ci, décontingenté sur le modèle de ce qu'annonce le dernier paragraphe du roman.

Au plan de la technique romanesque, on distingue donc deux ordres temporels: celui de l'accompli et de la réminiscence dans lequel s'insèrent les événements de la montagne de B..., et celui du présent de l'aventure (l'accomplissement) dans lequel se regroupent toutes les étapes de la quête d'équilibre de Julie et qui se vivent dans les murs du couvent. Ces deux ordres nous semblent révélateurs de la bipar-

tition mélodique que nous avons évoquée. La fugue s'apparente, de par sa structure même ($X \rightarrow X$), à l'ordre de l'accompli, alors que la sonate, par ses trois étapes, s'inscrit bien dans la mouvance transformationnelle ($X \rightarrow Y$). On peut d'ailleurs noter que, parvenu dans l'ordre de l'accompli (pacte entre Julie et Joseph) qui conduit l'héroïne chez les Dames du Précieux-Sang, nous revenons au point milieu du récit, point problématique (lexie 1) où est exposée l'ambivalence inévitable d'une sorcière entrée au couvent.

Ce biais justifie, ce nous semble, l'intérêt particulier que nous voulons consacrer à la sonate par laquelle est représentée l'événement de la transformation de Julie.

L'allegro

Julie n'est pas heureuse au couvent et se sent continuellement ramenée à l'époque de la cabane de son enfance. Tout se passe comme si elle avait besoin de ce "qui est caché dans la montagne,"¹ et ceci prend vite l'allure d'une obsession. Mais elle veut y réagir en usant à jamais les images qui lui viennent de la montagne. Cette intention, que nous pouvons associer au contrat avec Joseph, constitue le relatif majeur de l'allegro. L'angoisse qui lui est corollaire parvient à un degré tel, dans l'andante, que Julie doit

1 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 12.

choisir entre la cabane et le couvent.

Mais, au-delà de l'angoisse que nous évoquons, cette première partie exploite l'action magique qui s'exerce sur Julie au profit d'une prédominance de l'image de la cabane: elle est "capturée par des forces obscures."² Et, dans le cadre de cet enchantement, s'effectue la transgression que Pierre Vallières pose comme étant essentielle à la vie: "La montagne de B..., où Julie découvre l'espace sans limite de son pouvoir, est tout l'opposé du couvent où elle ne voit que résignation, refoulement et maladies mentales."³ Dans ce couvent, sa liberté "pourrait sur pied...depuis trois ans"⁴ à cause de ce Joseph qu'elle "adore en secret"⁵ au risque d'être sacrilège.

Ce fait est significatif du rôle important de Joseph dans l'épreuve de Julie. D'une part, c'est à cause de lui qu'elle renonce à la liberté et, d'autre part, dans sa renonciation même, elle transgresse le motif pour lequel s'effectue ce renoncement. Au lieu d'adorer Dieu, fin ultime de l'aventure de sanctification recouverte par la vie religieu-

2 Anne Hébert, op. cit., p. 17.

3 Pierre Vallières, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable", Le Jour, 13 septembre 1975.

4 Anne Hébert, op. cit., p. 24.

5 Ibid., p. 29.

se, elle adore son frère en secret. Il y a comme deux transgressions qui s'effectuent: elle transgresse sa condition de sorcière au profit de l'état religieux mais cet état est également transgressé dans l'espace de la cabane. C'est ce phénomène que nous avons évoqué plus avant lorsque nous avons parlé de la compénétration des espaces de la cabane et du couvent.

Il est, en définitive, apparent que la transformation qui s'effectue dans l'espace de la cabane a tous les éléments nécessaires pour que se liquide l'ambivalence problématique engendrée par cette alternance. D'ailleurs, c'est ce pas déjà ce qu'inconsciemment l'attitude de Julie révèle par la supériorité qu'elle exerce sur les êtres qui l'entourent?

L'andante

Ce mouvement, qui est la tonalité exprimée en sourdine dans la première période, trouve son accomplissement dans la dynamique conflictuelle initiée par l'infidélité du frère. L'alternance dramatique qui le constitue nous fait ressentir comme grave le caractère de cette séquence.

On a vu que Julie maintient, tout au long du roman, une dynamique de supériorité sur les êtres qui l'entourent.

Tous ceux qui veulent s'en prendre à elle deviennent victimes de leur entreprise. Seul Joseph a réussi à la mettre en échec à cause du pouvoir affectif qu'il exerce sur elle. C'est ce pouvoir que nous avons indiqué plus haut lorsque nous avons parlé de la transgression qui s'effectue dans l'espace de la cabane. Or, en brisant le pacte par lequel Julie était contingentée dans l'espace aliénant du couvent, Joseph se trouve à libérer la tension qui s'était accumulée en elle depuis trois ans. Sa résistance s'écroule et elle rompt l'antithèse problématique qui l'habitait dans le premier mouvement. Il s'ensuit une révolte qui prend vite la forme d'une dynamique éliminatoire: (A) ≠ (B).

Ce schéma évoque certes des événements tragiques (mort de la femme de Joseph, de son enfant et projet de meurtre sur la personne même de Joseph) mais ce qui est prépondérant ici, c'est que l'expérientiel se situe aux limites du bien et du mal:

"Quand on a conscience (que l'affirmation de la vie...se situe par-delà le bien et le mal) et que, tout autour de nous, s'agglutinent les monstres du conformisme et de la bêtise, il y a matière à cette révolte totale et brûlante...qui tourbillonne avec une force rarement égalée dans le livre d'Anne Hébert." 6

6 Pierre Vallières, op. cit.

L'absolutisation de la relation moi-monde consécutive au leurre que le contrat, en définitive, avait engendrée, doit être désorganisée. Ce mouvement était déjà présent dans la première partie de la sonate. On l'a vu dans l'alternance des espaces binaires et réversibles CABANE/COUVENT. Mais désormais, la dynamique engagée sous l'angle du drame passionnel illustré par l'andante va engager un processus référentiel dont le terme sera indiqué dans la troisième partie.

Le rondeau

Ici, le paradigme constitutif du drame exposé dans l'andante a été désorganisé lors de l'épreuve engagée par la lettre fatidique. L'orientation référentielle qui en est tributaire s'exerce au profit de l'espace intemporel de la cabane qui en vient à recouvrir complètement celui du couvent. La symbolisation qui s'instaure dans cet espace est significative de la fusion du désir et de l'incantation en provenance de l'espace, désormais "unique et refermé sur soi." ⁷ "Soeur Julie, quoique enfermée, émet des ondes qui se propagent dans toute la maison. Elle est le centre de la vie et existe si fortement, parmi les mortes-vivantes, que cela devient intolérable." ⁸

7 Denis Bouchard, op. cit., p. 377.

8 Anne Hébert, op. cit., p. 175.

Le relatif majeur sous-jacent à la tonalité de l'allegro ayant été atteint dans l'andante, on revient au ton principal du début, où il s'expose à nouveau pour conclure. Aussi, c'est sur une note optimiste que l'oeuvre s'achève: "le ciel haut est plein d'étoiles. La neige fraîchement tombée a des reflets bleus. Une paix extraordinaire." ⁹

⁹ Anne Hébert, op. cit., p. 187

CHAPITRE IV

LA REPRESENTATION DE LA QUETE D'EQUILIBRE.

André Renaud, parlant des chapitres des Enfants du sabbat, dit qu'ils ne sont pas de vrais chapitres, mais de brèves séquences dont "les thèmes (sont) maintes fois repris, en manière de variations." ¹ Comme c'est par le biais de ce temps créatif que se fait la fusion du désir et de l'incantation (symbolisation) déjà évoquée, il nous apparaît opportun de nous y attarder afin de dégager la façon dont s'effectue l'exorcisme constitutif de l'andante que nous croyons pouvoir retrouver au plan mélodique. Ce processus référentiel est "intemporel" ² et repose sur

1 André Renaud, "Les Enfants du sabbat, une oeuvre forte",
Le Droit, 18 octobre 1975.

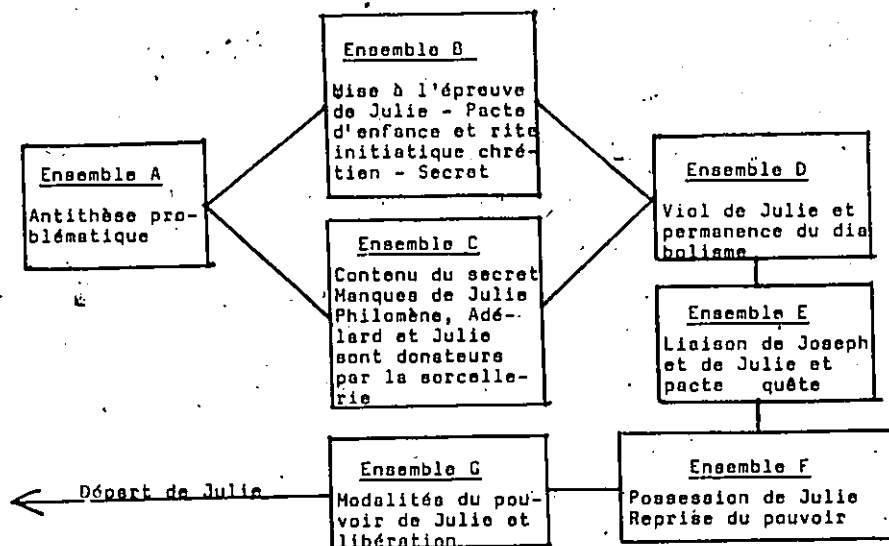
2 Denis Bouchard, op. cit.

la "toute-puissance (de) l'écrivain en pleine possession de son art." ³

Ce processus, ne pouvant être analysé chronologiquement, nous avons cru bon d'utiliser la méthode de la structuration modulaire pour le saisir. De cette façon, nous pouvons suivre le personnage dans "les aveux les moins éclairés de (sa) conscience" de manière à évoquer les "approfondissements psychologiques" que cet art implique. ⁴

Le tableau qui suit montre, de façon schématique, la façon dont on peut constituer des ensembles pour rendre compte de la quête d'équilibre du personnage.

STRUCTURATION MODULAIRE DES ENSEMBLES DU RÉCIT



³ Denis Bouchard, op. cit.

⁴ André Renaud, op. cit.

Nous avons constitué en modules les différentes portions de récit où sont exposés les mêmes thèmes. Cette synthétisation modulaire touche les groupes de lexies 2 à 4, 37 à 39, 40 à 42 et 43 à 45, que nous appelons Ensemble B; celui des lexies 5 à 9 et 10 à 14, que nous appelons Ensemble C; celui des lexies 15 à 20 et 31 à 34, que nous appelons Ensemble D et, enfin, celui des lexies 46 à 54, que nous appelons Ensemble G. Quant au groupe constitué de la première lexie, nous l'appelons Ensemble A; celui constitué des lexies 21 à 26, nous l'appelons Ensemble E; et celui constitué des lexies 27 à 30, Ensemble F. Ces derniers regroupements sont des ensembles uniques, c'est-à-dire que les thèmes qui y sont exposés ne se répètent pas ou n'ont pas d'équivalents à d'autres endroits du roman. C'est pourquoi nous les plaçons comme tels dans des modules autonomes.

En effectuant cette structuration, nous rassemblons les thèmes qui ont la même fonctionnalité, de manière à provoquer des liens internes et externes. Les liens internes font ressortir les éléments-clés des modules et facilitent, par appropriation, l'établissement des liens extramodulaires. Ainsi, le module A, qui expose l'antithèse problématique de l'attrait et du rejet des images de la montagne, conduit, par le biais des modules B et C, à un double développement du récit. Un même élément, le secret (initiation diabolique

de Julie) habite les deux modules.

Dans un premier cas (module B), le secret est présenté comme un mal, à travers le rite initiatique chrétien qui vise à l'exorciser. Dans un deuxième cas (module C), le même secret est vu comme positif, sous l'éclairage des attributs de donateurs de Philomène et d'Adélarde. Par appropriation, nous pouvons, de cette façon, interpréter la mise à l'épreuve que constitue, pour Julie, son option pour la vie religieuse.

Plus loin, dans le module D, l'ambivalence génératrice d'épreuve est condensée (Modules B, C et D) dans l'image du rite initiatique qui assure la permanence du diabolisme. Cette révélation du secret vient expliquer l'antithèse présentée dans les modules B et C. Désormais, on comprend le sens de l'ambivalence qui se trouve dans le premier module.

Cette ambivalence est ensuite reprise dans le module E où, à travers la liaison de Joseph et de Julie, sont révélés des manques que la quête de Joseph veut liquider. Par amour pour son frère, Julie se fait baptiser (pacte) et entreprend, elle aussi, de liquider ses manques qui, dans l'ordre affectif, sont les mêmes que ceux de Joseph, en subissant l'é-

preuve de la sanctification.

Ce module fait figure de pivot dans le développement de l'oeuvre. En même temps qu'il expose le pacte du frère et de la soeur, il indique l'impossibilité du frère de le respecter. Ce pacte non pacte (A non A) ne peut mettre en échec la permanence du diabolisme présenté dans le module D et amène directement le module F, où est exposée la possession diabolique de Julie.

Le module F se présente comme un ensemble transformationnel important. Julie, mise à l'épreuve par la trahison du frère, est impuissante à liquider le manque que constitue pour elle l'annonce de ce mariage. Comme le pacte baptismal était un non pacte (magie rivale), la permanence du diabolisme n'a pas été subjuguée. Il s'ensuit une catalyse qui vient transmuter les modalités du pouvoir/non savoir en modalités du savoir=pouvoir.

Julie, rendue impuissante dans l'ordre naturel à contrôler les éléments de son aventure spirituelle (infidélité du frère, comportement contradictoire des religieuses, de l'aumônier...) devient investie de pouvoirs. Sa cellule devient le centre d'un orage tropical et ce phénomène est si-

gnificatif de la transmutation dont nous avons parlé.

Le module G exploite les modalités du pouvoir que Julie possède. C'est un pouvoir qui vient rompre la dichotomie du pouvoir/non savoir en établissant une relation d'équivalence entre les deux. Ceci est clairement exprimé à la fin du roman, lorsque l'héroïne reçoit confirmation de son pouvoir: la femme de Joseph meurt de même que son enfant ainsi que l'avait projeté Julie.

Il est intéressant de revenir sur le rôle de pivot que nous avons attribué au module E. Le rite baptismal (A non A), de par son inaptitude à mettre en échec les attributs diaboliques de Julie, permet à l'épreuve (annonce du mariage de Joseph) de liquider les manques qui constituaient la problématique exposée dans le module A. Les modalités du pouvoir/non savoir, qui étaient sous-jacentes à cette antithèse, ont été transformées en attributs potentiels de libération du savoir. Désormais, Julie n'a plus de manques à liquider et son départ du couvent illustre bien la libération de l'héroïne comme résultat de sa quête d'équilibre.

CHAPITRE V

VISION GLOBALE

Au risque de nous répéter, nous dirons que Les Enfants du sabbat, c'est la somme des deux premiers romans, au service d'un mode d'accomplissement qui atteint un degré particulièrement significatif. Dans l'optique de la quête d'équilibre, le terme de cet accomplissement, c'est l'existence forte que nous avons posée comme fin ultime de toute l'oeuvre d'Anne Hébert.

Nous disons qu'il s'agit de la somme des deux premiers romans et ceci vaut tout aussi bien pour la structure de l'oeuvre que pour la transformation du personnage qu'elle manifeste. Il y a cependant une particularité: la récupération des deux premiers romans se fait dans un ordre inver-

sé, comme si Kamouraska était paru avant Les Chambres de bois.

Nous avons parlé, lors de l'étude de la structure mélodique du roman, de la bipartition musicale qui y était impliquée. Nous avons pu retrouver le modèle de la fugue, tel qu'utilisé dans Kamouraska. Ce modèle s'estompe ensuite au profit de la sonate telle qu'on l'a identifiée dans Les Chambres de bois. Ceci nous amène à considérer les particularités de l'histoire du roman.

Dans Les Enfants du sabbat, l'histoire commence dans l'ordre de l'accompli. L'épreuve de la vie religieuse, que l'on a identifiée à un événement; nous rappelle l'épreuve d'Elisabeth face à l'événement de l'agonie de Jérôme Roland. Nous avons évoqué, dans les deux cas, l'ambivalence problématique provoquée par cet événementiel factuel. Cette ambivalence s'associe à une fugue psychopathologique qui exploite l'ordre de la réminiscence, un peu comme s'il s'agissait, pour le personnage en cause, de liquider quelque chose d'obsédant. Dans Kamouraska, Elisabeth cherche la "coïncidence entre la réalité et son double imaginaire."¹ Dans Les Enfants du sabbat, Julie veut en finir avec les images de la montagne qui viennent la solliciter dans l'espace du couvent.

1 Anne Hébert, Kamouraska, p. 23.

Ceci se passe à la façon d'une tentative pour transcender les espaces finis, à la recherche d'une temporalité inaliénable. Il semble bien que ce soit en ces termes qu'il faille lire la chronologie de Julie, évoquant la permanence de cette seule et unique sorcière qui renaît sans cesse de ses cendres. C'est également dans le cadre de ce franchissement des espaces qu'on peut faire l'étude du mythe hébertien, s'intéresser au thème de la transgression, ou encore parler de l'existence forte. Tous ces aspects nous semblent aborder, par un biais ou par un autre, le problème de la vérité qui surgit de la méprise, pour reprendre la terminologie de Jacques Lacan. Cette problématique est également celle des psychologues humanistes, tels Carl Rogers et Eugène Gendlin, pour n'en mentionner que deux.

Quand Elisabeth veut faire coïncider la réalité avec son double imaginaire et que Julie exprime le désir d'user à jamais une image obsédante, il s'agit bel et bien de l'affirmation d'une volonté que cesse le temps du leurre. C'est un vouloir orienté vers la défactualisation. C'est encore une intentionalité de décontingement.

Ce phénomène, Jacques Lacan l'appelle l'ouverture de la parenthèse de vérité dans le procès de méprise qui s'est engagé sous l'effet des manques. Or, c'est ce procès de mé-

prise qui anime la mouvance de la fugue.

Lors de l'étude de Kamouraska, nous avons mentionné, en nous référant à la théorie de Gendlin, la symbolisation référentielle par laquelle s'initie la prise de distance par rapport au vécu et la focalisation indispensable au changement des contenus de la personnalité. Nous avons souligné l'importance de l'événementiel par opposition à la factualisation qui sert les intérêts d'une insertion problématique dans la relation moi-autrui-le monde. L'Analyse transactionnelle nous a procuré les catégories par lesquelles on a pu établir les modalités de cette relation.

Julie, dans Les Enfants du sabbat, se présente d'abord dans le contexte d'une insertion problématique. Les premières lexies, qu'on décode comme récessives dans l'optique qui nous intéresse, favorisent, avons-nous dit, la vision tragique du personnage. Jusqu'ici, elle ne diffère pas d'Elisabeth. Ce qui, par ailleurs, constitue la différence fondamentale, c'est que l'une est en quête de coïncidence entre réalité et imaginaire alors que l'autre procède de façon inverse. En effet, Julie est partie d'une situation où les deux ordres coïncidaient (sa condition de sorcière en est tributaire) pour s'enfermer dans un espace aliénant.

Elisabeth arrive à focaliser, dans l'ordre du symbole, son mode d'insertion expérientielle. Elle voudrait être plénipotentiaire et magicienne, mais elle n'en a pas les moyens. C'est pourquoi la seule transformation qu'elle connaisse, c'est d'en arriver à s'accepter après avoir laissé monter en elle ses sentiments confus. A défaut de l'adéquation évoquée plus haut, elle doit se contenter de devenir Mme Rolland à jamais, et ceci, après avoir fait l'aveu de sa peur à son mari.

Julie, pour sa part, a délibérément placé son pouvoir intemporel à la remorque d'une spatialité limitative. Elle en conserve cependant les virtualités. Aussi, elle a de la difficulté à se maintenir dans le contexte récessif et factuelisé de l'état religieux. Sa nature profonde est décontingente à la façon d'un événementiel pur, donc extensif. On comprend aisément que, dans cette optique, le procès de méprise revête des caractéristiques fort particulières. Les prémonitions qu'elle a déjà, dans l'espace de la fugue, sont le garant de l'assomption spatiale que l'on trouve évoquée dans la sonate. L'image de l'orage tropical en plein mois de janvier est significative de cette assertion.

Donc, par rapport à l'épreuve qui initie la fugue,

il'y a, de Kamouraska aux Enfants du sabbat, toute la différence d'un déjà et d'un par encore de l'accompli. Et l'accomplissement particulier qui caractérise chacun des deux romans en est fondamentalement tributaire.

Dans Les Enfants du sabbat, le méfait de l'infidélité de Joseph engage une dynamique combative par laquelle on croit voir se transformer les contenus de la personnalité de Julie comme se sont transformés ceux de la personnalité de Catherine. La prise de distance, dans un cas comme dans l'autre, sert les intérêts d'une fidélité à soi-même qui résiste aux instances d'une absolutisation de la relation moi-monde. Catherine parvient à trouver un équilibre entre les exigences de ses mains besogneuses et son esprit alerte tout comme Julie accepte de se laisser pénétrer par les images de la montagne de B, d'où lui vient son pouvoir inaliénable ainsi que le démontre l'ambivalence dont elle était l'objet.

La mélodie de la sonate qui, à la manière des Chambres de bois, vient marquer le franchissement de l'espace clos et aliénant du couvent, se fait cependant selon des critères tout à fait différents dans Les Enfants du sabbat. Julie n'est pas dépossédée comme l'est Catherine dans sa vil-

le de hauts fourneaux. Elle part d'une situation de pléni-potentiaire et fait un pacte de fidélité qui la conduit à renoncer à sa vocation d'émule de Satan. Sa relation avec Joseph n'est pas au service d'un conformisme recherché: elle accepte l'épreuve du conformisme pour éprouver la satisfaction du serment de fidélité de son frère. On peut évoquer la même différence par rapport à Elisabeth qui n'a fait que des mariages de raison.

Mais la relation avec un homme, aussi bien dans Les Chambres de bois que dans Kamouraska et Les Enfants du sabbat, est un asservissement spatial. On peut l'interpréter de diverses façons mais il faut y voir, en définitive, le conformisme dont nous avons parlé. L'homme spatialise la femme hébertienne en quête d'existence forte. Il y a cependant une différence dans le cas de Julie: son contrat avec Joseph n'implique pas seulement un transfert spatial à la façon d'une compénétration, ou d'une superposition d'espaces vécus comme aliénants. Etant de nature intemporelle, elle ne fait que mettre une sourdine à l'incantation qui voudrait sans cesse se fondre avec son désir (qui, en définitive, a accepté le contingentement de la méprise). C'est là, ce nous semble, la différence fondamentale entre Julie et les deux autres femmes.

Elisabeth accepte de devenir une pierre plate et dure, évoquant, en quelque sorte, sa résignation à demeurer dans la spatialité recouverte par son union à Jérôme Rolland. Catherine se réjouit d'avoir trouvé Bruno qui lui offre un espace en accord avec le sien (ce qu'elle n'avait pas obtenu avec Michel dont le contexte spatial reste relativement indifférencié). Quant à Julie, elle renverse toutes les contingences et fusionne finalement son désir avec l'incantation. Elle refuse la spatialisation et fuit vers la durée éternelle qui lui a été donnée en partage.

Il est bien évident que, dans le cas de Julie, l'utilisation des catégories de l'Analyse transactionnelle et de la théorie du changement de la personnalité n'ont pas leur place. Ces modèles, de par leur contingentement spatio-temporel, deviennent inutilisables. Julie n'appartient pas à notre monde et il est illusoire de parler, dans son cas, de relation moi-monde, de vision pathétique, de récession, etc... Dans la mesure où elle transgresse l'espace du couvent, elle échappe complètement à notre grille de lecture. Elle ne change pas les contenus de sa personnalité mais retrouve le schème universel de la sorcière intemporelle qui vit en dehors des frontières du bien et du mal.

L'homme vêtu de noir, au bras duquel elle s'enfuit du

couvent, est un homme aspatial, symbole de tous les franchissements. C'est pourquoi on y connaît une "paix extraordinaire."²

2 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 187.

TROISIEME PARTIE

CHAPITRE I

DE LA CAPTIVITE A LA LIBERATION

Nous avons évoqué tour à tour, au cours de notre analyse de chacun des romans, les thèmes de la captivité et de la libération pour parler de la quête d'équilibre des personnages hébertiens. Nous avons vu que les deux thèmes se succèdent, se juxtaposent et même, parfois, coexistent. Aussi, il nous semble indiqué de procéder à l'étude comparée des trois romans sous l'angle de la dialectique qui s'établit entre ces deux pôles.

En effet, il est apparu que la problématique de l'oeuvre romanesque pouvait être résumée dans une opposition entre une captivité faite de sécurité rassurante et une libération dont le trait fondamental est une dynamique combative au pro-

fit d'une ouverture au monde.

Le combat est essentiel: c'est par ce biais que le personnage peut se libérer d'une relation à l'autre qui le maintient asservi. Aussi, l'intrigue s'exprime-t-elle sous le couvert d'une tentative d'affranchissement dont nous avons évoqué les caractéristiques dans chacun des romans. Cependant, ce n'est pas un combat facile car la tension qui anime le conflit de l'être avec lui-même et avec le monde est richement alimenté de déterminismes.

Le héros hébertien se sait déterminé mais il n'en a pas une perception consciente. C'est pourquoi il faut lire la traduction de sa captivité intérieure à travers les sentiments de dislocation qu'il exprime. C'est là-dessus que se greffe le pathétique tragique qui marque le début de chaque roman.

Tant que le personnage demeure un être fracturé, on ne peut pas parler de synthèse de sens dans sa relation moi-autrui-le monde. On le voit même se conduire de façon despotique avec ceux qui gravitent autour de lui. C'est ce que fait Michel dans Les Chambres de bois: il contribue à ce que les chambres parisiennes emprisonnent Catherine dans l'es-

pace et dans le temps. Joseph fait de même en invitant Julie à s'emprisonner dans le couvent des Dames du Précieux-Sang. On peut en dire autant également des tantes d'Elisabeth qui incitent leur nièce à épouser un seigneur dément et à faire un second mariage de raison avec un petit notaire cardiaque.

L'univers hébertien est un univers clos: les êtres y sont isolés et communiquent peu. L'action des Chambres de bois se passent entre les quatre murs d'un appartement parisien, celle de Kamouraska entre les murs de la chambre de Jérôme et ceux de celle de Léontine Melançon et, enfin, celle des Enfants du sabbat entre les murs d'un couvent de religieuses. Mais ces murs infranchissables ont quand même un pouvoir: "celui, despotique des choses." ¹

Même si nous avons parlé précédemment du sentiment inconscient de leur captivité intérieure, il faut mentionner que les personnages ont une conscience aigüe de leur emprisonnement spatial. Et ceci, même s'ils n'en saisissent pas la cause ou l'objet. On voit même que ce phénomène contribue à créer l'atmosphère tragique des trois romans. "Déjà depuis trois ans, ma liberté pourrit sur pied dans ce couvent, peut affirmer Julie. Pour lui? Lui, lui seul." ²

1 Josette Féral, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert", Voix et images, vol. I, no 2, 1975, p. 265.

2 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 24.

La fin de cette citation est intéressante: elle témoigne d'une inter-relation entre le sentiment de la captivité spatiale et celui de la dépendance par rapport à autrui. En fait, ces personnages claustrés sont également des personnages blessés: ils portent en eux "une blessure sentimentale qui demeure des plus vives."³ Michel des Chambres souffre de l'infidélité de sa soeur. Catherine, pour sa part, souffre de ce que son mari ne l'aime pas et cette douleur la conduit aux portes de la mort. Elisabeth voit s'éteindre son deuxième mari en évoquant l'immense amour qu'elle a porté à George Nelson, qui l'a abandonnée un soir d'hiver. Quant à Julie, elle souffre d'abord de l'absence de son frère, puis de son infidélité, outremer.

Quelle que soit leur souffrance, ils la gardent secrète car ils n'ont aucune confiance en les autres. Les personnages hébertiens sont des être solitaires. Ils ont été mis ou se mettent eux-mêmes au ban de la société, ce qui ajoute à leur caractère non communicatif. Aussi, la douleur éprouvée ne doit pas être communiquée à aucun prix. Catherine se fâche contre sa soeur quand cette dernière essaie de percer le secret de son angoisse. Elisabeth, "étrangère et possédée",⁴

3 Josette Féral, op. cit., p. 267.

4 Anne Hébert; Kamouraska, p. 248.

accepte de "jouer le jeu cruel, la comédie épuisante... Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite (lui) colle à la peau." ⁵ Julie, pour sa part, maintient qu'"aucun (des) petits questionneurs ne parviendra à lui soutirer la moindre parcelle de vérité." ⁶

Une fois le refus de la société accepté, il s'agit, pour le personnage, de le transmettre. Et le moyen par quoi il y parvient consiste à "créer un univers d'où le monde qui (l') a banni() soit banni à son tour, où il règne(ra) en maître() absolu(), où les êtres qui y vivront seront captifs sous (ses) lois, comme si cette mise en cage d'autrui prenait à (ses) yeux le sens d'une libération, d'une revanche sur les événements, sur les autres et sur (lui-même)." ⁷

Ceci fonctionne à la façon d'un mécanisme de défense contre l'obstacle de la douleur dont nous avons déjà parlé. Une fois qu'il a opéré la séparation d'avec l'objet de son angoisse, le personnage fait disparaître l'univers aliénant qui a été nié par son esprit. Ce processus de solution de problème est évidemment trop aléatoire pour que s'engage une libération effective. Il s'ensuit un univers fantaisiste fait de projections individuelles et on comprend aisément

5 Anne Hébert, Kamouraska, p. 249.

6 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 13.

7 Josette Féral, op. cit., p. 267.

qu'il favorise la récession de la captivité.

C'est ce que nous avons étudié dans chaque roman, tant dans les termes de la dynamique vérité/mensonge que dans ceux de la dynamique combative. Ces deux grilles de lecture nous ont fait voir que les personnages hébertiens sont captifs d'autrui et qu'ils vivent sous l'influence oppressante des autres. Catherine apprend, de la bouche même de son époux, qu'il ne l'aime pas et elle ne peut supporter les caprices de ce dernier parce qu'ils "sont une violence forte à sa propre intimité." ⁸ Elisabeth est mariée deux fois à des hommes qu'elle n'aime pas. Et la liberté de Julie pourrit sur pied dans le couvent des Dames du Précieux-Sang à cause de son frère qu'elle aime.

Tout se passe comme si le héros hébertien ne pouvait trouver le moindre refuge à l'intérieur de lui-même. Il est centré sur l'objet et, de ce fait, se trouve lié à la déchéance de ceux qui l'entourent. Catherine et Elisabeth ont partagé celle de leur amant; Julie, celle de ses parents, sorciers de la montagne.

Cette importance accordée à l'objet fait que le personnage a sans cesse besoin du jugement de l'autre, de son approbation et de ses marques d'attention pour se sentir d'accord

8 Josette Féral, op. cit., p. 267. °

avec lui-même et avec l'environnement social. Ceci le conduit à abdiquer son propre moi au profit du paraître à soi qui le fracture. Il s'ensuit qu'il donne souvent l'image d'un être habité par une puissance qui le hante et le conditionne. Ce phénomène est clairement indiqué dans Kamouraska et dans Les Enfants du sabbat:

"Un enfant qui est en moi me regarde, bien en face, et me sourit gravement. M'oblige à écouter la voix légère et solennelle que je croyais perdue." ⁹

.....
 "La petite fille se penche vers moi... Sa voix aigrette... Tu es moi et je suis toi." ¹⁰

La puissance que nous évoquons ici est une puissance personnelle. Il y a cependant d'autres moments où c'est une puissance anonyme qui se manifeste. Catherine parle d'un "sombre enchantement auquel, au plus profond d'elle-même, elle se (trouve) livrée (en son demi-sommeil)." ¹¹ Elisabeth est "profondément occupée, de jour comme de nuit, à suivre en elle le cheminement d'une grande plante vivace, envahissante." ¹² Julie, enfin, "est capturée par des forces obscures...mise en présence de la chose intolérable qui se

⁹ Anne Hébert, Kamouraska, p. 58.

¹⁰ Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 32.

¹¹ Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 52.

¹² Anne Hébert, Kamouraska, p. 117.

la parole ou à l'inaptitude à l'utiliser. On comprend, dans ce contexte, que le rêve agisse comme un écran qui permet l'élaboration de la fonction "je". C'est ainsi qu'Elisabeth "entend() crier (une femme) de douleur à travers (elle)." ¹⁴

A partir de la constatation de cette impuissance que le rêve vient favoriser, on peut distinguer deux catégories de romans dans l'oeuvre d'Anne Hébert: Kamouraska, qui reste au niveau de la prise de conscience du moi, et Les Chambres de bois et Les Enfants du sabbat, où s'effectue une reprise en main du pouvoir sur soi et sur l'environnement.

Cette reprise du pouvoir, elle est rendue possible par le biais de la dynamique combative. On a vu, en effet, que la modification des contenus de la personnalité ne pouvait s'effectuer qu'en contexte de relation personnelle. C'est cet aspect que veut étudier le chapitre suivant, sous l'angle d'une dynamique entre le factuel et l'événementiel de l'experiencing.

¹⁴ Anne Hébert, Kamouraska, p. 18.

CHAPITRE II

A LA CONQUÊTE DE L'EXISTENCE FORTE PAR L'ASSOMPTION EVENEMENTIELLE

Dans la mesure où exister fortement autour de soi est une condition sine qua non d'équilibre, on peut comprendre l'importance, pour le personnage hébertien, de briser le cercle infernal du factuel qui le retient prisonnier de lui-même et du monde.

Rompre avec le cercle infernal de la factualisation implique, pour nous, la possibilité de percevoir le monde de façon créative, c'est-à-dire décontingentée des catégories sémantiques que la résistance au changement a érigées contre les méfaits du principe de réalité. Ces méfaits étant autant d'indices que la personne décode comme possibilités de souffrance.

Nous avons insisté, à plusieurs reprises, sur l'enfance problématique du héros. Ceci est un donné sur lequel il ne peut intervenir et qui contribue à maintenir l'atmosphère récessive qui caractérise le début de chacun des romans. La fracture du moi, qui en résulte, est signifiée par les fantaisies qu'exprime le personnage:

Catherine: "Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image ¹ entière fut noyée dans un sablier renversé."

Elisabeth: "Dans cet espace réduit, dans cet air gris qui se raréfie, surgit une communicante. Tout de blanc vêtue, de la tête aux pieds... Je ne puis faire aucun mouvement. Dans sa main lourde, dans son bras pétrifié, doucement meurt l'esquisse vaine d'un signe de croix. Une enfant qui est en moi me regarde, bien en face, et me sourit gravement. M'oblige à écouter la voix légère et solennelle que je croyais perdue." ²

Julie: "Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence. Les deux enfants, nus et crasseux, sont restés à l'écart, près de la porte d'entrée, appuyés au bénitier. Ils trottinent maintenant dans l'allée. Ils passent tout près de moi, se tenant par la main. Ils me font des signes d'ami-

1 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 33.

2 Anne Hébert, Kamouraska, p. 58.

tié. La petite fille se penche vers moi. Son
oeil en vrille me gêne comme un miroir." 3,

Ces fantaisies, elles sont nombreuses dans Kamouras-
ka et cela, dès les premières lexies. On en trouve aussi un
certain nombre dans les premières pages des Enfants du sab-
bat et quelques-unes dans Les Chambres de bois. Que faut-il
en conclure par rapport à l'objet qui nous préoccupe, soit
la dynamique événementiel/expérientiel factuel dans sa rela-
tion avec l'assomption de l'existence forte?

Définissons d'abord nos termes. L'événement, pour
nous, c'est ce qui se produit, en dehors de tout investisse-
ment sémantique du désir. C'est un accomplissement qui n'est
pas transfinalisé et qui, de ce fait, oriente un devenir
complètement extensif dans l'ordre de la dénotation (qui
est, en définitive, son seul mode d'être). Quant au fait,
c'est un événement investi sémantiquement par le désir. Il
est transfinalisé et permet que s'engage un procès rétros-
pectif conceptualisant à charge prédicative. Il est essen-
tiellement de l'ordre de l'accompli et on comprend qu'il
puisse engager la récession pathétique et le combat.

Le langage courant fait un usage fréquent du substan-

3 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 32.

tif "fait" dans des expressions comme: "c'est un fait que...", "c'est un fait accompli...", etc... D'ailleurs, le mot "méfait", que l'on trouve dans la morphologie du conte de Vladimir Propp, la logique du récit de Claude Bremond et la sémantique structurée d'A. Julien Greimas, est révélateur de la prédication lexicale transfinalisée dont l'événement peut être investi. Un méfait, c'est nécessairement le fruit d'un investissement négatif du désir et il est toujours ressenti par l'agent d'action comme connoté négativement.

Ceci étant dit, on peut affirmer que l'oeuvre romanesque alterne entre le fait et l'événement. Et le désir du personnage est déchiré entre l'asservissement par l'accompli (le factuel) et l'ivresse de l'accomplissement (l'événementiel).

Maintenant, il faut dégager les phénomènes qui correspondent à chacun de ces termes et montrer leur incidence sur le devenir qui constitue la pierre d'angle de l'édifice romanesque.

Comme l'auteur qui lui a prêté la vie et la parole, le personnage hébertien veut exister fortement au rythme de la vie présente. C'est une force qui l'anime et la dualité qu'il ressent en est un indice indiscutable. Cependant, il ressent

ce besoin en même temps qu'il exprime la conscience qu'il a d'être asservi à la fonction d'esclave de son milieu et des êtres avec lesquels il est en relation. "Echapper à l'emprise de cette redoutable demeure de la rue Augusta, d'affirmer Elisabeth... Retrouver le lieu de ma naissance(.) Le doux état tranquille d'avant ma naissance(.)" ⁴

Cette conscience se double rapidement d'un sentiment de dépossession et d'aliénation. C'est dans ce contexte que les premières lexies de chaque roman exploitent ce que nous avons appelé la dimension pathétique du discours. C'est-à-dire que les émotions ressenties par les personnages sont étrangères à la synthèse de sens et que leurs sujets de pensée sont révélateurs de cette structure existentielle de fond que nous avons définie comme favorisant l'absolutisation de la relation moi-autrui-le monde: "Compte sur moi, cher trésor des âmes pieuses, cher docteur de mon cœur, je te ferai sortir de la cochonneté par toutes les pores de ta sale peau, rasée de près et lavée d'eau bénite." ⁵

Cette structure de fond est faite d'expériences vécues comme négatives. Il s'ensuit une perception prédicativée de soi et des autres. L'on perçoit que ce qu'on veut bien

4 Anne Hébert, Kamouraska, p. 51.

5 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 73.

percevoir. D'où les impressions de victimes, de bêtes traquées que donnent souvent d'eux-mêmes les personnages hébertiens. Ils vivent dans le factuel récessif et la seule façon d'en échapper consiste à consentir au leurre. De cette façon, ils peuvent projeter leurs désirs en se donnant l'illusion de vivre au niveau de l'événementiel, source de paix et d'ivresse. C'est dans cette perspective qu'il faut interpréter les différents contrats qui lient les personnages, soit à des êtres, soit à des situations.

Mais, très tôt, ce leurre devient lui-même objet de prédication lexicale et se présente comme factuel: "Epoque parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il devienne cardiaque... Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants." ⁶

Ceci ne va pas sans favoriser la récession. D'ailleurs les premières lexies des trois romans négligent d'exploiter l'alternance dramatique constitutive de ce qu'on est convenu d'appeler le genre romanesque. Ce procédé, par lequel le roman hébertien s'apparente au genre poétique, contribue à mettre en lumière la contradiction qui s'opère entre l'espace

6. Anne Hébert, Kamouraska, p. 10.

de l'accomplissement et celui de l'accompli. Il marque également la distance qui sépare le personnage de son projet d'existence forte.

Nous avons illustré, en utilisant le vocabulaire de Jacques Lacan, la façon dont cette distance est comblée par le procès de méprise. C'est sur une voie d'évitement que s'engage le héros pour contourner l'obstacle de la factualisation aliénante. Et, malgré son désir d'accomplissement événementiel, il ne peut que constater l'échec de sa quête d'équilibre. Dès lors, les mots échoppent. La phrase se rapetisse à la façon dont le souffle manque et ce style condensé sert les intérêts de cette parenthèse sémantique virtuelle (de l'ordre de l'événement) qui s'ouvre dans l'espace du mensonge.

A) Les Chambres de bois

1. A partir de la lexie 10, qui expose l'arrivée de Lia à l'appartement, les réparties de Catherine se terminent par des points de suspension:

- Moi, j'ai toujours aimé l'été...⁷
- Vous n'avez plus de cigarettes, je vais en chercher...⁸
- Lia, il ne faut pas pleurer, vous êtes si belle, comme

⁷ Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 97.

⁸ Loc. cit.

une reine d'Egypte...⁹

2. A la lexie 18, elle ne parle plus. Elle est renvoyée à l'intérieur d'elle-même et c'est dans l'espace d'un rêve que s'effectue la prédication de son vécu. "La maison des seigneurs (est) maudite et vouée au feu." ¹⁰

B) Kamouraska

Ici, c'est tout le roman qui traduit le mode évoqué dans la lexie 18 des Chambres de bois. La phrase elliptique est abondamment distribuée à travers le roman et ce fait indique bien que la parole inscrite dans le coeur d'Elisabeth est une parole qui mesure: "Rétablissons les faits et les jours aussi exactement que possible." ¹¹

L'espace du rêve est tout inscrit dans la parenthèse de la vérité, c'est pourquoi l'héroïne s'emploie à chercher "la vraie vie qui est sous le passé." ¹²

C) Les Enfants du sabbat

1. Les premières lexies exploitent l'espace du rêve à la façon de Kamouraska. Et c'est par cette même écoute du sym-

9 Anne Hébert, Les Chambres de bois, p. 106.

10 Ibid., p. 128.

11 Anne Hébert, Kamouraska, p. 106.

12 Ibid., p. 104.

bole intérieur que Julie est "affamée de cela qui est caché dans la montagne. Plus que toute sa vie même. Plus que Dieu même." 13

2. Dès la lexié 13, on voit apparaître les points de suspension à la fin des réparties de Julie:

- (La coiffe) me serre comme un étau. Des tenailles de fer terribles... 14
- Je ne puis plus bouger les épaules ni tourner la tête... 15
- Par deux fois déjà j'ai dû ajourner la date de ma profession... 16
- Je m'engage devant vous, ma mère, à ne plus jamais me plaindre (...) et à accomplir fidèlement mon devoir... 17

Ce type de ponctuation est significatif du leurre auquel l'annonce du mariage de Joseph vient mettre un terme.

3. La fantaisie par laquelle Julie liquide le méfait de la rupture de contrat de Joseph permet la résolution de la problématique en ce que les défenses s'abattent en elle.

Elle fait apparaître son frère nu dans sa chambre et fait

13 Anne Hébert, Les Enfants du sabbat, p. 12.

14 Ibid., p. 13.

15 Ibid., p. 14.

16 Loc. cit.

17 Ibid., p. 20.

l'amour avec lui. Cette première assomption potentielle initie le cercle des possessions diaboliques qui préparent la fuite du couvent.

A cette étape-ci, deux modalités sont offertes pour la quête d'existence forte: la production de sens ou la récession pathétique. La mise en relation ou le confinement dans l'absolutisation. Ceci nous amène à parler de deux types d'oeuvres dans la matière romanesque d'Anne Hébert.

D'une part, il y a Kamouraska, où la parenthèse de la vérité s'associe à une fugue dans le rêve. D'autre part, il y a Les Chambres de bois et Les Enfants du sabbat, où un processus relationnel donne lieu à une dynamique combative et éliminatoire. Si l'on place les trois romans sur un continuum, nous obtenons l'ordre suivant:

KAMOURASKA → LES CHAMBRES DE BOIS → LES ENFANTS DU SABBAT

Cette disposition correspond à trois temps dans le reprise en main de l'événement. Dans un premier temps, nous avons un experiencinng constitué d'un dédoublement MOI → JE suivi d'une focalisation. Le rêve d'Elisabeth lui donne l'occasion de vivre le stade du miroir en perdant, comme malgré elle, la défroque de Mme Rolland. Elle peut, de cette façon, prendre

du recul par rapport à son vécu et soupeser, en contexte symbolique, son mode d'insertion expérientielle. Cela, il va sans dire, n'engage pas de processus de changement significatif, si ce n'est de minimiser quelque-peu la récession qui recouvrait le fait du meurtre d'Antoine Tassy.

Les Chambres de bois correspondent à un deuxième temps. Le leurre qui conduit Catherine aux chambres parisiennes a les caractéristiques d'un rêve éveillé que nous avons analysé à l'aide du carré sémiotique de Greimas. Mais ce rêve, que l'héroïne associe à une entreprise de défactualisation de son vécu, prend vite l'allure d'une prédication de l'accomplissement. Il ne détruit pas les virtualités négatives qui l'habitent dans l'espace ~~meurtrissant~~ de l'accompli. Il s'ensuit un sentiment de dépossession de plus en plus absolutisé. Mais Catherine, qui vit la confrontation avec Lia, dans le champ relationnel, est renvoyée à elle-même et comme sollicitée à engager la dynamique combative qui prépare déjà l'escapade définitive de Julie. En effet, c'est par un parachèvement du processus expérientiel initié dans les Chambres que Julie atteindra à la synthèse de sens qui la fait renverser les contingences.

Ce processus expérientiel fonctionne sur le modèle suivant: FACTUEL → DEFACTUALISATION → EVENEMENTIEL

Le leurre, par lequel s'initie le contrat de la défac-
tualisation, s'opère dans l'ordre de la méprise. C'est-à-
dire que le héros le vit dans l'espace de l'asservissement
prédicatif. On pressent le caractère déprédicatif du contrat
dans les trois romans. Elisabeth épouse Antoine en trans-
gressant les interdits moraux de ses tantes. Catherine épouse
Michel pour fuir un milieu social qui l'opprime. Julie entre
au couvent parce qu'elle s'est liée à son frère pour conju-
rer le mauvais sort. C'est donc dans les termes d'une quête
que ce sont effectués chacun des contrats car ils visaient
tous l'atteinte d'une situation meilleure.

Cependant, dans les trois cas, la déprédicativisation
ne donne pas les résultats escomptés. On y subit des méfaits
et ceci indique que l'aventure était utopique.

Catherine, par le biais de sa confrontation avec Lia,
est renvoyée à elle-même. Elle focalise sa condition et subit
une épreuve qui n'est rien moins que cette parenthèse de la
vérité dans le procès de méprise dont nous avons parlé. Elle
doit constater que sa quête événementielle était factice
pour qu'elle change les contenus de sa personnalité et se met-
te en état de disponibilité sereine. Cet état de disponibi-
lité, que les psychologues humanistes présentent comme une
des composantes essentielles de l'autonomie, marque le point

de départ de cette conquête événementielle par laquelle le héros peut désormais exister fortement. Catherine court cependant le risque de se spatialiser à nouveau au contact de Bruno, et ceci même si le roman le présente comme un homme vrai et incarné.

Julie, avons-nous dit, fait la conquête de l'événement. Elle parvient à exister fortement, tant par la violence avec laquelle elle s'impose autour d'elle, que par la désinvolture avec laquelle elle intègre sa condition profonde. Nous avons signalé, dans ce cas-ci, l'analogie qui s'établit avec, d'une part Kamouraska, et avec, d'autre part Les Chambres de bois. Mais ce qui fait l'originalité particulière de ce roman, c'est qu'il marque un franchissement déterminant de la prédication factuelisante. En se libérant du spatio-temporel recouvert par l'épiphénomène de la lutte entre le bien et le mal, Julie parvient à connaître une paix extraordinaire. Or, cette caractéristique nous semble révélatrice de l'autonomie qui était visée par la quête d'équilibre.

C O N C L U S I O N

"... un événement... est
en marche... ne ... rien
entreprendre pour l'en-
traver..."

Anne Hébert, Les Enfants
du sabbat, p. 60.

L'oeuvre romanesque se situe dans la mouvance du Tombeau des rois et la quête d'équilibre que nous avons voulu circonscrire n'était rien moins qu'une quête d'existence forte. Cependant, et c'est ce qui est significatif, les romans d'Anne Hébert font le procès de cette reprise en main de manière à inclure aussi les virtualités du Mystère de la parole. En effet, c'est bien ce mystère que l'escapade de Julie réussit à approfondir et à assumer.

On a tenté diverses interprétations de cette oeuvre mais il ne semble pas que l'on ait voulu saisir la portée de la quête qu'elle expose au-delà du recours aux traits de langage utilisés et aux analogies avec le discours poétique. Pourtant c'est le dynamisme même et la vérité de cette quête qui transpire à travers les fibres de cette poignante fresque.

Il serait injuste, certes, de parler de l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert sans évoquer cette richesse de l'image et cette envoûtante façon qu'a la romancière d'utiliser la phrase et le discours. Bien que ce ne fût pas notre propos d'étudier la dimension spécifiquement littéraire du symbole et le caractère hiératique du langage, nous n'avons quand même pu nous soustraire complètement à ces deux composantes des corpus hébertiens. Ces traits ont ajouté à notre

intérêt pour la quête d'équilibre qui se révèle à travers et par les formes littéraires.

Le personnage hébertien, on l'a vu, est un être fermé sur lui-même. Il est fermé parce que victime d'une aliénation fondamentale. Nous avons parlé de la quête d'existence forte comme d'une quête de substance, d'une quête d'être. Il traîne une enfance lourde et épaisse et ce trait le rend susceptible d'accueillir cette consolation magique qui détermine l'espace du leurre et de la méprise. Cette consolation, bien que particulière à chacune des histoires racontées, nous semble correspondre à cette dynamique du mensonge qui doit être transgressé puis surmonté.

Le leurre, c'est en quelque sorte la possible extension, la bouée de sauvetage qui permet de contourner l'obstacle d'une réalité ressentie comme meurtrissante et de plus en plus insatisfaisante.

On pourrait s'interroger longuement sur la lucidité du héros hébertien et poser des diagnostics comme autant de tentatives de circonscrire sa dynamique personnelle. Dans la mesure où l'oeuvre romanesque se situe dans un continuum, cette entreprise serait bien vaine. En effet, l'utilisation

des catégories de la psychologie clinique est arbitraire lorsque l'intérêt de l'analyse vise la saisie d'un devenir qui alimente toute la problématique de l'oeuvre. D'ailleurs, à quelles fins pourrions-nous utiliser ces trouvailles de manière à rendre compte de la totalité de l'oeuvre? A quoi nous servirait une synthétisation de la dynamique névrotique qui conduit Catherine, Elisabeth et Julie à ne pas contacter leurs émotions profondes? Ce qui fait l'objet du procès de signification de l'oeuvre nous semble particulièrement relié à cette angoissante affirmation de la dépossession qui engage l'aventure même de chaque roman. C'est un peu comme si, à partir de la constatation de l'aliénation, le personnage engageait un processus visant à surmonter ce manque. Il y a certes achèvement de ce processus à des degrés divers: nous ne pouvons situer au même niveau la quête de Catherine et celle d'Elisabeth, comme nous ne pouvons évaluer l'état d'accomplissement de Julie en utilisant les seules catégories qui nous ont servi pour le procès rétrospectif de l'aventure d'Elisabeth. Il y a des modalités de l'accompli qui sont différentes d'un roman à l'autre comme il y a un processus expérientiel qui se présente comme différent chez un personnage et chez l'autre.

L'expérientiel de Catherine et de Julie se situe dans le contexte d'une relation personnelle qui donne à l'événement

ment une puissance de transformation beaucoup plus significative que dans Kamouraska. Nous avons évoqué ces différences lorsque nous avons insisté sur la part du rêve-fugue par lequel Elisabeth parvient à effectuer une prise de contact avec sa peur. Ceci constitue certes un aspect de la transformation du personnage mais la focalisation ne provoque pas ces synthèses de sens que l'on retrouve dans les deux autres romans. Il y a symbolisation mais les contenus de la personnalité ne sont pas changés. C'est-à-dire que la relation moi-autrui-le monde demeure récessive.

A preuve l'impression de victime tragique qui est donnée à la fin du roman lorsque l'héroïne accepte, comme une vérité incontestable, qu'il n'y a rien à faire et qu'elle devra continuer à "jouer la comédie épuisante jour après jour."

La fugue ne permet que le dédoublement par lequel Mme. Roland arrive à mettre sa défroque de côté pour vivre le stade du miroir que Jacques Lacan pose comme nécessaire à l'élaboration de la fonction "je". On peut donc affirmer qu'il

y a transformation dans la mesure où, à la fin du roman, la dualité exprimée dans l'introduction a été détruite.

Il n'en demeure pas moins cependant que le mode d'insertion demeure problématique. C'est en quelque sorte le premier temps d'une entreprise d'existence forte. Le fait qu'elle avoue sa peur constitue déjà un premier niveau d'expérimentation.

Dans Les Chambres de bois, l'épisode constitué de

l'affrontement avec Lia permet la rentabilisation subjective d'une relation personnelle qui était demeurée jusque là oppressante et stérile. Ce méfait vient engager un processus purement événementiel. Les fantaisies exprimées par l'héroïne sont significatives du mouvement de référence qui initie le changement dans les contenus de la personnalité. L'analyse sémiotique a d'ailleurs dégagé la topique du vouloir-savoir-pouvoir-faire en le décontingentant de son halo affectif et récessif. Ceci est évoqué par une ouverture au monde des odeurs, attitude révélatrice de l'équilibre que l'héroïne a atteint entre les exigences de ses mains besogneuses et son esprit alerte. Le terme de tout cela est cristallisé dans la rencontre avec Bruno, homme vrai et incarné.

L'épreuve de la maladie permet de récupérer ici des éléments du même type que ceux inventoriés dans le rêve hallucinant d'Elisabeth. Elle contribue au dédoublement préalable à la constitution de la fonction "je". Cependant, la focalisation initiée dans la relation personnelle avec Lia va beaucoup plus loin. Il y a ouverture de cette parenthèse (défactualisation → reactualisation) qui vient mettre un terme au procès de méprise. La dynamique combative a été engagée mais elle connaît le terme d'une extension

significative. La nouvelle insertion de Catherine indique bien qu'elle est parvenue au terme d'une ténébreuse adolescence.

Julie présente, au début du roman, les mêmes symptômes qu'Elisabeth dans Kamouraska. Elle vit les mêmes dualités et le même déchirement. Elle a mis une sourdine à ses désirs et se présente comme une victime tragique. La relation qu'elle entretient avec son univers est très absolutisée et il faut l'événement du méfait de Joseph pour que s'engage l'alternance dramatique qui la conduit à l'assomption de ses virtualités sataniques. Il y a chez elle également un changement dans les contenus de sa personnalité. On sent que son moi s'est graduellement constitué dans l'espace de la fugue vers la montagne de B. Cette escapade lui permet de focaliser sa vraie nature. Malgré cela, elle continue à vivre dans le leurre à cause de l'asservissement initié par le pacte d'enfance. Ici encore, il s'agit d'une enfance lourde et épaisse que le personnage a peine à liquider. Cependant, la topique du vouloir-savoir-pouvoir-faire sera finalement affranchie de l'asservissement affectif lors de la brisure, par Joseph, du contrat de fidélité. Julie est, dès lors, confrontée à elle-même de manière à liquider cette grande affection qui lui a fait mettre un frein à sa liberté (qui pourrissait sur pied dans le couvent depuis trois ans).

En consentant à se laisser habiter totalement par la fillette qui la hantait à la chapelle, elle parvient à renouer avec ses vraies virtualités et connaît cette existence forte qui lui fait finalement renverser les contingences qui la retenaient prisonnière d'elle-même et des autres.

Julie est celle qui, de tous les personnages hébertiens, connaît la libération la plus totale car elle transgresse définitivement l'épiphénomène de cette lutte entre le bien et le mal qui continue à retenir Elisabeth prisonnière d'elle-même et des autres et qui a fait s'engager Catherine dans l'aventure d'une méprise qui a failli la détruire.

Au-delà même de la richesse du langage romanesque d'Anne Hébert, il y a, par-dessus tout, l'affirmation que la vie peut exister car la parole la porte en elle comme l'arbre qui fait ses feuilles et la fleur qui fait ses fruits.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, Critique et vérité, Le Seuil, Paris, 1966.

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, no 8, Le Seuil, Paris, 1966.

BERGSON, Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience, P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1961.

BOUCHARD, Denis, "Les Enfants du sabbat: l'enveloppe des mythes", Voix et images, vol. I, no 3, avril 1976.

BREMOND, Claude, Logique du récit, Le Seuil, Paris, 1973.

CANDE, Roland de, Dictionnaire de la musique, Le Seuil, Paris, 1966.

COHEN, Jean, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.

DUFAUX, P.F., "Les Enfants du sabbat" un livre fascinant et beau comme une fleur", Le Soleil, 6 septembre 1975.

DUFOURCQ, Norbert, Larousse de la musique, Librairie Larousse, Paris, 1952, tome II.

EN COLLABORATION, Le Livre canadien, nos 328-367, Office des Communications sociales, Gouvernement du Québec, novembre 1975.

EN COLLABORATION, Dictionnaire Quillet de la langue française,
Librairie A. Quillet, Paris, 1975, vol. 4.

FERAL, Josette, "Clôture du moi, clôture du texte dans
l'oeuvre d'Anne Hébert", Voix et images,
vol. I, no 2, 1975.

GAY, Paul, "Mon Crime est toujours devant moi", Le Droit,
15 avril 1972.

GENDLIN, Eugène T., Une Théorie du changement de la person-
nalité, C.I.M., Montréal, 1975.

GENETTE, G., "Frontières du récit", Communications, no 8,
Le Seuil, Paris, 1966.

GREIMAS, A.J., Du Sens, Le Seuil, Paris, 1970.

HARRIS, T.A., I'm O.K. - You're O.K., Avon, N.Y., 1973.

HEBERT, Anne, Kamouraska, Le Seuil, Paris, 1970.

HEBERT, Anne, Le Torrent, éd. HMH, Montréal, 1963.

HEBERT, Anne, Les Chambres de bois, Le Seuil, Paris, 1958.

HEBERT, Anne, Les Enfants du sabbat, Le Seuil, Paris, 1975.

HEBERT, Anne, Poèmes, Le Seuil, Paris, 1960.

KUBIE, L.S., "The Neurotic Process as the Focus of Psycholo-
gical and Psychoanalytic Research", The Jour-
nal of Mental Science, vol. 104, no 435, 1958.

KUNTSMANN, Pierre, "Le Tombeau des rois" ou la progression régressive", Voix et images, vol. II, no 2, décembre 1976.

LACOTE, René, Anne Hébert, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1969.

LANDRY, M. et BONIN, M.L., Dynamique personnelle, Centre de Psychologie conjugale et familiale, Montréal, 1974.

LINDEKENS, René, "Le Problème du récit sémiotique", Journal Canadien de Recherche Sémiotique, vol. III, no 3, 1976.

LUKACS, Georges, La Théorie du roman, éd. Gonthier, Paris, 1963.

MAJOR, Jean-Louis, Anne Hébert et le miracle de la parole, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1976.

MARCOTTE, Gilles, Une littérature qui se fait, HMH, Montréal, 1962.

MICHAUD, Guy; L'Oeuvre et ses techniques, Librairie Nizet, Paris, 1957.

MUCHIELLI, Roger, Introduction à la psychologie structurale, C. Dessart, Paris, 1966.

NIEL, André, L'Analyse structurale des textes, éd. Mame, coll. Jean-Pierre Delarge, Paris, 1973.

NUTTIN, Joseph, La Structure de la personnalité, P.U.F.,
Paris, 1965.

QUELLETTE, Gabriel P., "Espace et délire dans Kamouraska
d'Anne Hébert", Voix et images,
vol. I, no 2, 1975.

PAGE, Pierre, Anne Hébert, éd. Fides, coll. Ecrivains ca-
nadiens-français d'aujourd'hui, Montréal,
1965.

POULIN, Gabrielle, "D'Elisabeth à soeur Julie", Le Droit,
17 avril 1976.

RENAUD, André, "Les Enfants du sabbat, une oeuvre forte",
Le Droit, 18 octobre 1975.

RENAUD, Benoît, "Kamouraska: roman et poème", Co-Incidences,
revue des étudiants, Lettres françaises,
vol. VI, nos 2-3, 1975.

ROBIDOUX, R. et RENAUD, A., Le Roman canadien-français du
vingtième siècle, éd. de l'Uni-
versité d'Ottawa, coll. Visage
des lettres canadiennes, 1966.

TODOROV, T., "Les catégories du récit", Communications,
no 8, Le Seuil, Paris, 1966.

VALLIERES, Pierre, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable",
Le Jour, 13 septembre 1975.

WYCZYNSKI, Paul, Poésie et symbole, Déon, Montréal, 1965.