



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Dawn Després-Smyth

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

L'étude du narrateur dans *Est-ce que je te dérange?* d'Anne Hébert

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Patrick Imbert

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Danielle Forget

Lucie Hotte

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

L'étude du narrateur dans *Est-ce que je te dérange?* d'Anne Hébert

Dawn Després-Smyth

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de Maîtrise ès arts en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Dawn Després-Smyth, Ottawa, Canada, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-69040-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-69040-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

En posant au sujet d'*Est-ce que je te dérange?*, l'avant dernier roman d'Anne Hébert, la question « qui parle? », nous sommes rapidement forcés de nous interroger sur la fiabilité et l'infailibilité d'Édouard Morel comme narrateur. Par le biais de l'étude de la voix et du mode narratifs, ainsi que de l'aspectualisation du focalisé, nous examinons le statut du narrateur et la relation corrosive qui existe entre Édouard Morel et Delphine, personnage principal du récit. Nous nous penchons également sur la position de Delphine dans le roman, à savoir si la jeune femme occupe uniquement le rôle de personnage ou si elle est également une narratrice.

Nous tentons ultimement de résoudre la question posée par le titre, question que Delphine adresse à Édouard Morel dans le roman, mais à laquelle ce dernier n'a jamais la chance de répondre.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	II
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES	III
REMERCIEMENTS	IV
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – ÉDOUARD	8
1.1 Narration	8
1.2 Focalisation	14
1.3 Temps dans le roman	23
1.4 Érosion de la voix narrative	29
CHAPITRE 2 – DELPHINE	52
2.1 La parole de Delphine	52
2.2 Métarécit	56
2.3 Delphine narratrice	61
CHAPITRE 3 – EST-CE QUE JE TE DÉRANGE?	78
3.1 Perte de contrôle	78
3.2 Le secret	87
3.3 La réponse	95
CONCLUSION	98
ANNEXE I – SYNTHÈSE DE LA TYPOLOGIE NARRATOLOGIQUE DE GÉRARD GENETTE	102
ANNEXE II – UNE PETITE MORTE	103
BIBLIOGRAPHIE	105

LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES

TABLEAU I – STATUT DU NARRATEUR	9
FIGURE I – FOCALISATION	14
TABLEAU II – CYCLES DE VIE DE DELPHINE	42

REMERCIEMENTS

Je désire remercier sincèrement :

Mon directeur de thèse, M. Patrick Imbert, pour ses conseils et sa patience malgré le grand écart entre le début et la fin de ce projet;

Mon professeur, M. Pierre-Louis Vaillancourt, dont les chaleureux mots d'encouragement m'ont permis de traverser quelques moments de doute;

Mon oncle, frère Robert Smyth, pour ses explications au sujet de l'Angélus, qui ont déclenché un processus de réflexion plus approfondi que prévu;

Et finalement, mon mari, Rémi Després-Smyth, sans qui je n'aurais eu ni le temps, ni la patience (et parfois ni le courage) pour mener ce projet à bout.

Là où tu iras, j'irai.

INTRODUCTION

*Aucune œuvre dans notre littérature ne sait,
mieux que celle d'Anne Hébert,
exister par elle-même, en elle-même.*

Albert LE GRAND
dans *Anne Hébert, de l'exil au royaume*¹

Imaginez un mur.

Derrière ce mur se déroulent les événements d'*Est-ce que je te dérange?*²
d'Anne Hébert.

Le narrateur nous taille alors une meurtrière à travers laquelle il désire nous
contraindre à observer l'histoire.

Toutefois, à son insu, d'autres ouvertures apparaissent dans ce mur, nous permettant
de percevoir, sous un nouvel angle, ce qui se passe dans le récit. Certaines de ces ouvertures

¹ Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. 7.

² Paris, Éditions du Seuil, 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle EQD, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sont dues à la négligence du narrateur, mais quelques-unes semblent formées par une main autre que celle de ce narrateur imprudent.

C'est l'archéologie de ce mur criblé de trous qui m'intéresse.

* * *

Si Roland Barthes a tué l'Auteur au profit du Lecteur³, Gérard Genette l'a quant à lui tué au profit du Narrateur. De fait, avant Genette, dans un roman mettant en scène un « je » narrant, les critiques et les chercheurs se méprenaient régulièrement et attribuaient au pauvre auteur innocent les affirmations et les opinions ainsi formulées. Gérard Genette a donné au narrateur son dû et a établi l'importance de cette entité fictionnelle dans l'univers diégétique, reléguant l'auteur à un nom sur la première de couverture.

Le point de départ de cette subrogation s'est dessiné dans *Figures III*⁴, ouvrage paru en 1972, suivant lequel certains chercheurs ont entrepris de développer quelques-uns des concepts mis au point dans l'ouvrage de Gérard Genette⁵, qui a lui-même d'ailleurs tenté une clarification de certaines de ses propositions⁶. Malgré ces quelques travaux complémentaires, il reste que les catégories établies par Genette dans *Figures III* demeurent la pierre angulaire pour l'analyse du narrateur et pour l'étude de « la façon dont se trouve

³ Voir à ce sujet le chapitre « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue* de Roland BARTHES (Paris, Seuil, 1984, p. 61-67). Le texte a originalement été publié dans la revue *Mantéïa* en 1968.

⁴ Paris, Éditions du Seuil, 1972. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle F3, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵ Mieke BAL, entre autres, a reformulé le concept de focalisation afin d'établir une division plus détaillée de cette catégorie narrative. Voir à ce sujet *Narratologie. Les instances du récit. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* (Paris, Klincksieck, 1977).

⁶ Onze ans après la parution de *Figures III*, Gérard GENETTE a publié *Nouveau discours du récit* (Paris, Éditions du Seuil, 1983) afin de répondre à certaines critiques, mais également pour éclaircir certains concepts qu'il jugeait comme imprécis.

impliquée dans le récit la narration elle-même » (F3 76). Bien que ce soit Tzvetan Todorov qui a introduit le terme « narratologie »⁷ en référence à l'examen de la structure narrative, les ouvrages de Gérard Genette lui ont valu le titre de « père de la narratologie », du moins pour le monde littéraire francophone.

Il est difficile d'éviter la narratologie et Gérard Genette lorsque nous approchons un roman d'Anne Hébert, auteure reconnue pour ses systèmes narratifs peu traditionnels. Certainement, les études narratologiques au sujet des œuvres d'Anne Hébert ne sont pas rares⁸. Les romans *Kamouraska*⁹ et *Les fous de Bassan*¹⁰, notamment, ont posé des énigmes intéressantes pour les chercheurs dans ce domaine, tant par le pluralisme des voix, que par la perspective narrative. *Kamouraska*, avec sa narratrice unique qui parle avec de multiples voix¹¹, et *Les fous de Bassan*, avec ses multiples narrateurs qui parlent d'une seule et même voix¹², sont des mines d'or pour les narratologistes, qui ne semblent pas se lasser, et avec raison, de la dissection de ces deux romans.

Toutefois, dans *Est-ce que je te dérange?*, l'avant-dernier roman d'Anne Hébert, l'auteure se détache de ce courant qu'Yvan Leclerc a désigné comme « [les] grands romans

⁷ Le terme apparaît pour la première fois dans *Grammaire du « Décaméron »* (La Haye, Mouton Éditeur, 1969).

⁸ Notons entre autres, parmi les nombreux essais de Jaap LINTVELT, son plus récent ouvrage à ce sujet, soit *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité* (Québec, Paris, Éditions Nota bene, L'Harmattan, 2000), qui traite de *Kamouraska*, des *Fous de Bassan* et du *Premier jardin*; l'intéressant article de Marilyn RANDALL, « Les énigmes des *Fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture » (*Voix et Images*, vol. XV, no 1, automne 1989, p. 66-82); et l'incontournable étude de Neil B. BISHOP, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert » (*Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984, p. 113-129).

⁹ Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁰ Paris, Éditions du Seuil, 1982.

¹¹ Voir à ce sujet le chapitre intitulé « Approche narratologique de la recherche identitaire dans *Kamouraska* », dans *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité* de Jaap LINTVELT (p. 145-159).

¹² Voir à ce sujet l'article de Neil B. BISHOP, *loc. cit.*

polyphoniques de la maturité »¹³, pour retourner vers ses débuts littéraires en créant une voix narrative unique¹⁴, qui s'exprime à la première personne du singulier. L'apparente restriction du champ narratif n'entraîne cependant pas une simplification de l'étude de la voix narrative. De fait, bien qu'il ne semble y avoir qu'un seul narrateur dans le roman, soit Édouard Morel, la voix de Delphine, le personnage principal du roman, est si ubiquiste à l'intérieur du récit qu'elle empiète sur le cadre de la narration. Andrée Mercier et Laura Nicolæ, dans un article au sujet de la voix narrative dans le récit, remarquent que, « [très] éloignée de la perspective en surplomb ou totalisante de la narration omnisciente classique, la voix du récit adopte un point de vue limité le plus souvent aux frontières intimes d'un « je » dont le discours emplît l'espace du texte. »¹⁵ Toutefois, la parole qui « emplît l'espace du texte » dans *Est-ce que je te dérange?* est non pas celle du « je » narrant, mais plutôt celle de Delphine.

En posant au sujet d'*Est-ce que je te dérange?* la question « qui parle? », nous sommes donc rapidement forcés de nous interroger sur la fiabilité et l'infailibilité d'Édouard Morel comme narrateur. Nous étudierons les transgressions qu'Édouard commet aux codes de focalisation et de vraisemblance, de même que les dérogations présentes dans le temps de la narration. Ces infractions à la crédibilité de l'information transmise par le

¹³ Yvan LECLERC, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (éd.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, L'Hexagone, 1997, p. 186. En plus de *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, Yvan LECLERC inclut dans ce cycle d'écriture un troisième roman, soit *Les enfants du Sabbat* (Paris, Éditions du Seuil, 1975).

¹⁴ Pensons à la nouvelle « Le Torrent », publiée dans le livre du même nom (Montréal, Éditions Beauchemin, 1950), écrite à la première personne du singulier, et le roman, *Les chambres de bois* (Paris, Éditions du Seuil, 1958), narré à la troisième personne du singulier.

¹⁵ Andrée MERCIER et Laura NICULÆ, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 102.

narrateur ne sont pas sans conséquence, alors nous examinerons leur effet sur l'autorité narrative.

Nous nous pencherons, en second lieu, sur le rôle de Delphine dans le roman. Il existe entre Édouard Morel et la jeune femme une relation si envahissante et si corrosive qu'elle outrepassé les limites de l'histoire pour déborder sur le terrain de l'instance narrative. La voix de Delphine se fait donc entendre dans la narration d'Édouard et perturbe la stabilité de ce dernier comme narrateur. En s'arrêtant, entre autres, aux discours rapportés, nous tenterons de déterminer si le rôle de Delphine se circonscrit à celui de personnage ou si Delphine est une seconde narratrice dans le récit, dépendante du narrateur premier, mais tout de même « [séparée] et autonome »¹⁶ vis-à-vis celui-ci.

Nous tenterons, ultimement, de répondre à la question posée par le titre, soit « Est-ce que je te dérange? » Cette phrase répétée comme une litanie par Delphine, qui n'attend jamais une réponse, est destinée exclusivement à Édouard Morel. Nous essaierons par conséquent de voir si Delphine « dérange » ou non Édouard, et si oui, quelle(s) conséquence(s) cela aura sur ce dernier, à la fois comme personnage, mais plus particulièrement comme narrateur.

¹⁶ Jiří ŠRÁMEK, « Pour une définition du métarécit », *Études romanes de Brno*, vol. XX, 1990, p. 40.

* * *

Il est possible, en écrivant au sujet d'Anne Hébert, de se perdre dans la multitude déjà existante d'ouvrages et d'articles à son propos. Sujet de nombreuses thèses, et même d'une publication annuelle¹⁷, lauréate de multiples prix littéraires¹⁸, et par surcroît inspiration pour un prix qui porte son nom¹⁹, Anne Hébert ne se perd certainement pas dans la foule. Les études sociologiques et économiques, féministes et féminines, psychologiques et psychanalytiques abondent et le monde hébertien est un univers en lui-même, possédant une mythologie riche et complexe. Toutefois, l'écriture d'Anne Hébert, comme l'a si bien dit Janet M. Paterson, « résiste par sa pluralité aux étiquettes critiques et aux interprétations univoques. »²⁰ Voilà pourquoi nous avons décidé d'explorer la planète *Est-ce que je te dérange?* en utilisant le passage cité en exergue de notre introduction comme une clôture entourant notre étude. La constatation d'Albert Le Grand, selon laquelle « [aucune] œuvre dans notre littérature ne sait, mieux que celle d'Anne Hébert, exister par elle-même, en elle-même »²¹, vaut pour l'intégralité de la production littéraire de cette auteure québéco-canadienne, mais est également valide au niveau de chaque œuvre étudiée individuellement

Nous étudierons donc le roman *Est-ce que je te dérange?*, par lui-même, en lui-même. Nous irons certainement puiser dans les autres textes d'Anne Hébert lorsque cela

¹⁷ Les *Cahiers Anne Hébert*, édités par la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke, sont publiés depuis 1999.

¹⁸ Sur dix romans publiés, six ont mérités au total neuf prix littéraires. Voir le site web de Robert HARVEY pour la liste complète (<http://www.anne-hebert.com/>).

¹⁹ Le Prix Anne-Hébert, offert par le Centre culturel canadien, récompense un premier roman de langue française.

²⁰ Janet M. PATERSON, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 13.

²¹ Albert LE GRAND, *op. cit.*, p. 7.

enrichira notre compréhension, entre autres dans le cadre de l'analyse de la dissociation pronominale qu'Édouard-narrateur établit afin de créer une distance entre son présent et son passé, similairement à la dissociation que construit Élisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*. Toutefois, nous croyons que le roman choisi existe comme entité indépendante, comme une œuvre individuelle, qui ne doit pas se perdre sous le poids des comparaisons avec les remarquables autres ouvrages d'Anne Hébert.

Nous avons choisi l'incontournable *Figures III* de Gérard Genette comme point de départ pour l'analyse du narrateur. Nous n'hésiterons cependant pas à chercher des précisions chez d'autres auteurs, dont Mieke Bal au sujet du concept de focalisation²², et Alain Rabatel au sujet de l'aspectualisation du focalisé²³. Nous irons également consulter régulièrement Jaap Lintvelt, dont les études narratologiques en relation à Anne Hébert sont incomparables.

²² Mieke BAL, *op. cit.*

²³ Alain RABATEL, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

CHAPITRE 1 – ÉDOUARD

*Nous menons une vie si minuscule et tranquille
Que pas un de nos mouvements lents
Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide
Où cette sœur que nous avons
Se baigne bleue sous la lune
Tandis que croît son odeur capiteuse.*

« Une petite morte »
Anne HÉBERT dans *Le tombeau des rois : poèmes*¹

1.1 NARRATION

1.1.1 Narrateur premier

Comme point de départ, il faut distinguer entre le mode narratif et la voix narrative présents dans *Est-ce que je te dérange?* d'Anne Hébert, selon la classification de Gérard Genette, c'est-à-dire « entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur?* — ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit?*² et la question *qui parle?* » (F3 203) En se penchant d'abord sur la plus simple de ces distinctions, du moins en apparence, soit la

¹ Québec, Ateliers du Soleil, 1953, p. 53.

² Gérard Genette a par la suite substitué *qui voit?* par *qui perçoit?* afin de s'éloigner de la connotation « purement visuelle » qu'évoque la question originale. (*Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 43.)

seconde : *qui est le narrateur? ou qui parle?*, la question semble être résolue dès la deuxième phrase de l'incipit : « Et moi, Édouard Morel, homme sans grâce et peu sociable, je suis forcé de la veiller un bon moment, pareille à une morte chère à mon cœur. » (EQD 9) La formule « Et moi, Édouard Morel » est également reprise à la toute fin du roman, telle une parenthèse : « Et moi, moi, Édouard Morel, homme oublieux s'il en fût, vais-je être mis de force dans l'intimité d'un enfant qui pleurniche? » (EQD 135) Le « moi » ici répété donne l'impression qu'Édouard Morel tente de cimenter son identité et sa position de narrateur mises en doute tout au long du récit, à la fois par sa propre faute et par celle de Delphine, comme nous le verrons plus loin.

A priori, la question est résolue : Édouard Morel est le narrateur d'*Est-ce que je te dérange?* Il est un narrateur extradiégétique-homodiégétique, soit un « narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire » (F3 255).

RELATION \ NIVEAU	Extradiégétique	Intradiégétique
Hétérodiégétique	Narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent	Narrateur au second degré qui raconte une histoire d'où il est absent
Homodiégétique	Narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire	Narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire

TABLEAU I – Statut du narrateur³

³ La disposition et les titres du tableau sont tirés de (F3 256), alors que les définitions proviennent de (F3 255-256).

Une complication survient toutefois rapidement, car Édouard Morel ne se confine pas aux limites imposées par cette définition du narrateur. En effet, selon Jaap Lintvelt, la narration homodiégétique entraîne nécessairement une « conception anthropomorphique du personnage-narrateur »⁴, ce qui nous permet d'identifier et de ceindre les « transgressions narratives »⁵ dudit narrateur. Une telle définition restreint le narrateur sur le plan perceptif-psychique à la non-omniscience, circonscrivant ainsi l'introspection du narrateur à sa propre personne, et sur le plan spatial à la non-omniprésence.⁶ Un narrateur homodiégétique devrait donc vraisemblablement se limiter à narrer les événements auxquels il a assisté ou qui lui ont été rapportés par d'autres personnages. Il ne peut pas être à la fois personnage à l'intérieur de l'histoire et narrateur omniscient et omniprésent. Édouard Morel glisse cependant régulièrement dans une position d'omniscience, en décrivant les états d'âme et les pensées secrètes des personnages autour de lui, et également dans une position d'omniprésence, en racontant certains événements d'où il est absent, plus particulièrement des événements qui mettent en scène Delphine, comme s'il en avait été observateur.

Penchons-nous sur la première scène racontée qui se produit en l'absence d'Édouard. À Paris et ayant perdu la trace de son amant, Delphine arrive rue des Anglais, chez l'ami d'Édouard, Stéphane, et elle tente de convaincre ce dernier de l'aider à retrouver Patrick Chemin, dont l'avion a été détourné sur Marseille en raison du brouillard. La scène est narrée par Édouard Morel, passant des pensées de Stéphane aux paroles de Delphine, alternant entre les « Il pense : [...] » attribués à Stéphane, et les « Elle dit : [...] » de

⁴ Jaap LINTVELT, « Un champ narratologique : *Le premier jardin* d'Anne Hébert », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960 : méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 151.

⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶ *Ibid.*, p. 153.

Delphine. Nous apprenons au chapitre suivant que Stéphane a raconté la scène à Édouard, et que ce dernier peut donc en connaître les détails, mais Édouard-narrateur s'immisce cependant de façon convaincante et peu vraisemblable dans les pensées secrètes de Stéphane :

Il pense : « Pas ici, pas elle ici, pas aujourd'hui, pas prêt pour cela, trop petit, trop sombre chez moi, ma chambre sous les toits, la lucarne des voisins en face de ma lucarne, pas d'espace entre la lucarne de mes voisins et ma lucarne, on se regarde à tout bout de champ, mes voisins et moi, l'œil en vrille comme des coqs furibonds, et elle qui est là visible au milieu de ma chambre, avec sa robe rose et son gros ventre, encore un peu de temps et ils la verront aussi, eux les voisins malveillants, ils croiront que c'est là une personne ordinaire qui fait une visite ordinaire, alors que c'est elle ma merveille, elle ma visite extraordinaire. » (EQD 36-37)

Plus loin dans le chapitre, décrivant Delphine, Édouard relate : « Elle regarde, se tordant le cou par la lucarne, le ciel à peine visible tout en haut de la cour étroite, puits de lumière noire plutôt que cour. *Elle croit entendre bruire* le ciel par-dessus les toits. »⁷ (EQD 37) Alors que la description de Delphine regardant par la fenêtre aurait pu vraisemblablement lui avoir été rapportée par Stéphane, la phrase « elle croit entendre bruire » ne peut s'être produite que dans les pensées intimes de Delphine, auxquelles Édouard Morel ne devrait pas logiquement avoir accès.

Par la suite, Édouard s'insinue comme narrateur omniprésent en se plaçant subtilement dans la scène au moyen d'un changement de pronom. Alors qu'au début il n'y a que les deux pronoms de la troisième personne du singulier, soit « il » et « elle », présents dans la narration, référant respectivement à Stéphane et à Delphine, vers la fin du chapitre, nous voyons l'apparition du pronom « on », pronom indéfini certes, mais qui, de façon familière, marque la première personne du singulier ou du pluriel. « Elle redit "Marseille".

⁷ Nous soulignons.

[...] *On* entend “Patrick Chemin”, “avion”, “brouillard”, “grosse Dame”. » (EQD 38) Quelques paragraphes plus loin, Édouard poursuit : « Elle relève sa robe. *On* voit sa culotte Petit Bateau. »⁸ (EQD 39) Édouard Morel se révèle donc rapidement être un narrateur « indigne de confiance »⁹, tel que le dirait Wayne C. Booth.

Une autre entorse importante au cadre prescrit par la définition de narrateur homodiégétique telle que suggérée par Jaap Lintvelt est le récit que fait Édouard de la rencontre initiale entre Delphine et Patrick Chemin, représentant itinérant en hameçons et en mouches à pêche. À la mort de sa grand-mère, la jeune femme n’a pu supporter le balancement de la chaise berçante vide sur la galerie, et elle s’est mise à courir le long de la route, son héritage « en pièces et en billets » (EQD 115) dans une poche collée sur son ventre. Patrick Chemin, « au nom prédestiné »¹⁰ comme l’a remarqué André Brochu, aborde Delphine pour la première fois lors de cette course effrénée, et il se voit immédiatement octroyer par Delphine le rôle de sauveur en vertu du fait qu’il est « le premier [qu’elle] rencontre » (EQD 60). Édouard rapporte la scène avec une introspection invraisemblable, étant donné sa position de personnage :

Qui pourrait clamer plus haut qu’elle le tort qu’on lui a fait alors qu’elle était toute engourdie d’horreur après la mort de sa grand-mère, et la mort a été à ses trousses assez longtemps pour que ça cesse ce souffle froid sur sa nuque, ce vent froid dans son dos, l’embaumement funèbre des fleurs de fin d’été, sans odeur de coutume, qui s’étaient mises à sentir fort comme pour un enterrement, et lui il était dans la chaleur du monde, il l’a prise dans sa chaleur à lui qui était la chaleur du monde rayonnante et pénétrante. La route était déserte, pareille à une main nue, séparée du bras et de l’épaule, toute seule dans l’air nu. [...] Elle se remet à pleurer, répète qu’elle est seule au monde. Il lui serre les doigts à la faire crier. Encore un peu il va

⁸ On souligne.

⁹ Wayne C. BOOTH, « Distance et point de vue : Essai de classification » dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 105.

¹⁰ André BROCHU, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, 2000, p. 245.

prétendre qu'il est tout seul lui aussi. Et ce serait vrai d'une certaine façon bien qu'il soit marié depuis peu. Ça n'a pas grand sens de dire qu'il est tout seul même s'il éprouve cela en secret. Avec sa femme et sans sa femme d'ailleurs. Une solitude irréparable sans doute. Cet homme n'a jamais consolé personne de sa vie étant toujours le plus malheureux. Cela l'exalte et le reconforte de pouvoir le faire avec Delphine. (EQD 70-72)

La narration de la scène est ainsi imprégnée de détails qui relèvent d'un regard posé sur la vie intérieure des personnages autres qu'Édouard-narrateur. Il est fort peu probable que les descriptions et les circonstances lui aient été rapportées par Delphine, qui parle habituellement de façon énigmatique et donne peu de détails, et encore moins par Patrick Chemin, avec qui Édouard a très peu de contact et ne semble même pas avoir eu un seul échange de paroles.

De surcroît, la première personne du singulier, utilisée au cours du roman en référence à Édouard Morel, n'est pas du tout présente dans ce chapitre, comme si Édouard était complètement effacé, à la fois comme personnage et comme narrateur premier du récit. Le chapitre se termine par ce qui pourrait être considéré comme un aveu d'omniscience de la part du narrateur, lorsque Patrick pense que, malgré sa relation imprudente avec Delphine, sa femme Marianne demeure, « dans *son idée la plus secrète*, son épouse et sa souveraine pour l'éternité. »¹¹ (EQD 73) Gérard Genette nomme ce genre de phénomène « paralepse », soit une altération qui « [donne] plus [d'informations] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. » (F3 211) En focalisation interne, tel que présente dans *Est-ce que je te dérange?*, une paralepse peut également être « une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal » (F3 213). Genette range le phénomène de paralepse dans la catégorie de mode narratif.

¹¹ Nous soulignons.

1.2 FOCALISATION

1.2.1 Focalisation ou point de vue

Cela nous ramène donc à la première question de Gérard Genette, soit « *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? [ou] qui voit?* » (F3 203), à laquelle Genette attribue le nom de « focalisation » (F3 206). Mieke Bal, dans son ouvrage intitulé *Narratologie. Les instances du récit*¹², paru quelques années après la publication de *Figures III*, suggère que la définition donnée par Genette devrait plutôt porter le nom de « focalisateur », faisant ainsi de la focalisation un concept général qui réunit à la fois le focalisateur, que Bal définit comme « le sujet de la focalisation »¹³, et le focalisé, qui en est l'objet. Manfred Jahn, dans un article sur la focalisation¹⁴, illustre le point de vue de Mieke Bal par un V, où la pointe du V est la position du focalisateur, l'espace entre les deux lignes est le focalisé, et l'ensemble est la focalisation.

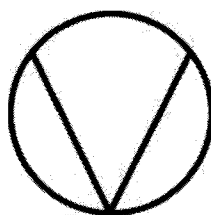


FIGURE I – Focalisation

¹² Paris, Klincksieck, 1977.

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ Manfred JAHN, « Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept », *Style*, été 1996, vol. 30, n° 2, p. 242-243.

La terminologie issue de la nomenclature originale de Gérard Genette ne fait cependant pas l'unanimité. Effectivement, divers autres chercheurs, dont Alain Rabatel dans son ouvrage *La construction textuelle du point de vue*¹⁵, préfèrent délaissier l'appellation « focalisation » au profit de l'expression « point de vue », adoptée entre autres par les narratologistes anglo-saxons.¹⁶ Les deux concepts ont toutefois une base commune, bien que le second dit s'éloigner du « primat phénoménologique de la vue »¹⁷. De fait, Alain Rabatel définit le point de vue comme « un ensemble de traits qui concernent les relations entre un *sujet focalisateur* à l'origine d'un *procès de perception* et un *objet focalisé*. »¹⁸ Nous utiliserons en fin de compte le vocabulaire de Gérard Genette, qui résiste bien malgré les nombreuses tentatives d'usurpation, mais nous reviendrons au concept d'aspectualisation du focalisé, tel que décrit par Alain Rabatel.

1.2.2 Focalisateur premier

Au premier abord, la narration d'*Est-ce que je te dérange?* se produit en focalisation interne fixe (F3 206), c'est-à-dire que, en principe, le lecteur ne voit que ce que le personnage qui agit en tant que narrateur voit. Ce type de focalisation est cohérent avec la voix narrative, d'un personnage-narrateur utilisant le « je », présente dans ce roman. Comme le remarque Gérard Genette, « [le] récit homodiégétique subit, en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori* [...] qui ne peut être évitée que par infraction ou

¹⁵ Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

contorsion perceptible. »¹⁹ Le sujet principal (et en théorie unique) de focalisation est donc le narrateur homodiégétique, soit Édouard Morel.

Toutefois, l'influence de Delphine se fait sentir, non seulement sur Édouard Morel comme personnage, mais également sur Édouard comme focalisateur. D'abord, comme nous l'étudierons plus en profondeur ultérieurement, Delphine est l'objet premier et presque unique de la focalisation d'Édouard. Deuxièmement, Édouard commet des infractions au code de vraisemblance délimité par le type de focalisation présent dans le récit, en déléguant temporairement à Delphine son rôle de focalisateur.

La seconde partie d'*Est-ce que je te dérange?*, partie principale du roman, débute avec un retour en arrière à la première rencontre entre Édouard, Stéphane et Delphine à la fontaine Saint-Sulpice, devant l'église du même nom à Paris. Édouard décrit d'abord brièvement une jeune femme, recroquevillée sur le rebord de la fontaine, qui « dégageait de toute sa petite personne une sorte d'entêtement à se trouver là, dans l'embrun de la fontaine, et à ne pas vouloir exister ailleurs, les coudes aux genoux, repliée sur elle-même, légèrement offusquée d'être au monde. » (EQD 25) Édouard ne sait pas, qui de lui ou de Stéphane, a aperçu la jeune Canadienne en premier, chacun des deux amis contestant à l'autre ce privilège.²⁰ Le pivot de focalisation passe toutefois immédiatement à Delphine qui « voit venir vers elle deux jeunes hommes, l'un trapu et noir²¹, l'autre efflanqué et blond²², et elle fait comme si elle ne voyait personne. » (EQD 26) La force du point de vue de Delphine est

¹⁹ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, p. 52.

²⁰ André BROCHU compare ce moment à l'épisode dans *La Princesse de Clèves*, « où le prince voit un heureux augure pour son amour dans le fait d'avoir été le premier à admirer Mademoiselle de Chartres nouvellement arrivée à la cour. » (*op. cit.*, p. 249.)

²¹ Édouard.

²² Stéphane.

telle que même Édouard n'arrive plus à différencier entre lui et Stéphane. Voyant venir vers elle deux étrangers, Delphine, qui ne connaît pas encore leur nom, ne fait pas la différence entre les deux hommes. Delphine ne sait pas qui a parlé en premier et son ignorance se transmet à Édouard-narrateur, qui se demande « Est-ce Stéphane? Est-ce moi? Quelqu'un demande : Est-ce qu'on peut vous aider? » (EQD 26)

À la limite, nous pourrions voir ces transgressions d'Édouard comme des changements de focalisation isolés, « une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question » (F3 211). Toutefois, bien que peu fréquentes et limitées à certains passages, ces dérogations offrent une fenêtre sur la fiabilité d'Édouard comme narrateur. Quoique ces altérations au code de focalisation ne remettent pas nécessairement en question ledit code de focalisation, le fait qu'Édouard n'est pas toujours le focalisateur du récit, ou encore que la focalisation n'est pas cohérente avec la voix narrative présente dans *Est-ce que je te dérange?* apporte un doute sur cette voix narrative.

L'« immixtion narrative »²³ d'Édouard Morel est telle qu'il va même jusqu'à poser son regard sur le fœtus qui grandit dans le ventre de Delphine, créature supposément issue de l'union entre la jeune femme et Patrick Chemin. Accablée par la chaleur de l'été, « Delphine ressemble à un petit poisson racorni sous le sel. Son bébé à l'intérieur d'elle se recroqueville et se tait. » (EQD 69) Nous voyons dans ce type d'ingérence peu plausible un symptôme de la fiabilité, ou plutôt de la *non-fiabilité*, d'Édouard comme narrateur et comme focalisateur principal.

²³ Jaap LINTVELT, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota bene, L'Harmattan, 2000, p. 174.

1.2.3 Narration discordante

Les transgressions à la cohérence de la voix et du mode narratifs contribuent à l'affaiblissement de l'infailibilité d'Édouard Morel comme autorité narrative. Dorrit Cohn, dans son article « Discordant narration »²⁴, différencie entre deux types de non-fiabilité reliés à la voix narrative, soit :

*une non-fiabilité de nature factuelle, qui est due à un narrateur mal informé ou désinformé, un narrateur qui est, soit réticent, soit incapable de dire ce qui s'est « réellement » passé [...]; et une non-fiabilité de nature idéologique, qui est due à un narrateur biaisé ou confus, incitant ainsi le lecteur à regarder au-delà de l'histoire narrée, pour trouver une signification autre que celle donnée explicitement par le narrateur.*²⁵

Cohn donne au second modèle de narration non-fiable l'adjectif « discordant » et lui octroie une connotation idéologique. Selon Cohn, un tel narrateur soit porte des jugements sur les personnages du roman, soit fait part d'opinions sociopolitiques, et ni l'un ni l'autre ne concorde avec la situation créée à l'intérieur de la réalité du roman ou avec l'opinion implicite de l'auteur.

Il y a dans *Est-ce que je te dérange?* une voix narrative non-fiable, mais non pas tout à fait dans le sens des deux définitions que donne Dorrit Cohn. D'abord, Édouard Morel n'est pas un narrateur mal informé ou délibérément trompeur. Il n'est pas non plus biaisé ou confus. Cependant, la voix narrative doit quand même être qualifiée de « discordante », non pas dans le sens idéologique défini par Cohn, mais plutôt dans le sens que la signification

²⁴ *Style*, vol. 34, n° 2, été 2000, p. 307-316.

²⁵ *Ibid.*, p. 307. Nous traduisons.

Texte original : « *a factual kind of unreliability that is attributed to a mis- or disinformed narrator, unwilling or unable to tell what "actually" happened [...]; and an ideological kind that is attributed to a narrator who is biased or confused, inducing one to look, behind the story he or she tells, for a different meaning from the one he himself or she herself provides.* »

réelle du récit ne se trouve pas expressément dans le discours du narrateur. Cohn suggère que, lorsque nous sommes en présence d'une narration discordante, la clé du récit « se découvre par une lecture qui va à l'encontre du discours du narrateur, donnant au texte une signification qui n'est pas explicitement énoncée, mais est plutôt communiquée de façon silencieuse au lecteur à l'insu du narrateur. »²⁶ J'emprunte le terme « discordant » à Dorrit Cohn, parce qu'il y a un manque d'harmonie entre ce qui est dit et ce qui se passe, entre ce qui est narré de façon consciente par Édouard et la direction que prend la narration. Édouard n'est ni mal informé, ni biaisé, mais plutôt manipulé, et même aveuglé par sa relation avec Delphine.

1.2.3 Delphine comme objet de focalisation

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'objet premier de la focalisation d'Édouard Morel est Delphine. En effet, dès les premières lignes de l'incipit, qui « [comme] lieu de la première rencontre entre le lecteur et le texte, [...] met en mouvement l'œuvre entière »²⁷, nous remarquons que Delphine sera l'axe autour duquel pivotera le récit : « Delphine est morte dans mon lit, cette nuit, un peu avant l'aube. Et moi, Édouard Morel, homme sans grâce et peu sociable, je suis forcé de la veiller un bon moment, pareille à une morte chère à mon cœur. »²⁸ (EQD 9) Delphine apparaît en premier, est nommée avant

²⁶ Dorrit COHN, *loc. cit.*, p. 307. Nous traduisons.

Texte original : « can only be discovered by reading the work against the grain of the narrator's discourse, providing it with a meaning that, though not explicitly spelled out, is silently signalled to the reader behind the narrator's back. »

²⁷ Janet M. PATERSON, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 19

²⁸ Cet incipit rappelle celui de *L'étranger* de Camus : « Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. »

même le narrateur homodiégétique, et Édouard Morel est présent, non pas par sa propre volonté, mais en raison d'une autre, plus forte que la sienne.

De plus, bien que Delphine occupe peu de place physiquement, souvent décrite comme « petite »²⁹ par Édouard Morel, elle monopolise en fait toute la place.

Elle est là, étendue sur mon lit défait, le drap tiré jusqu'au menton, telle que je l'ai arrangée après lui avoir fermé les yeux. [...] Et maintenant elle fait la morte consciencieusement, sans pudeur, comme si elle était chez elle, seule au monde, avec une sorte d'entêtement souverain qui l'absorbe toute entière. (EQD 9)

Vivante, Delphine agit en maîtresse de maison chaque fois qu'elle visite l'appartement d'Édouard, s'appropriant tous les coussins (EQD 42), s'assoiant au milieu de la modeste pièce (EQD 65) ou s'allongeant sur le lit, sans demander permission (EQD 104). Lorsque Delphine vient se réfugier chez Édouard pour une nuit, ce dernier tente d'abord de refuser cette intrusion. Édouard finit toutefois par céder, comme toujours, mais il essaie quand même de remettre Delphine à sa place en la faisant « coucher au fond du lit contre le mur » (EQD 109) et en agissant « en vrai maître du lit » (EQD 109). L'effet est toutefois de courte durée, car Delphine se glisse insidieusement « tout contre [lui] comme une vieille épouse » (EQD 111).

Édouard Morel, dans son rôle de focalisateur, porte des œillères et son regard tend à se poser sur Delphine, non seulement de façon presque exclusive et quelque peu involontaire, mais également souvent au détriment de ce qui se passe d'autre autour de lui. Assis avec Stéphane et Delphine à un café, place du Trocadéro, Édouard Morel est si

²⁹ Édouard dépeint Delphine, entre autres, comme « un petit tas » (EQD 33), « fine et frêle » (EQD 43), « mince et étroite » (EQD 91), « une petite oie » (EQD 61), « un petit poisson racorni » (EQD 69), une « petite fille » (EQD 108) et une « petite personne » (EQD 109). Elle a, selon lui, une « petite face » (EQD 75), « des bras frêles » (EQD 69), une « petite main » (EQD 62), une « petite voix » (EQD 131), et même une « petite vie » (EQD 81).

obnubilé par Delphine qu'il observe : « La voici qui accepte le gâteau que lui offre Stéphane. Pas vu Stéphane commander le gâteau. Pas vu le garçon prendre la commande. » (EQD 57)

Édouard Morel ne paraît cependant pas être conscient que Delphine est l'objet premier de son attention et de sa focalisation, que « son propre discours intérieur [est] envahi par la présence proliférante de Delphine »³⁰. Alors que Stéphane regarde la jeune femme sans vergogne et avec extase, le visage ressemblant « à ceux des saints saisis en pleine oraison mystique » (EQD 35), Édouard s'entête à affirmer que « cette fille ne [lui] est rien » (EQD 10), qu'elle est « minable » (EQD 34) et « sans importance » (EQD 12). Édouard Morel ne semble pas se rendre compte que l'indifférence suggérée par de telles paroles est sans cesse niée par son regard attiré à Delphine, comme l'aiguille d'une boussole vers le nord. Comme le dit Daniel Marcheix,

Édouard Morel refuse de reconnaître le pouvoir de Delphine sur lui, si bien que l'intense fascination qu'elle fait naître s'exprime de façon oblique et métaphorique : « Trop de lueurs, trop de taches de soleil persistent pourtant dans mes yeux » (EQD 34), note Édouard après leur première rencontre.³¹

De plus, lors des rares scènes qui se déroulent sans Delphine, cette dernière occupe néanmoins un espace important dans la narration. Lorsque Patrick Chemin refuse catégoriquement de l'épouser, Delphine disparaît. La femme de Patrick, elle-même stérile, tente de la retrouver, puisqu'elle désire adopter l'enfant de son mari qu'elle considère

³⁰ Daniel MARCHEIX, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 144.

³¹ *Ibid.*, p. 255. La citation tirée d'*Est-ce que je te dérange?* se poursuit : « Cela vient sans doute d'avoir trop regardé les marronniers sur la place, hier. » (EQD 34) Or, la veille, Édouard-narrateur a décrit Delphine « debout dans sa robe rose, à croire que les marronniers déteignaient sur elle » (EQD 26). Cela révèle un autre moment où Édouard Morel ne semble pas tout à fait lucide quant à sa hantise de Delphine.

comme le sien. Marianne Chemin se présente donc chez Édouard, afin de le contraindre à participer aux recherches. Édouard Morel rapporte :

La grosse Dame est là devant moi. Je la vois de tout près à présent. Le grain de sa peau, la frisure de ses cheveux, l'ampleur de ses hanches, l'éclat de sa colère, le passage des mots sur ses lèvres rouges, ses dents carnassières. Je l'entends respirer. (EQD 83)

À côté d'une telle géante « belle et terrifiante » (EQD 86), Delphine devrait paraître plus petite encore. Pourtant, dans ce chapitre de quatre pages, Édouard Morel donne le nom de Delphine à six reprises, alors que Marianne n'est nommée qu'une seule fois, à la toute dernière ligne. Également, Édouard-narrateur, pour parler de Marianne Chemin, n'utilise presque jamais son prénom, mais plutôt le surnom que lui a attribué Delphine, soit « la grosse Dame ». L'existence même de Marianne Chemin semble dépendre entièrement de la jeune Canadienne. Édouard s'étonne de la voir chez lui. « Sortie par enchantement de l'histoire de Delphine, la grosse Dame est chez moi. [...] Mais comment cela est-il possible? » (EQD 83)

Si Édouard ne désire pas poser son regard de façon délibérée sur Delphine, une fois morte, le jeune homme peut finalement la regarder sans pudeur, sans peur d'être vu en retour, ni par les autres, ni par Delphine. Dans les heures qui suivent le décès de la jeune femme, Édouard admet : « Je la regarde comme je ne l'ai jamais regardée. Je m'épuise à la regarder. » (EQD 9-10).

1.3 TEMPS DANS LE ROMAN

1.3.1 Temps du récit

Gérard Genette, dans *Figures III*, divise la catégorie du temps dans un roman en deux sous-catégories, soit le temps du récit (la présentation de l'histoire « en regard du récit en entier »³²) et le temps de la narration (« la position temporelle du narrateur par rapport aux faits racontés »³³). Le temps du récit se subdivise à son tour en trois éléments, soit l'ordre (« rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit »³⁴), la vitesse narrative (vitesse à laquelle les événements sont narrés en relation avec leur durée « réelle ») et la fréquence événementielle (« relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit »³⁵).

Je ne désire pas m'attarder au temps du récit, qui a peu de portée sur l'instance narrative dans cet ouvrage-ci d'Anne Hébert, contrairement par exemple au temps du récit dans *Les fous de Bassan*³⁶, où l'ordre de la narration de même que la fréquence événementielle ont un lien étroit avec la ou les voix narratives³⁷. En bref, le roman se déroule approximativement sur un an. Le temps est rarement mentionné de façon explicite

³² Lucie GUILLEMETTE et Cynthia LÉVESQUE, « La narratologie », dans Louis HÉBERT (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, <<http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>>, consulté le 17 décembre 2008.

³³ *Ibid.* Voir l'Annexe I pour un tableau de synthèse de la typologie narrative de Gérard Genette, qui illustre bien la division que cet auteur fait des diverses catégories analytiques et de leurs composantes.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Paris, Éditions du Seuil. 1982.

³⁷ Voix narrative au singulier ou au pluriel, dépendamment si nous acceptons l'intéressante théorie de Marilyn RANDALL selon laquelle Stevens Brown est le narrateur unique du roman. (« Les Énigmes des *Fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 66-82.)

dans le récit, mais l'accouchement de Delphine a lieu à la fin des vacances d'été (EQD 91), vers le mois d'août. En supposant que la grossesse a duré les neuf mois habituels, il est possible de déterminer que la première rencontre entre Delphine et Patrick Chemin a eu lieu à la fin de l'automne précédent. Selon Delphine, parlant presque toujours par circonlocution, la mort de sa grand-mère et sa rencontre avec Patrick semblent s'être produites la même journée, en un endroit non spécifié, mais fort probablement québécois. Delphine commence par dire :

Il m'a tout de suite prise dans sa voiture, moi qui courais sur la route depuis le matin, le balancement de la chaise berçante de ma grand-mère dans les oreilles, ma grand-mère morte à côté de sa chaise, morte subitement, tombée de sa chaise berçante qui continue de se bercer comme si de rien n'était [...] (EQD 59-60)

Elle finit toutefois par préciser qu'il s'est passé un certain laps de temps entre les deux événements.

Il ventait tellement ce jour-là que la chaise vide a continué de se balancer toute seule dans le vent pendant que ma grand-mère était étendue morte par terre. Le docteur. Le curé. Le notaire. J'ai fait ce qu'il fallait faire. À la maison. À l'église. Au cimetière. Dans le cabinet du notaire. Je suis allée partout où il faut aller en cas de mort, d'enterrement et d'héritage. (EQD 114)

Il n'est pas précisé combien de temps Patrick Chemin reste au Canada après sa rencontre avec Delphine, ni à quel moment cette dernière prend l'avion pour traverser l'Atlantique, mais la rencontre entre Delphine, Édouard Morel et Stéphane se produit à Paris au mois d'avril (EQD 45). La mort de Delphine, quant à elle, se produit environ un mois après l'accouchement, soit au mois de septembre (EQD 20).

Bien que, répétons-le, la relation entre la voix narrative et le temps du récit n'ait pas beaucoup d'importance dans ce roman-ci, l'absence de marqueurs temporels précis ajoute

une dimension à la réticence d'Édouard-narrateur de raconter son histoire dans un temps autre que le moment présent, comme nous allons le voir sous peu.

1.3.2 Temps de la narration

Le temps de la narration, soit la position temporelle dans laquelle le narrateur se trouve par rapport à l'histoire qu'il raconte, est sans aucun doute intimement lié à la voix narrative. Tel que le remarque Gérard Genette,

je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. (F3 228)

En effet, « [forme] et signification sont solidaires »³⁸, comme nous le rappelle Jaap Lintvelt, et le choix du temps de la narration se reflète sur la voix narrative. Dans *Est-ce que je te dérange?*, nous sommes en présence d'une narration intercalée, alternant entre la narration simultanée et la narration ultérieure. (F3 229)

Le roman est divisé en trois parties. La partie I (composée de trois chapitres) débute à Paris, avec la mort de Delphine dans le lit d'Édouard. Le récit est alors au présent, la narration se déroulant de façon simultanée avec l'action. Édouard Morel rapporte : « Elle est là, étendue sur mon lit défait, le drap tiré jusqu'au menton, telle que je l'ai arrangée après lui avoir fermé les yeux. » (EQD 9) Toutefois, de la même façon que Delphine perturbe la stabilité de la voix et du mode narratifs, elle perturbe le temps de la narration. Le *statu quo* est immédiatement interrompu, et par delà la mort, Delphine demande à Édouard : « Est-ce

³⁸ Jaap LINTVELT, « Un champ narratologique : *Le premier jardin* d'Anne Hébert », p. 147.

que je te dérange? » (EQD 10) Édouard s'irrite de ce premier bouleversement du temps de la narration — « [le] silence de la mort n'est donc pas si étanche que la voix de Delphine persiste dans la moiteur de la chambre fermée, répète inlassablement son éternelle, vaine question. » (EQD 10) — et il rabat le drap sur la figure de Delphine, espérant peut-être ainsi la faire finalement taire, et rappelle le docteur Jacquet.

Cette question qui met un terme à l'usuel mutisme mortuaire ramène Édouard Morel en arrière, à quelques heures plus tôt, lorsque Delphine a gravi les marches de l'escalier jusqu'à son appartement. Quoiqu'Édouard dit « [s']insurger contre sa présence » (EQD 15), Delphine se couche dans le lit de ce dernier, comme si ce lit était le sien, et elle y meurt, son ultime soupir passant entre les doigts d'Édouard (EQD 16). Cette mort restaure le narrateur à l'instant présent, où le docteur, enfin arrivé, refuse de signer l'acte de décès. La dépouille de Delphine est donc « emmenée là où on ouvre et vide les filles mortes et soupèse leur cœur avec des gants de caoutchouc. » (EQD 20) Édouard, se complaisant dans la solitude à nouveau retrouvée, tente d'effacer le passage de Delphine dans son appartement, de chasser toutes les traces de sa présence. Le souhait que fait Édouard d'« [ê]tre et faire comme si jamais les serres d'oiseau de Delphine ne s'étaient posées sur moi » (EQD 22) ne se réalise toutefois pas. La volonté de Delphine se trouve être plus forte que celle du narrateur, et la partie II (composée de vingt-et-un chapitres et partie principale du roman) commence avec un retour en arrière, à la rencontre initiale entre Édouard, Stéphane et Delphine à la fontaine Saint-Sulpice.

L'histoire enchaîne avec Delphine qui poursuit Patrick Chemin, leur liaison clandestine et le faux accouchement de Delphine (ou plutôt son vrai accouchement issu d'une fausse grossesse, auquel nous reviendrons). Au fil du récit, Édouard Morel rapporte

les souvenirs de Delphine au sujet de la mort de sa grand-mère et de sa rencontre avec Patrick Chemin, ainsi que quelques épisodes d'enfance de la jeune femme, enfance tout aussi malheureuse que celle d'Édouard, mais pour des raisons différentes. La conclusion de la partie II rejoint le moment présent de la narration, avec l'arrivée de Delphine à l'appartement d'Édouard, où elle mourra sous peu.

Bien que la partie II se déroule à un moment antérieur à la partie I, qui est narrée de façon simultanée, le temps verbal prédominant de la seconde partie est également l'indicatif présent, donnant ainsi un effet d'immédiateté à la narration (« je répète », « elle lisse sa robe », « les cloches de Saint-Sulpice déferlent sur la place », etc.) Le lecteur n'a pas l'impression d'« un narrateur lucide qui fait retour sur son *moi* passé »³⁹, comme le dit Dorrit Cohn, mais plutôt d'un narrateur qui vit toujours au moment présent, et qui semble refuser de se tourner à la fois vers l'avenir et vers le passé. Nous ne sommes pas en présence d'un narrateur plus vieux, plus sage, qui connaissant la fin de l'histoire, s'en écarte en tentant de « dé-brouiller » son passé. En fait, Édouard Morel construit la narration comme s'il n'avait pas connaissance des événements qui allaient se produire. Par exemple, après la première rencontre entre Delphine et Édouard, ce dernier retourne à son appartement, où il fait alors le vœu suivant : « Surtout qu'elle ne vienne pas ici mêler ses traces aux miennes. Qu'il n'y ait pas de mémoire d'elle dans ces murs. » (EQD 33) Le narrateur devrait pourtant savoir que ce souhait est vain, mais il s'entête à narrer comme s'il ne savait pas que Delphine allait bientôt faire intrusion dans sa vie.

³⁹ Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 170.

À deux reprises seulement, Édouard Morel laisse échapper des indices qui révèlent au lecteur que le narrateur a connaissance des événements qui arriveront après le moment de la narration, phénomène auquel Jaap Lintvelt donne le nom d'« anticipations certaines »⁴⁰. Par de telles extrapolations, le narrateur « pose par là même et sans ambiguïté possible son acte narratif comme postérieur à l'histoire qu'il raconte »⁴¹. En premier lieu, Édouard compare Delphine à « Ophélie⁴², Iphigénie⁴³, Antigone⁴⁴ et quelques autres créatures diaphanes, faites pour mourir tôt » (EQD 61), appellations qui évoquent le destin qui attend la jeune femme. La deuxième anticipation qui rappelle au lecteur que le narrateur est bel et bien conscient d'un moment postérieur à la narration est le passage suivant : « Stéphane a pris le train pour Meudon dès le lendemain matin. Il ne reviendra à Paris qu'après la mort de Delphine. » (EQD 94)

La partie III (composée d'un seul chapitre) revient au temps de la narration simultanée de la première partie, avec Édouard, à nouveau seul, suivant la mort de Delphine. Bien que n'occupant que huit pages, cette partie contient le point crucial du récit, puisqu'il s'agit de la réponse à la question posée par Delphine à Édouard, la question posée également par le titre, soit « Est-ce que je te dérange? » Nous reviendrons à ce chapitre fondamental pour l'étude de la voix narrative. Contentons-nous de noter que la majeure partie du chapitre est un retour en arrière sur les souvenirs d'enfance refoulés par Édouard, souvenirs qui menacent de refaire surface en raison de toutes les perturbations causées par Delphine. Le

⁴⁰ Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981, p. 54.

⁴¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 54.

⁴² Morte noyée, par accident ou plus probablement par suicide.

⁴³ Morte sacrifiée à la déesse Artémis pour que la flotte grecque puisse partir en mer avec des vents favorables.

⁴⁴ Se suicide par la pendaison.

récit se termine avec le corps de la jeune femme rapatrié au Canada, pris en charge par l'ambassade.

1.4 ÉROSION DE LA VOIX NARRATIVE

1.4.1 Retour sur la focalisation

L'étude citérieure a révélé les discordances et les transgressions reliées à l'instance narrative, soit en rapport à la voix, au mode et au temps présents dans la narration. Le concept de la focalisation mérite, quant à lui, un examen plus approfondi, mais sous un angle différent.

En effet, nous avons vu comment Édouard Morel crée une perversion de la cohérence du récit en ne respectant pas les limites imposées par le type de focalisation nécessairement présent dans un récit raconté par un narrateur homodiégétique. Nous avons également relevé comment la monomanie d'Édouard pour Delphine le rend peu fiable comme narrateur, puisque cela entraîne une restriction supplémentaire du champ de focalisation, champ déjà circonscrit par les contraintes physiques habituelles d'un narrateur-personnage.

Il y a une autre discordance qui se produit dans le récit, celle-ci au niveau de la vraisemblance de l'objet focalisé primaire, soit Delphine. De fait, le monde d'*Est-ce que je te dérange?* est un monde réaliste, contrairement par exemple à un autre roman d'Anne Hébert, *Les chambres de bois*⁴⁵, où l'onirisme et le lyrisme dominent tant le récit que

⁴⁵ Paris, Éditions du Seuil, 1958.

l'ouvrage a été comparé à un conte de fée.⁴⁶ Toutefois, comme le constate pertinemment André Brochu,

[dans] Est-ce que je te dérange?, il m'a semblé retrouver un peu le ton, infiniment laconique et suggestif, des *Chambres de bois*, qui étaient une sorte de fable moderne inscrite dans le temps et l'espace quotidiens, et cependant, comme hors de tout contexte réel. Un temps mangé par le rêve, devenue intériorité pure.⁴⁷

Effectivement, les attributs de Delphine qu'Édouard choisit de présenter minent le réalisme du récit et créent une invraisemblance qui, quoique pas forcément impossible, ajoute à la dégradation de l'autorité de la voix narrative. « Tout ce qui est décrit », tel que le remarque Dominique Rabaté, dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*⁴⁸, « est [...] marqué d'irréalité, frappé par le soupçon de la fraude. »⁴⁹

Un narrateur homodiégétique, tel que présent dans le roman en question, est responsable de la focalisation dans le récit, et agit comme filtre à travers lequel le lecteur reçoit l'information. Or, « [le] choix de la première personne du singulier », comme le reconnaît Nicole Bourbonnais dans son article sur le roman *Les Suaires de Véronique*⁵⁰, « [...] implique le choix d'une attitude narrative, celle de la subjectivité et de la partialité. »⁵¹ En effet, le narrateur homodiégétique, en suivant la « conception anthropomorphe du personnage-narrateur »⁵² de Jaap Lintvelt, n'est pas capable de présenter une « narration neutre impartiale et objective, comme vue à travers la lentille

⁴⁶ Janet M. PATERSON, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁷ André BROCHU, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁸ Paris, José Corti, 2004.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰ Nicole BOURBONNAIS, « *Les Suaires de Véronique*, présences du narrateur », *Incidences*, vol. II-III, n° 2-3, mai-décembre 1979, p. 51-74.

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² Jaap LINTVELT, « Un champ narratologique : *Le premier jardin* d'Anne Hébert », p. 151.

d'une caméra »⁵³. Le narrateur homodiégétique est forcément soumis à des « dominantes psychologique, éthique ou idéologique »⁵⁴.

Une des expressions de cette subjectivité se communique au travers l'aspectualisation du focalisé. De fait, la focalisation, ou le point de vue selon la terminologie d'Alain Rabatel, est déterminée grâce aux « marques et [aux] indices de l'aspectualisation du focalisé qui déterminent l'existence du PDV⁵⁵ et qui nous indiquent à quel focalisateur coréfère la référenciation du focalisé »⁵⁶. Or, en présence d'une narration homodiégétique, l'identité du focalisateur n'est pas en doute, puisqu'un tel type de narration présuppose que le focalisateur et le narrateur sont la même personne, à moins de transgressions au code de focalisation. Toutefois, l'aspectualisation du focalisé ne fait pas qu'offrir un indice pour l'identification du focalisateur : elle ouvre également une fenêtre sur la nature de ce focalisateur et en révèle au lecteur autant sur le sujet focalisant que sur l'objet focalisé.

Alain Rabatel n'est pas le seul qui suggère que les caractéristiques d'un narrateur sont perceptibles par le biais des repères de la focalisation. Pierre Vitoux a également fait valoir que « [l]'instance narrative [...] se manifeste par la totalité des indices qui mettent en texte la focalisation. »⁵⁷ Michael Bamberg, dans un article sur la construction de l'identité par le biais de la narration, corrobore ceci en soulignant que :

⁵³ Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, p. 86.

⁵⁴ Jean-Marie GRASSIN (éd.), « Focalisation/Focalization », *Dictionnaire international des termes littéraires*, <<http://www.ditl.info/arttest/art21518.php>>, le 28 décembre 2008. Le passage est une paraphrase de l'auteur portugais Vitor Manuel DE AGUIAR E. SILVA, tiré de son ouvrage *Teoria da literatura* (Coimbra, Livraria Almedina, 1986).

⁵⁵ Point de vue. Nous notons.

⁵⁶ Alain RABATEL, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ Pierre VITOUX, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 365.

*les récits, peu importe s'ils ont pour objet la vie du narrateur ou un épisode ou un événement dans la vie d'un autre personnage, révèlent toujours l'identité du locuteur. Le point de vue présent dans la narration à partir duquel les personnages sont orchestrés révèle — habituellement de façon intentionnelle — le point de vue où se situe le locuteur.*⁵⁸

Édouard Morel, comme narrateur homodiégétique premier du récit et donc comme sujet principal de perception, sélectionne, interprète et expose les événements et les personnages d'*Est-ce que je te dérange?* à son gré. Il en découle que le « je-narrateur » devient le « lieu centralisateur de la parole et de l'interprétation. »⁵⁹ Conséquemment, pour paraphraser Mieke Bal, en tant que focalisateur, Édouard Morel *choisit* les attributs de Delphine qu'il veut mettre en relief, *voit* Delphine à sa manière et la *présente* comme il le veut.⁶⁰

Or, ces processus d'aspectualisation, comme les nomme Alain Rabatel, proposent un portrait peu vraisemblable du personnage de Delphine, ce qui engendre une mise en doute de la voix narrative qui les a choisis. Aucune de ces représentations, considérées individuellement, n'a nécessairement beaucoup d'impact sur l'érosion de l'autorité du narrateur. Toutefois, un effet de boule de neige se produit lorsqu'elles sont combinées, conduisant à une avalanche qui dévaste la confiance du lecteur dans la crédibilité d'Édouard Morel en tant que narrateur. Tel que le remarque Dominique Rabaté,

⁵⁸ Michael BAMBERG, « Narrative Discourse and Identities », dans Jan Christoph MEISTER (éd.), *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinary*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005, p. 223. Nous traduisons.

Texte original : « narratives, irrespective of whether they deal with one's life or an episode or event in the life of someone else, always *reveal* the speaker's identity. The narrative point-of-view from where the characters are ordered, in the story world gives away—and most often is meant to give away—the point-of-view from where the speaker represents him-/herself. »

⁵⁹ Nicole BOURBONNAIS, *loc. cit.*, p. 51.

⁶⁰ Mieke BAL, *op. cit.*, p. 43.

[le] sujet se marque, se trahit ou se révèle aussi bien par l'accentuation de sa diction, la métrique de son débit, le sens de ses silences ou l'imagination fantasmatique qu'il déploie dans sa narration, tout ce qui contribue en un mot à dramatiser son énonciation.⁶¹

Énumérons d'abord ces modes d'aspectualisation invraisemblables dans lesquels Édouard Morel place Delphine avant de les examiner séparément :

1. Il y a une absence de précision qui ne se clarifie pas en rapport à Delphine;
2. Édouard représente Delphine de façon stéréotypée;
3. Delphine est apparentée à une créature mythologique, d'un côté étant caractérisée comme une Harpie, et d'un autre obéissant à un cycle mythique de naissance-mort-renaissance, qui se produit à plusieurs reprises au cours du récit; et
4. La grossesse de Delphine se rapproche plus d'un événement fabuleux, que d'un événement naturel.

1.4.2 Absence de précision

Que sait-on concrètement de Delphine sinon qu'elle est Canadienne et qu'elle a vingt-trois ans? Lorsque le docteur Jacquet vient examiner le cadavre de Delphine, celui-ci demande à Édouard :

– *Elle se piquait?*

– *Pas que je sache.*

– *Elle était suicidaire?*

– *Pas à ma connaissance.*

– *En somme, vous ne connaissiez pas grand-chose de cette personne?*

⁶¹ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 62-63. Nous soulignons.

– *Pas grand-chose, en effet.*

Je pense : « deux ou trois choses que je sais d'elle », mais je ne sais plus très bien ce que je veux dire et je me tais. [...]

– *Je vous préviens. Si on vous interroge par la suite, il faudra être plus précis au sujet de cette personne.*

– *Elle s'appelle Delphine et je la connais depuis quelques mois. (EQD 18)*

L'intimation du docteur Jacquet d'« être plus précis au sujet de cette personne » n'est cependant pas prise à cœur par Édouard, car l'effet de brouillard qui entoure Delphine ne se dissipe pas réellement. Son nom de famille n'est même jamais donné. De plus, les descriptions physiques de nature à établir une image intégrale et cohérente de Delphine sont inexistantes. Les quelques qualificatifs qu'Édouard daignent lui donner sont étrangement désincarnés et sont plus aptes à ajouter à la confusion, qu'à l'éclaircir, comme lorsqu'il mentionne « ses yeux vides, sa pâleur offensée » (EQD 126). Seule la voix de Delphine a du poids et de la présence, tel que nous l'étudierons plus tard.

Cette absence de description est typique chez Anne Hébert, comme le remarque Maurice Émond.

Nous savons bien peu de l'aspect permanent des personnages. [...] Les notations physiques se rapportent surtout aux yeux de même qu'aux visages et aux mains. Ce sont des yeux, des visages, des mains qui apparaissent subitement, détachés en quelque sorte du corps.⁶²

Que reste-t-il si Édouard n'offre ni portrait de Delphine, ni information personnelle?

Si la narration et la focalisation sont axées autour de Delphine, comme nous l'avons indiqué antérieurement, que dit Édouard au sujet de cette « petite morte »?

⁶² Maurice ÉMOND, *La femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du Sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 265-266.

En vain je cherche sur le visage singulier un signe d'appartenance quelconque, la trace légère d'une ressemblance. Je la regarde, tombée par terre, tassée sur le mur. Son pur masque d'étrangère posé sur la fine ossature de sa face. Elle a un petit accent. Prononce les a comme des o et les o comme des a. Peut-être n'a-t-elle jamais vécu dans un pays réel, mais dans un arrière-pays connu d'elle seule, au-delà des mers et des terres, à la fine jointure de la vie et de la mort. (EQD 46-47)

Tout comme dans le roman *Les chambres de bois*, où le pays de Catherine n'est jamais véritablement nommé⁶³, le pays de Delphine n'a pas non plus réellement de nom. Bien que le Canada soit mentionné au tout dernier paragraphe (EQD 138), et là non pas par le narrateur, mais par le docteur Jacquet, et que la description de l'accent de Delphine sous-entend une prononciation québécoise⁶⁴, le passage sus-cité offre une première fenêtre sur la perception qu'Édouard Morel a de Delphine, non pas comme un être de chair et d'os, mais plutôt comme une créature chimérique, un « [ê]tre de nulle part et du froid »⁶⁵, tel que le note Daniel Marcheix.

« Perdue dès l'origine, pareille à un chiot trouvé dans une poubelle, égarée dès l'aube de ce monde dans un vague pays, tel qu'on peut l'imaginer » (EQD 81), Delphine a, elle aussi, une certaine réticence, voire une répugnance, à nommer le lieu d'où elle vient. La jeune femme répond habituellement aux interrogations directes par des faux-fuyants. Lorsque Édouard la questionne une première fois sur son pays, Delphine affirme : « Je n'ai pas de pays. Mon pays, c'est n'importe quelle ville où il y a des trottoirs pour marcher. » (EQD 14) Subséquemment, lorsque Stéphane lui demande d'où elle vient, « [elle] montre le ciel blanc au-dessus de nos têtes, une mouette qui passe. Elle dit "de là-haut". Elle rit. » (EQD 47) Finalement, après l'accouchement au terme de sa grossesse

⁶³ Voir à ce sujet le chapitre intitulé « La problématique de "pays" » dans Janet M. PATERSON, *op. cit.*, p. 19-24

⁶⁴ « Hapital » pour « hôpital », « goteau » pour « gâteau », par exemple.

⁶⁵ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 143.

énigmatique, Édouard suggère à Delphine de retourner dans son pays, mais cette dernière répond : « Je n'ai pas de pays. Mets-toi bien ça dans la tête, mon petit Édouard. Pas de pays du tout. » (EQD 104)

En plus du manque de descriptions et de renseignements précis au sujet de Delphine, Édouard Morel crée également un effet de somnolence et d'« étrange lenteur » (EQD 11) qui enveloppe la jeune femme, la dissociant ainsi encore plus de la réalité. Delphine semble imperméable à la vie et aux émotions autour d'elle, comme si « toute la vie était versée sur elle en pluie, sans qu'elle s'en aperçoive, comme de l'eau sur le dos d'un canard » (EQD 40).

Occasionnellement, Édouard la perçoit, le temps d'un éclair, comme nette et précise, affirmant qu'« elle a rejeté loin d'elle toute trace d'absence et de songe » (EQD 41). Ces moments ne sont cependant que des exceptions, et Delphine retrouve bientôt ses « yeux perdus » (EQD 45) et son air de « somnambule » (EQD 112), avec « [sa] fatigue sur le dos comme une pierre » (EQD 124). Toutefois, même dans ces moments de clarté, Édouard Morel soutient que Delphine est « sans état d'âme aucun » (EQD 41), ce qui nous amène au second mode de représentation qu'Édouard utilise pour peindre de Delphine.

1.4.3 Stéréotype

Dans un article au sujet du stéréotype dans l'écriture de Nathalie Sarraute⁶⁶, Renato De Mello remarque que « [le] stéréotype plaide en faveur de l'apparence »⁶⁷ et

⁶⁶ Renato DE MELLO, « Les stéréotypes dans *Enfance*, de Nathalie Sarraute », dans Henri BOYER (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène, tome 5 : Expressions artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 73-79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

ultimement dépersonnalise le personnage, qui en vient à « perdre les caractéristiques physiques, les relations de parenté, le nom de famille et le prénom. »⁶⁸ De plus, selon De Mello, le stéréotype pousse le personnage « à la limite de la disparition, au vide de l'identité. »⁶⁹ Conséquemment, un personnage stéréotypé n'a plus de correspondance dans le monde réel, mais existe à un niveau purement fictionnel.

Or, dans *Est-ce que je te dérange?*, Édouard-narrateur dépeint Delphine selon les caractéristiques d'un certain type de personnage féminin stéréotypé, auquel le critique américain Nathan Rabin a donné le nom de « Manic Pixie Dream Girl »⁷⁰. Ce personnage-modèle, qui se retrouve principalement au cinéma, est invariablement une fille (et non une femme, peu importe son âge) qui n'existe que pour secouer le personnage principal masculin hors de son terrain de prédilection. Elle ne semble avoir aucune vie intérieure ou désir personnel, autre que de « déranger » le personnage masculin. Elle est folichonne et n'existe qu'à la superficie des choses. Nous empruntons l'expression, que nous traduisons par « fille de rêve fantasque et mutine », au monde du cinéma puisqu'il ne semble pas exister de terme équivalent dans le monde littéraire. Ce personnage existe « au vide de l'identité », comme le dit De Mello, et relève plus du fantasme que d'une incarnation vraisemblable d'une fille réelle.

Il est aisé de voir un parallèle entre la représentation que fait Édouard de Delphine et ce stéréotype. En effet, Édouard Morel, qui n'a aucun scrupule à sortir du cadre établi de la focalisation et à faire introspection sur les vies secrètes de Stéphane et de Patrick et

⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁰ Nathan RABIN, « Wild things: Sixteen films featuring Manic Pixie Dream Girls », <[http:// www.avclub.com/content/feature/wild_things_16_films_featuring](http://www.avclub.com/content/feature/wild_things_16_films_featuring)>, 15 décembre 2008.

Marianne Chemin, ne se faufile jamais dans les pensées intimes de Delphine, ce qui est d'autant plus surprenant, si nous considérons la fréquence à laquelle la jeune femme est l'objet focalisé. D'autre part, malgré le récit que Delphine fait de son enfance, Édouard lui refuse un passé, affirmant : « Trop fraîche son image. Sans passé ni patine. D'hier seulement. Maigre. Sans profondeur. Ne prend pas sur moi comme un badigeon noyé d'eau sur un mur lisse. » (EQD 33-34)

De plus, Édouard Morel n'accepte pas de promouvoir Delphine au rang des femmes, nonobstant sa liaison avec Patrick, sa grossesse et son âge⁷¹. Le narrateur la décrit, entre autres, comme existant dans « une enfance inaltérable » (EQD 43), et même sa maternité imminente n'a aucun impact sur la perception qu'Édouard a de la jeune femme, puisqu'il affirme que l'accouchement la rendra à nouveau « enfantine et vierge » (EQD 48). À deux reprises, l'envie vient à Édouard de « la prendre comme un homme prend une femme » et de « [la] sortir de l'enfance rabâcheuse » (EQD 61), mais la première fois, ce désir n'aboutit pas au geste, et la seconde fois, Édouard agit avec si peu d'enthousiasme que ses avances sont vite repoussées par Delphine.

L'éternelle question, « Est-ce que je te dérange? », que Delphine pose à Édouard, sans pourtant en attendre la réponse, est également révélatrice par rapport à la représentation que fait Édouard de Delphine comme une « fille de rêve fantasque et mutine ». En effet, selon le narrateur, Delphine ne semble exister, non pas pour elle-même et en elle-même, mais que dans la mesure où sa vie entrecoupe celle d'Édouard Morel. Elle est d'abord et avant tout un « catalyseur »⁷².

⁷¹ Delphine a vingt-trois ans. (EQD 19)

⁷² Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 142.

Édouard-narrateur en vient même à oublier les motivations apparentes de la jeune femme. À la mort de cette dernière, Édouard se choque de la présence du cadavre de Delphine dans son appartement, et fulmine : « Depuis le temps qu'elle me suit à la trace, me colle à la peau, me ronge les os. » (EQD 10) Seulement, ce n'est pas Édouard Morel que Delphine poursuit ainsi depuis le début, mais Patrick Chemin. La discordance entre ce qui est narré de façon consciente par Édouard Morel et ce qui est ultimement « [communiqué] de façon silencieuse au lecteur à l'insu du narrateur »⁷³, nous offre une autre fenêtre sur la discordance présente dans la narration d'Édouard.

1.4.4 Aspect mythologique

Nous avons vu comment Édouard Morel minait graduellement son autorité de narrateur en choisissant de peindre Delphine comme une créature chimérique et stéréotypée. Édouard-narrateur exploite également un troisième mode d'aspectualisation qui place la jeune femme à la limite du réel, en établissant une représentation de Delphine qui l'apparente à une créature mythologique. Ce mode d'aspectualisation se compartimente en deux sous-catégories. Édouard établit d'abord un rapprochement entre Delphine et les caractéristiques d'une Harpie. Deuxièmement, Delphine traverse, à quelques reprises au cours du récit, un cycle de naissance-mort-renaissance qu'Édouard-narrateur choisit d'illustrer, non pas comme un événement naturel et vraisemblable, mais plutôt comme un événement surnaturel et mythologique.

⁷³ Dorrit COHN, *loc. cit.*, p. 307. Nous traduisons.
Texte original : « is silently signalled to the reader behind the narrator's back. »

1.4.4.1 Delphine-harpie

Les Harpies, du mot grec *Hárpuiai* signifiant « ravisseuses aux serres puissantes », sont décrites comme des femmes au corps d'oiseau, possédant une belle chevelure et un visage famélique. Elles sont également dépeintes comme des monstres destructeurs et dévorants, « impossibles à rassasier », et sont utilisées par les dieux pour tourmenter les hommes.⁷⁴

En effet, Delphine ne semble exister, selon Édouard, que pour le déranger, et ce dernier tente « [d'ê]tre et faire comme si jamais les serres d'oiseau de Delphine ne s'étaient posées sur [lui]. » (EQD 22) Le narrateur reprend la comparaison entre les mains de Delphine et les griffes d'une Harpie plus loin dans le récit, décrites alors comme de « prestes petites serres d'oiseau » (EQD 65).

La chevelure, caractéristique distinctive des Harpies, occupe également un espace déterminant dans l'aspectualisation qu'Édouard fait de Delphine. De fait, les cheveux de la jeune femme sont un des rares traits physiques précis et réitérés qu'Édouard identifie en rapport à cette dernière. Le narrateur décrit en détails les « longues mèches de cheveux noirs » (EQD 16) de Delphine qui lui chatouillent la joue (EQD 11), ou encore qui cachent le visage de la jeune femme (EQD 111). Delphine confesse elle-même : « Mes cheveux, c'est tout ce que j'aime. » (EQD 14)

Édouard-narrateur établit également une association entre l'aspect étique des Harpies et Delphine, dont la maigreur est fréquemment mentionnée. En fait, l'émaciation de cette

⁷⁴ George HACQUARD, *Guide de la mythologie de la Grèce et de Rome*, Paris, Hachette, 1990, p. 148; et Joël SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1965, p. 138.

dernière est si extrême qu'Édouard la compare, à un certain moment, à une « carcasse » (EQD 14).

Le côté monstrueux de ces créatures mythologiques est également souligné en rapport à Delphine. En plus de recevoir d'Édouard l'épithète d'ogresse (EQD 125), la jeune femme est aussi représentée par le narrateur comme possédant un côté menaçant et carnassier. Édouard remarque, à quelques reprises et de façon soudaine, les dents de Delphine, « petites et blanches » (EQD 45 et EQD 118), donnant l'impression d'une proie intimidée par son prédateur.

1.4.4.2 Cycle naissance-mort-renaissance

Un second processus d'aspectualisation de Delphine comme objet focalisé corrélé à la thématique mythologique est le cycle que la jeune femme traverse de naissance-mort-renaissance (voir le Tableau II à la page suivante). Les marqueurs et les indices qu'Édouard choisit à ce sujet n'évoquent pas un processus naturel, mais bien surnaturel et donc invraisemblable, combinant à la fois des connotations de la mythologie grecque et de la mythologie chrétienne.⁷⁵

Delphine naît d'abord de la façon habituelle, soit d'une mère (première naissance), l'aînée d'une famille nombreuse d'au moins quatorze enfants (EQD 121). Édouard lui demande « Tu n'as donc jamais eu de parents? » (EQD 121) et Delphine répond : « Un père, une mère, des frères, des sœurs, en masse, en masse. Tout ce qu'il faut pour faire une famille. » (EQD 121) À dix ans (EQD 81), Delphine est engloutie « parmi la meute piaillante de ses frères et sœurs affamés d'elle » (EQD 125) (première mort). Sa grand-mère

⁷⁵ André BROCHU, *op. cit.*, p. 256.

Première naissance	Premier cycle			Deuxième cycle			Mort définitive
	<i>Première mort</i>	<i>Deuxième naissance</i>	<i>Deuxième mort</i>	<i>Troisième naissance</i>	<i>Troisième mort</i>	<i>Quatrième naissance</i>	
née de sa mère	mangée par ses frères et sœurs	secourue par sa grand-mère	en écho avec sa grand-mère	émerge de la fontaine grâce à Édouard et Stéphane	avec son enfant imaginaire	sort d'un bain et assume le rôle de narratrice	<i>Quatrième mort</i> rupture d'anévrisme

TABLEAU II – Cycles de vie de Delphine

la retrouve « comme morte depuis trois jours » (EQD 121), l'amène à la campagne, la force à manger et la ramène à la vie (deuxième naissance). Ce cannibalisme métaphorique de même que l'allusion à une ressuscitation après trois jours évoquent de façon vivide la mythologie chrétienne.

Delphine est rassurée par la stérilité de sa grand-mère, puisque cette dernière « ne fera pas à sa petite-fille l'affront de la remplacer sur-le-champ par un autre marmot. » (EQD 81) La « paix incomparable » (EQD 121) finalement trouvée n'est toutefois qu'un sursis, car lorsque sa grand-mère meurt, Delphine se retrouve « de nouveau en fuite, la mort à ses trousses » (EQD 82). La jeune femme court sur la route et se « désâme » (EQD 119). Ce choix de mot rapporté par Édouard-narrateur est fort intéressant. Au premier niveau, « désâmer » ne signifie que « s'épuiser », mais lorsque le terme est décomposé, nous obtenons le préfixe « dés- », signifiant « privation », et le mot « âme ». Delphine est ainsi décrite par Édouard comme privée de son âme, donc morte (deuxième mort).

Suite au décès de sa grand-mère, Delphine se transforme en un pantin délaissé par son manipulateur, et elle « devien[t] molle et plie comme du linge » (EQD 120). Étrangement, compte tenu du fait que Delphine tente de remplacer sa grand-mère par Patrick Chemin et de forcer ce dernier à la prendre en charge, la rencontre entre la jeune femme et Patrick ne la ressuscite pas. Au contraire, elle dit se sentir « ravagée » (EQD 123) par lui. De plus, la description qui est faite de la scène suivant la première relation sexuelle entre les deux amants évoque davantage un épisode mettant en scène un meurtrier coupable, qu'un amoureux désesparé : « J'ai beaucoup saigné dans les draps de l'hôtel. Patrick Chemin a

lavé les draps dans le lavabo de la chambre d'hôtel. L'eau était toute rouge. Il répétait :
"Mon Dieu, mon Dieu! Qu'est-ce que j'ai fait?" » (EQD 123)

La troisième naissance de Delphine a plutôt lieu lors de la première rencontre entre la jeune femme, Édouard et Stéphane, quoique ce dernier y joue un rôle accessoire. L'eau, « qui a donné naissance au monde »⁹⁹ comme le note Robert Harvey, donne également naissance à Delphine dont, soit-dit en passant, le prénom a pour étymologie le mot « dauphin ». La seconde partie du roman, partie principale du récit, débute avec cette naissance de Delphine qui émerge de la fontaine Saint-Sulpice comme d'un canal utérin. Elle est d'abord décrite par Édouard en position fœtale, « les coudes aux genoux, repliée sur elle-même » (EQD 25), la fontaine jaillissante derrière elle. Lorsque Delphine quitte finalement son immobilité et qu'elle parle, sa voix est « lointaine [et] murmure comme au fonds d'un puits » (EQD 26). Édouard et Stéphane l'assistent dans cette naissance, comme des sages-femmes : « Stéphane et moi on l'a prise sous les bras, chacun de son côté, et on l'a relevée. » (EQD 26)

Cette naissance a également des connotations reliées à la mythologie chrétienne. De fait, à la fin du chapitre, les cloches de l'église Saint-Sulpice sonnent et Delphine « annonce que c'est l'angélus. » (EQD 27). Or, l'angélus est la prière récitée pour célébrer le moment de l'Annonciation à Marie et de l'Incarnation du fils de Dieu, prière qui contient ces mots chers à Anne Hébert : « Le Verbe s'est fait chair, et Il a habité parmi nous. »¹⁰⁰ La coïncidence de la première apparition de Delphine dans la vie d'Édouard et du carillon de

⁹⁹ Robert HARVEY, *Poétique d'Anne Hébert : jeunesse et genèse* suivi de *Lecture du Tombeau des Rois*, Québec, L'instant même, 2000, p. 140.

¹⁰⁰ La phrase revient sous divers formes, entre autres dans *Les enfants du Sabbat* (Paris, Éditions du Seuil, 1975) et *Les fous de Bassan*.

l'angélus fait donc encore une fois un lien entre la jeune femme et le Christ. Ce moment a également d'autres répercussions, comme nous le verrons dans l'étude de la voix de Delphine.

Après l'accouchement de Delphine, que nous étudierons finalement à la section suivante, Édouard-narrateur utilise un champ lexical funèbre pour parler de la jeune femme. « *Immobilité* comme une pierre. Plate comme une limande. Un poisson *mort*. Il ne se passe plus rien, ni dans son ventre ni dans son cœur. Elle est *crevée*. On l'a *dépouillé* de sa grosseur. La voilà réduite à sa forme *vide*. »¹⁰¹ (EQD 91) De plus, Édouard Morel soutient que Delphine garde un « silence absolu » (EQD 92) et qu'elle a la « main morte d'une martyre » (EQD 92). Elle finit par s'endormir « du sommeil des morts » (EQD 93) (troisième mort).

Delphine renaît une quatrième et dernière fois, issue à nouveau de l'eau, après avoir pris un bain à la villa Anthelme. Delphine fait irruption chez Édouard, « brillante des pieds à la tête *comme si elle sortait de l'eau* »¹⁰² (EQD 96). Delphine est « toute vibrante de rires et de choses secrètes » (EQD 97). Cette quatrième renaissance est liée au premier moment où Delphine assume le rôle de narratrice, tel que nous le verrons au deuxième chapitre de cette thèse.

La quatrième et dernière mort de Delphine semble avoir une explication scientifique qui devrait satisfaire, sans violence ou intervention humaine. « Rupture d'anévrisme, affirmera le rapport d'autopsie » (EQD 127), et le docteur Jacquet, originellement méfiant, conclut à une « mort naturelle » (EQD 138).

¹⁰¹ Nous soulignons.

¹⁰² Nous soulignons.

* * *

Dans une parenthèse fort pertinente, Yvan Leclerc note qu'« on se noie beaucoup chez Anne Hébert »¹⁰³. Maurice Émond souligne lui aussi l'importance de l'eau dans l'imaginaire de l'auteure « qui trouve dans cet élément une matière privilégiée, une véritable plénitude substantielle. »¹⁰⁴ Dans bien des romans d'Anne Hébert, « [l]'eau exerce souvent un attrait irrésistible et propose alors une mort désirée, un suicide préparé avec soin. »¹⁰⁵ Or, dans *Est-ce que je te dérange?*, il est en fait un peu étonnant que Delphine ne meurt pas noyée. Son attirance et sa fascination pour l'eau la prédestinerait bien à une telle mort. Édouard affirme :

Delphine avait des idées très précises sur ce qu'il fallait voir dans la ville. Les fontaines, les ponts, et les berges de la Seine l'attiraient tout particulièrement. [...] Les grandes eaux du Trocadéro. La nuit humide et douce. [...] L'eau jaillissante. Les longues flammes liquides, blanches, frémissantes. L'embrun jusque sur les mains de Delphine qui s'approche tout près. (EQD 56-57)

De plus, les descriptions qu'Édouard fait de Delphine vivante lui donnent souvent les caractéristiques d'une noyée idéalisée, telles qu'identifiées par Gaston Bachelard dans son analyse du complexe d'Ophélie¹⁰⁶, c'est-à-dire qu'Édouard la dépeint, non pas comme une noyée réelle dont l'aspect grotesque et morbide répugne, mais plutôt comme une noyée romantique, telle Ophélie qui glisse dans l'eau comme endormie. Selon Bachelard, une des marques-clés du complexe d'Ophélie se retrouve dans l'image d'« une chevelure flottante,

¹⁰³ Yvan LECLERC, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (éd.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, L'Hexagone, 1997, p. 193.

¹⁰⁴ Maurice ÉMOND, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁶ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1966, p. 111-114.

une chevelure dénouée par les flots [qui] anime à elle seule tout un symbole de la psychologie des eaux, [qui] explique presque, à elle seule, tout le complexe d'Ophélie »¹⁰⁷. De fait, Édouard attribue fréquemment aux cheveux de Delphine cette qualité fluide, donnant une impression qu'ils se meuvent dans l'eau, se posant « sur ses joues et sur son nez en longs fils noirs. » (EQD 14)

De plus, Édouard, qui associe d'ailleurs directement Delphine à « Ophélie [...] et quelques autres créatures diaphanes, faites pour mourir tôt » (EQD 61), confère à la jeune femme la pâleur typique d'Ophélie, décrivant « [sa] peau transparente » et « [ses] veines vertes visibles sur la peau trop blanche, tout le long du bras. » (EQD 59) Les yeux de Delphine, « vides comme ceux d'une statue » (EQD 26), et son « étrange lenteur » (EQD 11) contribuent également à l'ophélisation de Delphine.

* * *

Donc, bien qu'il semble y avoir une explication rationnelle et définitive à la mort de Delphine, dans ce cas-ci, comme dans d'autres romans d'Anne Hébert, explication n'est pas satisfaction. Dans *Les fous de Bassan*, par exemple, le mystère semble également résolu, puisque Stevens Brown passe aux aveux et admet sa culpabilité en rapport aux meurtres de Nora et d'Olivia Atkins. Marilyn Randall remarque toutefois que le roman

se termine sur une confession du criminel qui laisse pourtant perplexe : c'est comme si l'accumulation d'indices menant à la résolution du meurtre et à la culpabilité finale de Stevens Brown s'accompagnait, à l'insu du lecteur, d'un ensemble de contre-indices travaillant sournoisement à miner sa certitude. Et l'incertitude se concrétise jusqu'à s'inscrire dans la phrase finale du texte, où Stevens admet que ses

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

*aveux ont été « rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi. »*¹⁰⁸

Dans *Est-ce que je te dérange?*, il y a également une accumulation d'indices et de contre-indices qui contribue à un certain sentiment de frustration vis-à-vis la mort de Delphine. Peut-être voudrait-on lui trouver une fin moins banale, ou peut-être que Jean-Louis Backès a raison d'affirmer que les « lecteurs détestent les solutions trop nettes comme ils abhorrent le *happy end* »¹⁰⁹.

Pourtant, même Édouard Morel ne semble pas satisfait de la solution apportée par l'autopsie. Il dit « attend[re] de Delphine un signe, une explication, l'aveu d'un secret » (EQD 10).

1.4.5 Grossesse de Delphine

Après avoir aidé Delphine à se relever de l'embrun de la fontaine Saint-Sulpice, Édouard Morel remarque immédiatement que la jeune femme est enceinte. Le narrateur décrit alors « [son] ventre rond projeté fort en avant [qui] ne semble pas lui appartenir tant elle demeure fine et frêle, séparée de son fardeau » (EQD 43). Le narrateur crée dès l'abord une dissociation initiale entre la jeune femme et sa grossesse, grossesse qui ne change en rien l'image qu'a Édouard de Delphine comme une créature « enfantine et vierge » (EQD 48).

Delphine utilise sa (prétendue) fécondité pour tenter de forcer Patrick Chemin à la prendre en charge, mais ce dernier refuse catégoriquement de divorcer sa femme pour marier

¹⁰⁸ Marilyn RANDALL, *loc. cit.*, p. 66.

¹⁰⁹ Jean-Louis BACKÈS, « Le retour des morts dans l'œuvre d'Anne Hébert », *L'Esprit créateur*, vol. 23, n° 3, automne 1983, p. 56.

Delphine. La jeune femme disparaît donc dans Paris, mais Marianne Chemin la retrouve, en plein travail de parturition¹¹⁰ à la gare Saint-Lazare. À l'Hôtel-Dieu, Delphine accouche, non pas d'un enfant, mais d'un « fruit imaginaire » (EQD 91). « [Cette] fille était pleine d'air comme une outre » (EQD 89), affirmera la sage-femme. La grossesse de Delphine était donc une grossesse nerveuse, maladie également connue sous le nom de *pseudocyesis* (du grec *pseudes* signifiant « faux » et *kyesis*, « grossesse »). Il s'agit là d'une affection psychiatrique rare, mais documentée. Si la patiente reste non traitée, les symptômes durent habituellement neuf mois.¹¹¹

Bien que le *pseudocyesis* soit une condition fort inhabituelle¹¹², il s'agit quand même d'un trouble d'origine médicale. Or, Édouard-narrateur choisit de présenter la grossesse et l'accouchement qui s'ensuit, non pas comme une maladie pathologique, mais plutôt comme un événement surnaturel. Ce dernier procédé d'aspectualisation de l'objet focalisé nous offre une autre fenêtre sur la perception qu'Édouard a de Delphine comme une créature essentiellement fantastique. Le vocabulaire qu'utilise Édouard Morel en rapport à la grossesse et l'accouchement de Delphine, par exemple « imposture », « mensonge », « théâtre » (EQD 88), « chimère » (EQD 92), range cette grossesse dans le domaine de l'onirisme et de la fiction, au lieu du domaine psychiatrique auquel elle appartient réellement. Également, l'envolée lyrique d'Édouard au sujet de l'être qui grandissait supposément dans le ventre de Delphine renforce le décalage établi entre la jeune femme et la réalité :

¹¹⁰ André BROCHU, *op. cit.*, p. 253.

¹¹¹ Ivan O. GODFROID, « La psychiatrie de la femme. I – Les affections psychiatriques spécifiques au sexe féminin », *Revue française de gynécologie et d'obstétrique*, vol. 92, n° 4, 1997, p. 159-169.

¹¹² Ivan O. Godfroid estime qu'aussi peu que 0,1 % des grossesses à Paris sont des grossesses nerveuses et que, de nos jours, la maladie reste rarement non traitée.

On l'a dépouillée de sa grosseur. La voici réduite à sa forme vide. Mince et étroite. Le fruit imaginaire a été jeté dans l'air nu, mélangé à la nudité de l'air, aspiré par l'air nu, réduit en poussière et poudre d'eau, répandu impalpable dans le grand vide au-dessus des toits, disparaissant à l'horizon, pareil à la cendre des morts, volatilisée sur la mer. (EQD 91)

Il est cependant intéressant de noter que la description qu'Édouard fait de la grossesse de Delphine comme d'une pure fiction créée par la volonté de la jeune femme concorde avec l'incidence d'une autre paralepse perpétrée par Édouard-narrateur. Alors que ce dernier insiste avec hypocrisie comment le mensonge de Delphine est « confondu » (EQD 88) et que son « rêve extravagant [est] avalé par l'air crayeux d'une journée d'été » (EQD 92), le narrateur homodiégétique commet une autre infraction au code de focalisation en décrivant de façon détaillée une scène ayant eu lieu entre Marianne Chemin et Delphine, scène à laquelle Édouard n'a pas assisté. De surcroît, le jeune homme s'infiltré dans les pensées secrètes de Marianne, agissant ainsi encore une fois comme un narrateur omniscient.

Une fois dans le taxi, en route pour l'Hôtel-Dieu, parmi les innombrables voitures qui filent au soleil, les deux femmes sont si proches l'une de l'autre sur la banquette arrière que Marianne éprouve dans tout son corps stérile les contractions de Delphine qui résonnent en elle comme des vagues contre un mur. Et si Delphine se retourne, c'est pour sentir le regard de Marianne fixé sur elle, pareil à l'œil noir d'un écureuil qui s'apprête à briser une noix pour en faire sortir l'amande.

« Je veux cet enfant et je l'aurai », pense Marianne. (EQD 87-88)

1.4.6 Résumé

Un seul des aspects sus-énumérés ne met pas nécessairement en doute l'autorité de la voix narrative. Toutefois, l'accumulation des diverses aspectualisations fantastiques et mythologiques en rapport à Delphine, de même que l'incapacité chronique d'Édouard à

percevoir et à présenter Delphine comme un être vraisemblable et réel, minent la compétence narrative. Comme le remarque Anne Ancrenat au sujet d'un autre roman d'Anne Hébert, « le lieu apparemment privilégié de la parole masculine est dévasté et ne repose plus que sur des fondations vermoulues. »¹¹³

Pour revenir à la paraphrase de Mieke Bal, Édouard Morel *choisit* les attributs de Delphine qu'il veut mettre en relief, *voit* Delphine à sa manière et la *présente* comme il le veut.¹¹⁴ Les choix que fait Édouard, la façon qu'il voit et représente Delphine, c'est-à-dire tout ce qui est révélé au sujet de et au travers l'objet de la focalisation se reflète sur le focalisateur et, par conséquent mine la position du focalisateur, et par extension celle du narrateur. Gérard Genette a lui-même observé que la « subversion du mode [...] ébranle toute la logique de la représentation narrative » (F3 224).

Édouard Morel est donc dans une « position ambiguë [...] par rapport à sa fiction »¹¹⁵. Puisque son emprise sur le texte n'est pas absolue, cela nous force à nous questionner au sujet des autres dynamiques qui pourraient influencer sur le récit.

¹¹³ Anne ANCENAT, *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 114. Le roman en question est *Les fous de Bassan*.

¹¹⁴ Mieke BAL, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁵ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 10.

CHAPITRE 2 – DELPHINE

*Une petite morte
s'est couchée en travers de la porte.
[...]
Nous n'osons plus sortir depuis qu'elle est là
C'est une enfant blanche dans ses jupes mousseuses
D'où rayonne une étrange nuit laiteuse.*

« Une petite morte »
Anne HÉBERT dans *Le tombeau des rois : poèmes*¹

2.1 LA PAROLE DE DELPHINE

2.1.1 Delphine narratrice?

Au fil de la narration d'*Est-ce que je te dérange?*, Édouard Morel cède régulièrement la parole à Delphine comme personnage à l'intérieur du récit. Lorsque cela se produit, Delphine accapare habituellement l'histoire en parlant de façon « intarissable » (EQD 13) et en faisant des monologues décousus, à la structure grammaticale douteuse, sans sembler se préoccuper si quelqu'un l'écoute ou non.

¹ Québec, Ateliers du Soleil, 1953, p. 53.

Par exemple, après la rencontre initiale à la fontaine Saint-Sulpice entre Delphine, Édouard et Stéphane, ces deux derniers amènent la jeune Canadienne visiblement enceinte s'asseoir à la terrasse d'un café pour se reposer. Édouard Morel rapporte :

Elle feint de ne pas être avec nous et examine avec attention les femmes qui passent. Elle les dévisage. Elle fronce les sourcils. Elle les dénigre à plaisir. [...]

– Trop grosse. Vraiment épaisse. Trop grande. Passerait pas dans la porte. Des bras comme des boas. Des jambes comme des arbres. Trop vieille surtout. Oh, la, la, vieille, vieille, vieille à mourir. Ferait mieux de laisser la place aux jeunes.

Elle pleure, la tête dans ses bras appuyés sur la table. (EQD 28-29)

De plus, Delphine discourt comme si elle poursuivait un soliloque intérieur déjà commencé et paraît s'étonner lorsque ses interlocuteurs (si nous pouvons même leur donner cette appellation) ne savent pas de quoi elle parle. Elle mentionne des prénoms, sans s'inquiéter si Édouard et Stéphane connaissent les gens en question, et ce n'est que de mauvaise grâce que Delphine donne des explications.

La bouche pleine, elle raconte que la grosse Dame devrait se trouver quelque part dans la ville et qu'il s'agit avant toute chose de la repérer, sans qu'elle le sache, afin de l'empêcher de nuire. Quant à Patrick, il n'arrivera que demain.

Je demande qui est Patrick.

Elle se lève et montre son gros ventre.

– Patrick, Patrick Chemin, représentant en articles de pêche, c'est lui qui m'a fait ça. [...]

Stéphane intervient à son tour :

– Et la grosse Dame, c'est qui?

– La femme de Patrick. (EQD 29-30)

Delphine est « [épuisée] par ses confidences, se reprochant de les avoir faites [...] ». Elle se tait aussitôt, ayant atteint la limite de ce qu'on peut dire et montrer dans un regard, sans mourir de honte. » (EQD 30) Suite à cet interrogatoire, Delphine se détourne d'Édouard

et de Stéphane, comme s'ils n'étaient plus là. Un long moment s'écoule avant que la jeune femme ne daigne se tourner à nouveau vers les deux amis. Elle se présente finalement et demande à Édouard et à Stéphane leurs prénoms, qui « aussitôt déclinés ont l'air de l'étonner » (EQD 31).

Cette propension, fréquente dans le récit, à représenter la parole de Delphine comme un lieu hermétique plutôt que comme un lieu de communication réelle entre les personnages nous amène à nous questionner sur la nature de la parole de Delphine. S'agit-il réellement d'un discours rapporté par Édouard-narrateur ou s'agit-il plutôt d'un récit indépendant, intercalé à l'intérieur de la narration d'Édouard, mais dont la narration est prise en charge par Delphine?

Dominique Rabaté, dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*², remarque que « [du] conteur au narrateur, l'écart se creuse entre une activité communautaire et transitive et un acte solitaire détourné de ses fins sociales. »³ La parole de Delphine se range certainement plus du côté de l'acte solitaire que du côté de l'activité communautaire. En effet, la jeune femme ne parle pas pour le bénéfice d'autrui, mais se tourne plutôt en elle-même. Elle raconte sa vie « comme on se rappelle sa journée écoulée avant de sombrer dans le sommeil » (EQD 52), et bien qu'elle s'adresse habituellement à Édouard et à Stéphane, rapidement, elle les « perd de vue [...] comme de petits personnages de plus en plus petits quand on s'éloigne en bateau. » (EQD 58)

² Paris, José Corti, 2004.

³ *Ibid.*, p. 10.

2.1.2 Types de discours

Selon Gérard Genette, lorsqu'un personnage prend la parole dans un roman, « [le] narrateur ne raconte pas la phrase du héros, on peut à peine dire qu'il l'imité : il la *recopie* » (F3 190). Dans *Figures III*, Genette différencie entre « trois états du discours (prononcé ou "intérieur") de personnage » (F3 191), soit :

1. « Le discours *narrativisé*, ou *raconté* » (F3 191) : par exemple, « Delphine ne désire pas m'importuner. »
2. « Le discours *transposé*, au style indirect » (F3 191) : par exemple, « Delphine me demande si elle me dérange. »
3. « [L]e discours *rapporté*, de type dramatique » (F3 192) : par exemple, « – Est-ce que je te dérange? »

Ce dernier type de discours, qui est le plus fréquemment présent dans *Est-ce que je te dérange?*, est celui qui a le plus de « distance », comme le dirait Gérard Genette, entre la parole et le narrateur qui la rapporte. De fait, le discours rapporté est défini dans *Figures III* comme une forme « où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage » (F3 192) et encore où « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. » (F3 194)

Si donc Édouard-narrateur n'agit pas comme filtre entre les paroles de Delphine et le lecteur, n'en découle-t-il pas que ces discours sont des moments où Delphine est la narratrice de ses propres récits? Serait-elle une narratrice opérant à un niveau intradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire une « [narratrice] au second degré qui raconte sa propre histoire » (F3 256)? Puisque Delphine monopolise la parole, sans intervention, ou du moins

avec peu d'intervention d'Édouard-narrateur, ne monopolise-t-elle pas ainsi la narration, du moins pour ces passages?

2.2 MÉTARÉCIT

2.2.1 Méta- ou hypo-?

Penchons-nous d'abord sur la notion de récit dans le récit, qui a connu une controverse, non pas tant au sujet de sa signification, mais plutôt au sujet de son appellation. En effet, Jiří Šrámek, dans son article intitulé « Pour une définition du métarécit »⁴, remarque qu'il existe un « manque de cohérence terminologique »⁵ qui perdure au sujet de ce type de récit enchâssé à l'intérieur d'un autre récit. Gérard Genette, qui a le premier attribué à ce phénomène le terme « métarécit », définit le concept comme un « passage au second degré : le métarécit [étant] un récit dans le récit » (F3 239). L'expression ne fait toutefois pas l'unanimité.

En effet, Mieke Bal, ainsi que divers autres chercheurs⁶, s'opposent à l'utilisation du préfixe « méta- », qu'ils jugent comme portant à confusion, en raison de la prolifération de cet affixe dans les théories littéraires modernes et postmodernes, où « méta- » adopte alors régulièrement la signification de « réflexion » ou d'« auto-référence ». Par exemple, nous parlons de « métafiction » lorsque « le texte renvoie à sa propre fictionnalité »⁷, ou encore de

⁴ *Études romanes de Brno*, vol. XX, 1990, p. 33-48.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

« métadiscours » pour parler d'un « discours sur le discours »⁸. Pourtant, comme le remarque Jiří Šrámek, selon la définition de Gérard Genette, « le métarécit ne réfléchit pas sur le récit premier. Il est lui-même un récit qui, bien qu'il ne soit pas indépendant, est un récit second autonome, clairement délimité, homologue au récit premier. »⁹

En réponse à *Figures III* de Genette, Mieke Bal a suggéré l'alternative « hypo-récit »¹⁰, le préfixe « hypo- » (du grec *hupo*, signifiant « au-dessous ») plaçant ainsi le dit-récit dans une strate inférieure au récit premier. Gérard Genette, à son tour, s'oppose à cette expression. Dans son *Nouveau discours du récit*¹¹, écrit partiellement en réaction aux critiques faites envers *Figures III*, Genette mentionne : « Si je devais abandonner *méta-*, ce ne serait donc pas au profit d'*hypo-*, mais, bien évidemment et comme on peut s'y attendre, au profit d'*hyper-*¹². »¹³

Jaap Lintvelt, quant à lui, propose plutôt de numéroter les récits, parlant ainsi du récit 1^o, narrateur 1^o, narrataire 1^o, récit 2^o, narrateur 2^o, narrataire 2^o, etc.¹⁴ Cette technique a l'avantage de permettre une identification d'un grand nombre de récits, sans se perdre dans les « méta-niveaux » (ce qui pourrait entraîner une confusion dans l'analyse, entre autres, de l'exemple classique des *Milles et une nuits*, où les récits situés à l'intérieur d'autres récits

⁸ Pierre VAN DEN HEUVEL, « Le discours rapporté », *Neophilologus*, vol. 62, n° 1, janvier 1978, p. 28.

⁹ Jiří ŠRÁMEK, *loc. cit.*, p. 36.

¹⁰ Mieke BAL, *Narratologie. Les instances du récit. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 35.

¹¹ Paris, Éditions du Seuil, 1983.

¹² Du grec *hyper*, signifiant « au-dessus ». Nous notons.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981, p. 213-214.

abondent). Jiří Šrámek remarque toutefois que « [la] solution proposée par Lintvelt, logique et opératoire, ne résout cependant pas le problème terminologique »¹⁵.

Pierre van den Heuvel, dans son article intitulé « Le discours rapporté »¹⁶, soutient que la définition originale grecque du préfixe « méta- » inclut non seulement « au-dessus », mais également une notion de « “passage au second degré” (*méta-* exprimant “la succession, le changement, la participation”) »¹⁷. Une telle description permet donc d’inclure dans la définition de « métarécit », non seulement le récit *sur* le récit, mais également le récit *dans* le récit. Jiří Šrámek se range finalement avec Pierre van den Heuvel et Gérard Genette, et caractérise le métarécit comme un « segment narratif présenté par un personnage-narrateur intradiégétique à qui le narrateur primaire cède son monopole de la parole »¹⁸, et comme un récit « séparé et autonome »¹⁹ du récit premier, où « apparaît une nouvelle instance narrative »²⁰.

2.2.2 Métarécit ou discours?

Cette définition, si juste soit-elle, permet toutefois difficilement de différencier adéquatement et de façon concrète les moments où un narrateur rapporte une conversation des moments où un personnage prend la parole comme narrateur de son propre métarécit. Effectivement, dans *Est-ce que je te dérange?*, puisque chaque prise de parole par Delphine

¹⁵ Jiří ŠRÁMEK, *loc. cit.*, p. 38.

¹⁶ Pierre VAN DEN HEUVEL, *loc. cit.*, p. 19-38.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ Jiří SRAMEK, *loc. cit.*, p. 40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

a l'apparence initiale d'un métarécit, quels critères pouvons-nous utiliser pour identifier les instances, s'il y en a, où Delphine est narratrice?

Prenons, par exemple, le récit que Delphine fait à Édouard Morel du souper auquel elle a assisté chez Patrick et Marianne Chemin. Delphine « [se] met à raconter, sans s'adresser à personne, les yeux fixés sur la fenêtre ouverte comme si elle voyait, à travers le jour gris, des images exister fortement devant elle. » (EQD 51) Elle décrit d'abord avec minutie la résidence bourgeoise des Chemin, située dans le quartier du Trocadéro, puis la méticuleuse table du souper. Elle rapporte des conversations, comme le ferait un narrateur : « [Patrick] a dit: "Sois gentille, sois patiente, tout va s'arranger. Laisse-moi le temps..." » (EQD 54) Ce passage serait-il donc un métarécit?

Jiří Šrámek, dans un différent article²¹, se penche sur la distinction à établir entre un discours prononcé par un personnage et un métarécit pris en charge par un narrateur intradiégétique, autre que le narrateur premier. Constatant que « la décision du narrateur de céder la parole au personnage peut avoir pour lui des conséquences fatales [puisqu'il] y a des personnages-narrateurs qui s'emparent ainsi de la parole pour raconter le roman eux-mêmes »²², Šrámek désire dissocier ces formes de métarécit, que le chercheur nomme « métarécit "avec" », des discours rapportés par le narrateur, pour permettre ultimement une définition plus adéquate du métarécit.

Le métarécit «avec» est donc une forme spécifique du récit dans le récit, forme issue d'une sorte de dialogue et toujours liée à celui-ci, sans être pour autant une forme inachevée, imparfaite. C'est un procédé narratif capable de jouer son rôle dans la structure de l'œuvre. Il permet les modulations du point de vue et on peut le décrire comme une émancipation partielle du narrateur dialoguant, accompagnée des

²¹ « Le dialogue et le métarécit », *Études romanes de Brno*, vol. XVI, 1985, p. 41-52.

²² *Ibid.*, p. 42.

*marques sémantiques (décalage de thèmes), formels (changement des catégories de personne et de systèmes verbaux), et graphiques (guillemets, arrangements typographiques, etc.)*²³

Pour déterminer la présence d'un métarécit, Jiří Šrámek avance qu'il existe a priori « une rupture plus définitive que le dialogue quand on passe la parole à un narrateur intradiégétique : le document, le manuscrit, le journal, la lettre, les mémoires, etc., qui tous apportent un changement de l'instance narrative »²⁴. Or, un tel type de transfert de l'autorité narrative, qui est une formule classique de la littérature, se retrouve décidément dans *Est-ce que je te dérange?*, soit la lettre que Delphine adresse à Édouard Morel (EQD 116-117). Ce paramètre initial de définition nous permet donc d'identifier une première situation où la jeune femme est bel et bien narratrice de son propre métarécit.

Pour revenir au métarécit issu du dialogue, Jiří Šrámek suggère comme premier critère l'interpellation directe du métanarrateur vers ses interlocuteurs.²⁵ Par coïncidence (ou non), la lettre que Delphine a écrite à Édouard débute par une telle interpellation : « Mon petit Édouard, veux-tu savoir ce qui se passe dans la rue J. C.? » (EQD 116) Toutefois, comme la question « Est-ce que je te dérange? » que Delphine pose à Édouard sans en attendre la réponse, l'interrogation « veux-tu savoir? » est purement de forme, car Delphine poursuit sa narration, sans qu'Édouard ne puisse l'en empêcher.

Cette apostrophe a quand même une utilité, puisqu'elle nous permet d'identifier un second passage où Delphine occupe le rôle de narrateur. Après l'accouchement frauduleux de Delphine, Édouard et Stéphane lui trouve un logement dans une pension pour personnes

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

âgées. Édouard Morel semble croire qu'il est maintenant débarrassé du fardeau qu'est Delphine. Il affirme : « Tout est bien qui finit bien. Le monde est en ordre. » (EQD 96) Son soulagement est toutefois prématuré, car à la page suivante, Delphine revient à l'appartement d'Édouard et lui demande : « Veux-tu que je te dise ce qui se passe à la villa Anthelme? » (EQD 97) Ainsi commence un second passage (premier, dans la chronologie du récit) où Delphine est narratrice.

Jiří Šrámek identifie également deux autres critères pour distinguer le métarécit « avec » du dialogue, soit « [le] métanarrateur évoque sa situation matérielle présente, en indiquant où il est, ce qu'il fait, etc. »²⁶, soit « [le] métanarrateur emploie divers éléments de la communication extra-verbale. »²⁷ Ces indices ne sont toutefois pas présents dans ce roman-ci d'Anne Hébert.

2.3 DELPHINE NARRATRICE

2.3.1 Narrateur second

Il y a donc bel et bien, dans *Est-ce que je te dérange?*, la présence d'un second narrateur, soit Delphine, qui opère à un niveau intradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire qu'elle est une « [narratrice] au second degré qui raconte sa propre histoire » (F3 256). Les deux épisodes où Delphine prend la parole comme narratrice sont intercalés à l'intérieur de la narration d'Édouard. Dans chacun des cas, il s'agit, comme le note Jiří Šrámek, d'« un récit qui, bien qu'il ne soit pas indépendant, est un récit second autonome, clairement

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

délimité, homologue au récit premier »²⁸ et où il y a un clair « transfert de la compétence narrative »²⁹. Notons que le premier segment narratif, soit le récit que Delphine fait de son séjour à la villa Anthelme, n'est pas donné de façon continue, mais est entrecoupé d'interventions de la part d'Édouard.

Édouard Morel tente de clore de façon définitive l'histoire du roman. Le mystère de la grossesse de Delphine est résolu et la jeune femme est casée à la villa Anthelme dans le 17^e arrondissement. Patrick et Marianne Chemin sont partis à l'île de Ré, et Stéphane a reçu un télégramme qui l'enjoint de se rendre chez sa mère malade, à Meudon. Édouard se croit finalement seul et il se complait dans la « solitude retrouvée » et l'« air confiné » (EQD 96) de son appartement.

J'existe à peine et j'écris des paragraphes. [...] Tout est bien qui finit bien. Le monde est en ordre. Je travaille. Delphine dort à la villa Anthelme. Stéphane s'enfoncé à vue d'œil dans les ténèbres maternelles. Craindre le mystère d'autrui à l'égal de ma propre mémoire interdite. (EQD 96)

La conclusion désirée ne se concrétise cependant pas. La grossesse de Delphine n'est pas la seule énigme de la jeune femme et cette dernière exige donc la parole. Delphine crée ainsi un nouveau dérangement pour Édouard, en bouleversant sa tentative d'arrêter le cours de l'histoire, et elle fait irruption dans la quiétude du jeune homme pour lui usurper les rênes de la narration.

Précédemment, nous avons vu comment Delphine apparaît pour la première fois dans la vie d'Édouard Morel en « naissant » de la fontaine Saint-Sulpice. Cette fois-ci, Delphine émerge d'un bain pris à la villa Anthelme et fait irruption dans l'appartement d'Édouard

²⁸ Jiří ŠRÁMEK, « Pour une définition du métarécit », p. 36.

²⁹ Jaap LINTVELT, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota bene, L'Harmattan, 2000, p. 31.

« brillante des pieds à la tête comme si elle sortait de l'eau. » (EQD 96) Elle commence sa narration en apostrophant Édouard : « Je suis venue pour te parler de la villa Anthelme... Veux-tu que je te dise ce qui se passe à la villa Anthelme? » (EQD 97) La question n'en est toutefois pas réellement une, car Delphine n'attend pas la réponse d'Édouard pour commencer son récit.

2.3.2 Caractéristiques de Delphine-narratrice

Dès les premières lignes de la narration, Delphine-narratrice se distingue nettement d'Édouard-narrateur. En effet, alors qu'Édouard Morel établit rapidement qu'il n'est pas le héros de sa propre histoire, Delphine se révèle être une narratrice autodiégétique (F3 253). Elle est l'axe autour duquel pivote son propre récit. Le premier mot de l'incipit d'Édouard est « Delphine » et le pronom prédominant des quelques premiers paragraphes de sa narration est « elle », dont le référent est toujours Delphine. En revanche, le premier mot de la narration de Delphine est « je » et ce pronom occupe une place prépondérante dans le récit de la jeune femme.³⁰

Une autre divergence entre la narration de Delphine et celle d'Édouard se situe au niveau de la fiabilité. Effectivement, nous avons vu comment Édouard transgresse rapidement le code établi de focalisation par le biais de paralepses et comment sa narration

³⁰

Notons en passant que, bien que *Est-ce que je te dérange?* soit écrit à la première personne du singulier et qu'Édouard Morel soit le narrateur premier et principal du roman, le titre du roman ne reflète pas cette position. Comme le remarque Léo H. HOEK, « [c']est dans le titre que se manifeste déjà le sens du texte » (*La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981, p. 2). Or, le titre *Est-ce que je te dérange?* met déjà en relief les tensions présentes dans le roman : le « je » n'est pas Édouard-narrateur, mais Delphine. Édouard est réduit à occuper la deuxième position, le « te » secondaire. Édouard n'est pas le héros de sa propre histoire, il n'est même pas le héros de son propre titre. Il arrive en second, ici au détriment de Delphine, tout comme il arrive en second pour ses parents, au détriment de son frère aîné, comme nous le verrons au chapitre suivant.

est essentiellement discordante. De son côté, bien qu'elle soit décrite par Édouard comme une créature « d'absence et de songe » (EQD 41), Delphine est une narratrice étonnamment crédible. Elle ne s'introduit pas dans les pensées intimes des autres personnages, mais se sert plutôt de signaux extérieurs pour extrapoler leurs sentiments. Elle remarque, par exemple, la « bouche lippue [de Farida] qui tremble de colère » (EQD 98). Ainsi, la narratrice ne prétend pas à une introspection invraisemblable, comme le fait parfois Édouard, pour rapporter cet état d'âme.

De plus, Delphine ne raconte pas d'événements auxquelles elle n'a pas assisté et les événements qu'elle choisit de décrire sont dépeints avec précision et sans omission apparente. Elle ne fuit pas sa propre vulnérabilité et n'hésite pas à narrer des épisodes qui la placent sous un jour peu favorable, contrairement à Édouard qui utilise fréquemment la jeune femme pour éclipser sa fragilité. Delphine narre :

Les vieux sont sortis de leurs trous comme des rats. Je me cache comme je peux dans mon lit. J'ai si peur que je retrouve ma voix d'un coup. Je hurle :

– Fermez la porte!

Une fois la porte fermée et la bonne partie, je pleure de tout mon soûl, sans pouvoir m'arrêter, jusqu'au soir. (EQD 99)

Finalement, Delphine-narratrice ne commet pas de transgressions contre la vraisemblance. Il ne semble y avoir aucune discordance entre ce qu'elle dit et ce que le lecteur pourrait interpréter de ses paroles, contrairement à Édouard qui divulgue plus qu'il n'est apparemment conscient de le faire. Bien que la narration de la jeune femme soit essentiellement dépendante de la narration d'Édouard, Delphine maîtrise mieux la situation que lui.

* * *

Les épisodes où Delphine apparaît comme narratrice nous font également découvrir une autre discordance possible dans la narration d'Édouard. De fait, lorsqu'Édouard rapporte les paroles de Delphine-personnage, cette dernière a un style discursif très distinctif. Elle parle souvent de façon saccadée et « laconique »³¹ :

Mal aux pieds. Mal aux jambes. Plus d'argent. Complètement crevée. Terminé l'héritage de ma grand-mère. Trop marché. Depuis des jours. Des nuits. Peur de m'arrêter. D'être tuée sur place. Prise de force. [...] Mal aux reins. Mal au cœur. Comme si j'étais enceinte à nouveau. Plus rien à faire. Rien à dire. Rien à expliquer. Rien à rire. Rien à pleurer. Rien à manger non plus. Moi toute seule. Moi moins que rien. (EQD 12-13)

Toutefois, ce débit singulier de paroles n'est pas du tout présent dans la narration de Delphine. Au contraire, comme narratrice, la jeune femme parle en phrases complètes, bien que courtes, de façon claire et précise, avec un style très « narratif », dans le sens pré-genettien du terme

Je ne veux pas qu'on me voie. Je rabats le drap sur ma figure. On cogne à ma porte. Je mets les mains sur mes oreilles. La bonne entre brusquement dans la chambre. Elle arrache le sèche-cheveux de la prise au mur. Elle dit que c'est interdit. Elle est très fâchée. (EQD 98)

Delphine change-t-elle son rythme de paroles selon qu'elle occupe le rôle de narratrice ou le rôle de personnage, ou s'agit-il plutôt d'un autre symptôme de la discordance présente dans la narration d'Édouard? Compte tenu de l'historique d'Édouard Morel vis-à-vis la fiabilité, nous y voyons plutôt une autre manifestation de l'altération qu'Édouard

³¹ André BROCHU, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 244.

apporte à Delphine afin d'exercer une plus grande maîtrise, à la fois sur la jeune femme et sur la narration.

2.3.3 Villa Anthelme

Très tôt dans le roman, Delphine annonce sa raison d'être, qu'elle répète comme une litanie, soit que quelqu'un la prenne en charge, comme sa grand-mère l'a fait : « Suivre quelqu'un partout [...] dans l'espoir qu'il m'emmène chez lui et m'adopte. » (EQD 15) En plus de la secourir de « la meute piaillante de ses frères et sœurs » (EQD 125), la grand-mère de Delphine la ressuscite en la forçant à manger : « Delphine chez la grand-mère qui lui montre comment dépiauter une cuisse de poulet avec ses dents. La grand-mère ogresse, Delphine ogresse à son tour. » (EQD 125) Elle dorlote sa petite-fille et la ramène dans « la chaleur du monde rayonnante et pénétrante » (EQD 71). Cependant, cette « paix incomparable » (EQD 121) qui enveloppe Delphine est à la merci de sa grand-mère, et le décès de cette dernière vient bouleverser l'ordre des choses. Comme le remarque justement Daniel Marcheix,

*[Delphine] est en effet contrainte, à partir de la mort de sa grand-mère que le texte assimile à un authentique espace-temps originel, à une fuite sans cesse recommencée : « Là d'où je viens, c'était ma grand-mère, rien que ma grand-mère qui est morte » (EQD 102). Être de nulle part et du froid, elle est condamnée à une impossible quête de chaleur, auprès d'abord de Patrick Chemin [...], puis dans le lit d'Édouard.*³²

De fait, Patrick Chemin, qui s'est laissé originellement séduire par cette jeune Canadienne qui avait tant besoin de lui, finit par abandonner Delphine lorsque cette dernière

³² Daniel MARCHEIX, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 143.

donne naissance à un « enfant imaginaire » (EQD 133). En outre, Patrick est mal équipé pour agir comme son protecteur, puisqu'il « [désire] avant toute chose qu'on le berce et qu'on le console. » (EQD 89) Stéphane, quant à lui, est pourtant prêt à épouser Delphine, mais celle-ci l'accuse d'avoir « les mains moites » (EQD 41, 62 et 78), et cela est selon Delphine une raison suffisante pour refuser ses avances. Finalement, la relation entre Édouard Morel et Delphine ne possède pas le caractère réconfortant que revendique la jeune femme. Chacun est enfermé dans son propre traumatisme et est incapable de venir en aide à l'autre.

La voici devant moi, pleine d'épouvante et de larmes, qui fuit la mort de sa grand-mère sur la route. Trop, c'est trop. Je me révolte et je détourne la tête. Cette fille ne fait que désirer mes larmes en retour des siennes. Je ne lui accorderai pas cette complicité. » (EQD 115)

Ce que Delphine recherche donc depuis le début, ce qui la hante, c'est de trouver quelqu'un qui soit prêt à combler le vide laissé par la mort de sa grand-mère. « Ma grand-mère, c'est mon nid » (EQD 122), explique-t-elle. Une fois arrivée à la villa Anthelme, la jeune femme rencontre finalement quelqu'un qui est prêt à l'adopter, soit Farida, la bonne. Dans la plénitude maternelle de Farida, la chaleur originelle est finalement recouverte, expliquant pourquoi Delphine est maintenant assez forte pour s'appropriier les rênes de la narration.

Farida est en effet l'image-miroir de la grand-mère de Delphine. Tout d'abord, la bonne surnomme la jeune femme « Petite Misère » (EQD 98, 99 et 111), à l'instar de sa grand-mère qui l'appelait sa « petite bonne femme qui a mal partout » (EQD 113). De plus, Farida apporte à manger à Delphine directement dans sa chambre, au lieu de la servir dans la salle à dîner en compagnie des autres pensionnaires de la villa, et elle tente de forcer la jeune

femme à manger, tout comme le faisait sa grand-mère. Delphine octroie donc à Farida le rôle qu'occupait son aïeule et, au début, la bonne se complait dans cette position de protectrice de Delphine et l'importance que cela lui donne aux yeux de la jeune femme. Delphine rapporte : « Elle s'appelle Farida. C'est elle la maîtresse de la villa Anthelme. Le troupeau des vieux n'a qu'à bien se tenir. Elle les gronde, un par un, chacun son tour, et les régente comme une vraie reine. » (EQD 99)

Le réconfort originel finalement, ou plutôt temporairement, retrouvé permet à Delphine de contrôler la narration. La jeune femme raconte donc les événements suivant son arrivée à la villa Anthelme et décrit longuement le bain qu'elle prend, dont elle émerge renaissante, comme de la fontaine Saint-Sulpice.

Me savonner de la tête aux pieds. Déjà mes cheveux lavés d'hier sont comme des cheveux d'ange. Tant de sueur, de crasse et de larmes accumulées. Effacer toute trace de ma vie passée. Oublier Patrick Chemin. Refaire peau neuve [...] Recommencer à zéro. Ni grosse ni triste, jamais plus. Me voici devant toi pour la première fois. Regarde-moi bien. Vois comme je suis propre et neuve. (EQD 100)

Delphine est comblée par l'attention et le dorlotement que lui offre Farida. Cet état est néanmoins précaire, comme le sait Delphine : « Si elle manque un seul instant, je retourne à la rue et je suis le premier passant venu, pas à pas, jusqu'à ce qu'il se retourne vers moi et me prenne en charge. » (EQD 101) Au début, rien ne manque à Delphine, protégée comme elle est par Farida, qui se place comme en écran entre la jeune femme et les vieillards qui habitent la villa Anthelme, vieillards que Delphine craint : « Le silence qu'ils jettent sur moi est comme de la glace noire. Un banc de glace noire pour me prendre dedans, me mettre avec eux dans cet état de pauvres bêtes gelées. » (EQD 104)

La quiétude retrouvée du début de son séjour à la villa Anthelme commence toutefois à s'évaporer. Farida se lasse peu à peu de la position maternelle conférée par Delphine et du surplus de travail que cela entraîne. Bientôt, la bonne refuse d'apporter les repas de Delphine dans la chambre de cette dernière, la forçant ainsi à prendre ses dîners dans la salle communautaire. Décrite par Édouard au début de sa narration comme « toute vibrante de rires et de choses secrètes » (EQD 97), Delphine est maintenant « poussée par je ne sais quel vent sauvage » (EQD 104). La jeune femme se plaint à Édouard : « Farida ne s'occupe plus de moi. Elle me laisse toute seule. » (EQD 105)

Ce premier abandon se reflète dans la fréquence et la longueur des segments narratifs assumés par Delphine. Effectivement, dans la « chaleur de créature vivante » (EQD 105) qu'apporte d'abord Farida, les segments narratifs de Delphine sont plus longs, alors les interventions d'Édouard sont plus courtes et moins fréquentes. À mesure que le délaissement de Farida se fait ressentir, les segments narratifs de Delphine se raccourcissent, et inversement, les interventions d'Édouard s'allongent et deviennent plus nombreuses. La narration de Delphine, qui a d'abord été possible grâce à l'« adoption » par Farida, est maintenant en péril.

Finalement, Delphine assiste à une querelle entre Farida et la véritable patronne de la villa Anthelme. « Farida m'a vue qui savait tout, là, debout dans le hall, depuis des minutes. Elle n'a pu supporter de n'être plus la reine à mes yeux. (EQD 110). Elle expulse donc la jeune femme de la pension et l'« impossible quête de chaleur »³³ de Delphine recommence. « Une fois dans ma vie, j'ai été plus seule que M^{me} Lebeau³⁴, la pire fois de toutes les fois au

³³ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 143.

³⁴ Une autre pensionnaire de la villa Anthelme, qui s'est fait admonester par Farida.

monde, c'était après la mort de ma grand-mère. Et maintenant que Farida m'a mise dehors, ça recommence... » (EQD 107) Delphine redevient un « [être] de nulle part et du froid »³⁵. Prise en charge par personne, Delphine retourne chez Édouard qui l'accueille, à contrecœur, dit-il, sans pourtant la refuser.

2.3.4 Narrataire

Josette Féral, dans son article « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert »³⁶, souligne que « [dès] les premières pages, souvent dès les premières lignes, les mots réduisent à néant la tentative de libération des personnages, qui se trouve par ce fait même niée avant d'avoir commencé. »³⁷ Quoiqu'écrite bien avant la parution d'*Est-ce que je te dérange?*³⁸, cette observation n'en demeure pas moins pertinente en regard à l'incipit de ce roman-ci d'Anne Hébert : « Delphine est morte dans mon lit, cette nuit, un peu avant l'aube. Et moi, Édouard Morel, homme sans grâce et peu sociable, je suis forcé de la veiller un bon moment, pareille à une morte chère à mon cœur. » (EQD 9) D'un côté, la mort place Delphine dès l'abord « au-delà de toute libération possible »³⁹, comme le dit Féral. Quant à Édouard Morel, il est contraint de veiller sur le corps de Delphine, à la fois parce qu'il est la seule personne présente pour le faire, mais aussi parce qu'une volonté plus puissante que la sienne le condamne à cette tâche, autant indésirable soit-elle. Avant même que le récit ne commence, les deux personnages sont déjà enfermés, déjà victimes d'une « [captivité]

³⁵ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 143.

³⁶ Dans Janet M. PATERSON et Lori SAINT-MARTIN (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 11-26.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ L'article de Josette FÉRAL a originalement été publié dans la revue *Voix et images* (vol. 1, n° 2) en 1975.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

d'origine externe qui revêt la forme d'un emprisonnement dans l'espace et dans le temps d'une part, par autrui d'autre part »⁴⁰.

Toutefois, bien que la mort devrait être un enfermement plus final, plus absorbant que l'enfermement dans lequel se trouve Édouard, cela n'empêche pas Delphine de briser ses chaînes et, malgré le mutisme mortuaire, de poser à sa sentinelle son éternelle question, « Est-ce que je te dérange? ». Édouard Morel, pour sa part, n'échappe pas si facilement à sa captivité. Son emprisonnement est plus coriace que celui de Delphine, puisqu'il échoue dans sa fonction de communication.

Dans *Figures III*, Gérard Genette assigne cinq fonctions au narrateur, soit la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale et la fonction idéologique (F3 261-263). D'après Genette, « aucune de ces catégories n'est tout à fait pure et sans connivence avec d'autres, aucune sauf la première n'est tout à fait indispensable, et en même temps aucune, quelque soin qu'on y mette, n'est tout à fait évitable. » (F3 263) En outre, la fonction de communication met nécessairement en scène au moins « deux protagonistes » (F3 262), soit le narrateur et le narrataire. Gérald Prince confirme ce principe selon lequel « toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse. »⁴¹

Dans un ouvrage sur le narrataire dans le roman québécois, Carole Connolly va même jusqu'à suggérer que le narrateur « s'adresse obligatoirement à quelqu'un, qu'il crée

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ Gérald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178.

par son discours même, et dont il *dépend* pour la poursuite de son projet. »⁴² Or, Édouard Morel est son propre narrataire.⁴³ « Il n'y a que moi ici et mes ombres passantes reflétées sur les murs nus, au fil des jours. Je me fais de l'ombre moi-même [...] Moi à l'infini. Moi seul répété sur les murs, au plafond, sur le parquet qui craque. » (EQD 32) Il n'y a donc pas d'interaction réelle dans la narration d'Édouard, puisqu'il y manque un « autre » qui pourrait recevoir le discours du narrateur. De fait, selon Dominique Rabaté, une des caractéristiques des récits, c'est-à-dire du récit comme genre littéraire⁴⁴, est que « [l]'espace de communication leur fait défaut »⁴⁵. Cette lacune est exacerbée par le fait qu'Édouard-narrataire ne participe pas de façon manifeste dans le récit d'Édouard-narrateur. Toutefois, cette absence de participation de la part du narrataire dans la narration d'Édouard ne devient apparente et révélatrice que lorsque Delphine prend la narration en charge et qu'elle force Édouard à occuper un rôle de narrataire actif.

Effectivement, Delphine-narratrice requiert l'implication active d'Édouard-narrataire dans sa narration. En plus d'apostropher Édouard Morel dès les premières lignes du récit (« Veux-tu que je te dise ce qui se passe à la villa Anthelme? » [EQD 97]), Delphine contraint régulièrement son narrataire à participer à l'acte de narration et l'empêche d'être un simple récepteur passif de l'information. Delphine tente de susciter son intérêt (« Si tu savais, mon petit Édouard, tout ce qui se passe à la villa Anthelme. » [EQD 100]), l'intime de la regarder (EQD 100) et tente de le convaincre de l'urgence et de l'importance de ses

⁴² Carole CONNOLLY, *Le partenaire occulté : manifestations du narrataire dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David, 2003, p. 229. Nous soulignons.

⁴³ À une exception près, soit dans la dernière section du récit, où Édouard Morel s'adresse à un « vous » dans la narration. Nous étudierons ce « vous » au chapitre suivant.

⁴⁴ Contrairement au sens genettien du terme « récit », soit « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » (F3 72).

⁴⁵ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 35.

propos (« Il faut que je te parle tout de suite! » [EQD 103] et « Il faut que je te dise. » [EQD 104]). Elle l'interpelle constamment et assure ainsi à Édouard-narrataire une place prééminente dans sa narration, ce qui, à son tour, met en évidence la carence dans la narration d'Édouard.

Édouard-narrataire ne s'acquitte cependant pas de son rôle à contrecœur. Au contraire, au lieu de profiter des ouvertures que lui offre Delphine pour tenter de reprendre le fil de sa propre narration, Édouard joue le jeu que lui impose la jeune femme. Sans rancune apparente, il définit leur rôle respectif : « Elle qui parle. Moi qui écoute. » (EQD 105) Par surcroît, ses interventions sont principalement des commentaires au sujet de la parole de Delphine. « Delphine parle de plus en plus vite. Les mots se bousculent sur ses lèvres. Le temps de parole lui est rendu au centuple. Après un long silence, elle met les bouchées doubles » (EQD 99). Et encore : « D'avance elle se délecte de la suite de son récit comme d'une avalanche de mots qui se préparent à débouler. » (EQD 100) Édouard semble impuissant ou peu disposé, malgré ces quelques interruptions, à reprendre le contrôle de la narration avant que Delphine ne daigne le lui redonner.

Ce transfert de rôle d'Édouard-narrateur à Édouard-narrataire se reflète également dans l'activité dans laquelle Delphine le surprend lorsqu'elle se présente à son appartement. En effet, Édouard Morel est un rédacteur publicitaire, « spécialiste [...] des petits boulots sans suite » (EQD 35), et lorsqu'il est narrateur et que Delphine lui rend visite, le jeune homme est régulièrement occupé à composer « des inepties pour le compte d'un catalogue de vente par correspondance » (EQD 49). De même, avant que ne commence la narration de Delphine, Édouard est ainsi absorbé : « J'existe à peine et j'écris. J'abandonne les amours de Stéphane et me plonge dans les maxi-meubles pour mini-salaires. » (EQD 96) Toutefois, dès

que Delphine devient narratrice, Édouard se consacre, non plus à l'écriture, si médiocre soit-elle, mais à la lecture.

La narration de Delphine n'est pas faite de façon continue et les pauses entre ces segments narratifs sont des moments d'attente pour Édouard, des moments où le temps « stagne » (EQD 103). Cette inertie et cette passivité de la part d'Édouard est représentée par le remplacement de l'écriture par la lecture :

Je lis Le Crime de l'Orient-Express. Je m'égaré dans une intrigue obscure. Je crois entendre siffler un train à vapeur dans la nuit alors que c'est en plein jour, chez moi, rue Bonaparte, que résonne et retombe lentement le bruit sourd de la porte cochère. (EQD 103)

Édouard Morel n'est plus narrateur, il n'est même plus écrivain, il est maintenant un narrataire, un lecteur de polar. Il ne fait qu'exister, lire et attendre que Delphine reprenne son récit. « C'est elle. Ce ne peut être qu'elle. J'épie son pas dans l'escalier. » (EQD 103)

Une fois Delphine morte, Édouard Morel tente de reprendre son « travail inepte » (EQD 131), mais encore une fois, la voix de Delphine traverse la mort pour le déranger et l'empêcher de suivre le cours normal de sa vie, comme nous le verrons au chapitre suivant. Il ne se remettra pas à la tâche d'ici la fin du récit.

* * *

La première prise en charge de la narration de la part de Delphine secoue Édouard. Il se sent « pris en flagrant délit d'écoute et d'attention » (EQD 108). Le contrôle qu'il croyait posséder sur le récit se révèle être plus incertain que précédemment supposé, bien que nous ayons vu que cette conviction était mal fondée, bien avant qu'Édouard ne s'en aperçoive. Pour la première fois, le narrateur se rend compte qu'il est entraîné par le récit de Delphine

et il craint les conséquences de cette perte de contrôle. Il tente de retrouver un terrain plus stable et « refuse à suivre cette petite fille sur des chemins peu sûrs de deuil et de désolation. » (EQD 108)

Delphine bannie de sa pension, il incombe maintenant à Édouard Morel de lui trouver un autre logis. En choisissant d'abord la villa Anthelme située dans le 17^e arrondissement, Édouard, qui habite le 6^e arrondissement, avait éloigné Delphine presque aussi loin que possible de lui, tout en demeurant encore dans Paris. Il lui trouve maintenant un logement à l'hôtel Saint-Gildas, qui se trouve dans le quartier Montparnasse (14^e arrondissement). Sans s'en rendre compte peut-être, il rapproche à présent la jeune femme de lui. Édouard refuse qu'elle reste à son appartement, mais il ne peut s'empêcher de diminuer la distance entre eux.

2.3.5 Lettre

Delphine risque une dernière tentative pour reprendre les rênes de la narration, mais après l'abandon de Farida, suivant de si près l'abandon de sa grand-mère et celui de Patrick Chemin, son effort est sans grand enthousiasme. Elle glisse une lettre sous la porte d'Édouard Morel, que ce dernier trouve « au retour d'une longue flânerie sur les quais. » (EQD 117) La lettre, sans date, bien qu'Édouard note plus loin qu'« on était aux premiers jours de septembre » (EQD 117), débute comme sus-mentionné, par une interpellation purement de forme de la part de Delphine : « Mon petit Édouard, veux-tu savoir ce qui se passe dans la rue J. C.? » (EQD 116) Encore une fois, Édouard Morel est impuissant à arrêter l'incursion narrative de Delphine. La jeune femme poursuit son entreprise épistolaire en décrivant les prostituées qui fourmillent devant son hôtel :

« Rousses, blondes, ayant perdu depuis longtemps leur couleur d'origine, elles flamboient au soleil, ou sous la pluie, parmi les néons criards. [...] Mon petit Édouard, pourquoi m'as-tu lâchée là en plein marché aux filles? » (EQD 116) Sans attendre d'invitation, Delphine s'impose à nouveau à Édouard : « Je préfère dormir chez toi, mon petit Édouard. C'est plus tranquille. Dormir seulement. [...] Salut, vieux frère. À ce soir. » (EQD 117) Édouard n'a guère le temps de terminer la lecture de cette lettre que Delphine arrive chez lui, comme une fugueuse, « son baluchon sur le dos. » (EQD 118)

La narration de Delphine réduit de nouveau le rôle d'Édouard Morel à celui plus passif de narrataire, tout comme lors de l'épisode de la villa Anthelme. La perte de contrôle du narrateur premier sur la narration est par ailleurs accentuée grâce à l'association nécessairement plus évidente ici entre le rôle de narrateur et celui de lecteur, puisque la réception de ce segment narratif doit nécessairement passer par le biais de la lecture. Notons également qu'il s'agit là de la dernière excursion de la jeune femme dans le rôle de narratrice.

* * *

Après une nuit passée chez Édouard, Delphine disparaît pour une seconde fois, pendant une dizaine de jours. Alors qu'Édouard dit être heureux d'être débarrassé d'elle, malgré les bagages qu'elle a laissés chez lui et qui l'encombrent, le narrateur ne peut « supporter plus longtemps de ne pas savoir où elle se trouve dans la ville. » (EQD 126) Il marche donc dans Paris, du matin au soir, « [la cherchant] partout sans espoir comme une aiguille dans une meule de foin » (EQD 126). Ce n'est cependant pas par amour pour la

jeune femme qu'Édouard Morel poursuit ainsi ses recherches. Plutôt, comme le constate Daniel Marcheix,

[s'il] s'acharne à retrouver Delphine, c'est parce qu'il sait aussi que, vivante et dévorante, elle bloque par sa parole invasive la résurgence de son propre passé, et que la compassion qu'il peut éprouver le sauve du sentiment coupable de son inutilité.⁴⁶

Toutefois, Édouard Morel trouve « [nulle] trace de Delphine » (EQD 127) et il retourne chez lui, pour s'enfermer entre ses quatre murs. La jeune femme revient finalement de son propre gré à l'appartement d'Édouard, comme une bête retourne à son terrier pour y mourir. « Rupture d'anévrisme, affirmera le rapport d'autopsie. » (EQD 127)

⁴⁶ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 353.

CHAPITRE 3 – EST-CE QUE JE TE DÉRANGE?

*Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur
Sans faire de bruit
Balayer la chambre
Et ranger l'ennui
Laisser les gestes se balancer tout seuls
Au bout d'un fil invisible
À même nos veines ouvertes.*

« Une petite morte »

Anne HÉBERT dans *Le tombeau des rois : poèmes*¹

3.1 PERTE DE CONTRÔLE

3.1.1 Premier dérangement

Nous arrivons donc à la question posée par le titre, la question posée également à trois reprises au cours du récit par Delphine, mais à laquelle Édouard n'a jamais la chance de répondre comme personnage, soit « Est-ce que je te dérange? » (EQD 10, 11 et 133) Il y a bel et bien un premier dérangement qui apparaît dans le roman, discernable, comme nous l'avons vu, grâce à l'étude de la voix et du mode narratifs. En effet, les transgressions aux conventions vocales et modales, de même que les discordances narratives, affaiblissent la

¹ Québec, Ateliers du Soleil, 1953, p. 53.

maîtrise et l'autorité d'Édouard Morel sur le récit, et se révèlent être la manifestation d'un premier dérangement. Le transfert de la compétence narrative des mains d'Édouard à celles de Delphine, si bref soit-il, érode par surcroît la position maintenant fort incertaine d'Édouard-narrateur.

Cependant, le leitmotiv d'*Est-ce que je te dérange?* n'est pas tant le désarroi dans lequel se trouve Édouard-narrateur, mais plus spécifiquement l'ambiguïté qu'il ressent en rapport à l'influence que Delphine exerce sur la narration et la perte de contrôle que cela entraîne. D'un côté, Édouard tente de garder une main ferme sur la narration et de diminuer l'importance et la crédibilité de Delphine en la représentant selon des aspects peu vraisemblables. Il tente également d'exprimer sa domination sur la jeune femme en suggérant qu'il peut, à n'importe quel moment,

[la] prendre comme un homme prend un femme. La sortir de l'enfance rabâcheuse sans plus tarder. Ici même peut-être, en dépit du lieu passant, des voitures et des gens aveugles et sourds qui se bousculent en attendant l'autobus 63². [...] Je lui ouvrirais le ventre selon l'usage viril, son ventre bossu, j'en ferais sortir le petit occupant tapi là. (EQD 61)

Pourtant, à contre-courant de ce discours de prépotence, Édouard Morel magnifie l'importance de Delphine en l'élevant à la position d'objet focalisé principal. De plus, le narrateur accepte, de bonne grâce semble-t-il, le rôle, provisoire peut-être mais plus passif, de narrataire dans lequel le relègue la jeune femme lorsqu'elle prend la narration en charge. Donc, ce qui est ultimement transmis au lecteur n'est pas tant le dérangement que le narrateur vit en raison de Delphine, mais son acceptation et son apparente résignation face à ce bouleversement.

² La ligne parisienne 63 est nommée « Porte de la Muette ». Nous notons.

Dans une note en bas de page, André Brochu remarque que la jaquette du livre *Est-ce que je te dérange?* lui donne l'appellation « roman », alors que la première de couverture propose plutôt l'appellation « récit ». Le chercheur suggère que cette discordance est sûrement due au fait que « [“récit”] est un terme bien vague, et qui appâte moins le public que “roman” »³. Le terme « récit » est en effet un qualificatif passe-partout, qui connaît autant de détracteurs que d'apologistes dans la littérature contemporaine.⁴ Que l'explication d'André Brochu soit juste ou non, il reste que l'étiquette plus permanente de la première de couverture est également celle qui correspond le mieux à l'atmosphère d'ambivalence présente dans le texte. De fait, comme le souligne notamment Dominique Rabaté, une des caractéristiques du récit est qu'il « creuse [...] l'incertitude de la relation de tout sujet parlant au discours qu'il croit habiter ou maîtriser. »⁵

3.1.2 Parole versus silence

La tension présente dans la narration se reflète également dans l'opposition croissante entre le désir de silence et le désir de parole chez Édouard Morel. Nous avons déjà vu comment Delphine apparaît pour la première fois dans la vie d'Édouard en « naissant » de la fontaine Saint-Sulpice et que cette naissance coïncide avec le carillon de l'angélus, ce qui associe la jeune femme, à un premier niveau, à la mythologie chrétienne. Cependant, la mémorable phrase contenue dans cette prière, c'est-à-dire « le Verbe s'est fait chair », peut

³ André BROCHU, « Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange?* », *Cahiers Anne Hébert, Lecture d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*, n° 1, 1999, p. 62.

⁴ Une définition détaillée du terme « récit » comme genre narratif et une analyse de sa popularité dans le monde littéraire moderne dépassent les paramètres de la présente étude. Voir à ce sujet l'article de René AUDET, « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité » (*Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 193-207.)

⁵ Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 2004, p. 9.

également être interprétée à un plan moins spirituel et plus littéral. De fait, le verbe est d'abord la parole⁶, la parole qui s'incarne ici dans Delphine.

Dans un article au sujet de la narration dans *Les fous de Bassan*⁷, Marilyn Randall a remarqué que ce roman d'Anne Hébert

*mettrait donc plutôt en scène la privation totale de la parole — prononcée ou écrite — des femmes. Le Verbe dans Les fous de Bassan est irréfutablement masculin : l'Histoire, celle du monde à Griffin Creek, ancrée dans la Parole de Dieu, en surgit. L'homme est le Verbe fait chair et énoncé, tandis que chez la femme, le Verbe est réduit à un murmure secret dans [ses] veines.*⁸

Dans *Est-ce que je te dérange?*, il se produit plutôt le phénomène opposé. Bien qu'Édouard Morel devrait logiquement posséder la prédominance de la parole, en vertu du fait qu'il est le narrateur premier et principal, la parole existe et émerge grâce à Delphine. Cette dernière est la parole personnifiée, une parole hermétique et égocentriste certes, mais « intarissable » (EQD 13), « insidieuse » (EQD 95) et dont le pouvoir est si fort qu'elle peut se faire entendre, même si la jeune femme garde la bouche fermée (EQD 113), même si elle est morte (EQD 10, 131 et 133).

Il est également révélateur que le premier moment du récit, chronologiquement parlant, coïncide avec l'arrivée de Delphine dans la vie d'Édouard Morel. Le narrateur choisit cet instant particulier comme point de départ pour sa narration. La parole d'Édouard-narrateur ne commence à exister qu'au moment même où il voit « une fille qui ne bougeait pas [...], assise sur la margelle » (EQD 25). Édouard n'existe pas comme narrateur

⁶ Chantal CHAWAF, dans son ouvrage *Le corps et le verbe : la langue en sens inverse* (Paris, Presses de la Renaissance, 1992), note que « [dans] la version des écritures grecques chrétiennes, dite traduction du monde nouveau, le mot "verbe" est remplacé par le mot "parole". Cette traduction du texte original grec suit les manuscrits les plus anciens. » (p. 28)

⁷ « Les Énigmes des *Fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 66-82.

⁸ *Ibid.*, p. 73.

avant que Delphine n'apparaisse, cette dernière étant le « catalyseur »⁹ de la parole, et donc, de la narration.

De plus, Édouard Morel accentue la personnification de la parole en Delphine par le biais de la présence abondante de qualificatifs en relation à la voix de la jeune femme. Nous avons vu comment Édouard crée une carence par rapport aux descriptions de l'aspect physique de Delphine, et que les quelques épithètes données ont peu de précision. Au contraire, la voix de Delphine manifeste une multitude d'attributs, recevant presque une quarantaine de qualificatifs¹⁰. Sa voix est caractérisée, entre autres, de « dolente et têtue » (EQD 11), de « réticente et lointaine » (EQD 26), ainsi que de « haut perchée, douce, presque mondaine » (EQD 30). Elle est dépeinte à la fois comme une voix d'« enfant » (EQD 103) et comme une voix d'« étrangère » (EQD 108). Par surcroît, Édouard Morel rehausse l'ambivalence qu'il ressent face à la parole de Delphine en attribuant à la voix de la jeune femme des qualificatifs parfois contradictoires, étant décrite d'abord comme « à peine perceptible » (EQD 50), puis quelques instants plus loin, comme « trop claire » (EQD 52).

Avant l'arrivée de la parole personnifiée dans sa vie, Édouard Morel se cachait dans la rassurante banalité des mots vides de sens. Son travail de rédacteur publicitaire est au paroxysme de la parole restreinte à son dénuement le plus complet. Daniel Marcheix constate d'ailleurs que

⁹ Daniel MARCHEIX, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 142.

¹⁰ En comparaison, par exemple, aux yeux de Delphine, mentionnés à cinq reprises et qualifiés simplement de « bleus » (EQD 9 et 134), de « trop grands » (EQD 26), de « perdus » (EQD 45), et de « vides » (EQD 126).

[Édouard] rédige des textes commerciaux à la référentialité asphyxiante. Il s'abandonne ainsi à une langue réduite à l'utilitarisme le plus trivial, qui exclut toute forme de réflexivité et d'introspection [...]. Le rapport problématique au langage que révèle le simulacre énonciatif de ce « travail inepte » (EQD 131) est le signe le plus certain de la fragilité psycho-existentielle du personnage, soucieux de vivre, à l'image des meubles qu'il décrit, « à la surface de [lui]-même (EQD 136), dans l'insignifiance de sa production scripturale : « Les mots "surfacées" et "mélaminées" me réjouissent comme si j'atteignais d'un coup la perfection de mon âme la plus grotesque » (EQD 21).¹¹

L'insignifiance d'un tel langage, qui ne révèle rien du narrateur, rien de son secret, permet à Édouard Morel d'ignorer le poids des paroles jamais prononcées. « J'écris cent fois de suite : "microcellulosique"¹². Pour me calmer. Le cliquetis de ma machine à écrire me porte et m'entraîne [...]. Calme plat de part et d'autre. » (EQD 49-50) Il s'agit là d'une autre forme d'enfermement de la part d'Édouard, une autre prison qui le protège de l'inavoué. Comme le remarque Josette Féral, « [la] captivité enferme l'être, mais le rassure, lui donne des habitudes, une routine apaisante, endort son esprit, le paralyse. »¹³ Nous savons toutefois que le calme ne peut pas durer, car Delphine arrive soudainement à l'appartement du jeune homme et trouble la placide surface des choses. « [La] perte et le manque, que le discours factice des catalogues cherchait à occulter, reviennent en force dans le vide d'une parole phagocytée et proprement altérée par l'omniprésence de Delphine »¹⁴, observe Daniel Marcheix.

Édouard Morel craint la parole de Delphine, puisque cette parole sous-tend le secret de la jeune femme, secret toujours entrevu, mais jamais réellement dévoilé. De fait, Édouard

¹¹ *Ibid.*, p. 484.

¹² *Sic.* Le terme devrait plutôt être « microcellulosique ».

¹³ Josette FÉRAL, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M PATERSON et Lori SAINT-MARTIN (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 11.

¹⁴ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 491-492.

veut faire taire Delphine, puisqu'il « [craint] le mystère d'autrui à l'égal de [sa] propre mémoire interdite. » (EQD 96) Édouard redoute tant la révélation du secret, le dépouillement du masque qui cache l'inavoué, qu'il devient complètement désemparé lorsque Delphine se déshabille devant lui : « Quand elle a été toute nue, debout au milieu de la pièce, tout ce qui pare, habille et couvre rejeté loin d'elle, j'ai su que la pure nudité de Delphine, sa ravageuse pauvreté m'étaient intolérables. » (EQD 12) Le dénuement, même physique, est insupportable pour le narrateur. « Grâce à la jeune femme, » tel que le note André Brochu, « Édouard prend conscience de la présence corrosive d'un secret en lui »¹⁵. Brochu souligne également que

*cette fille détraquée et pathétique aura été pour Édouard l'occasion d'une confrontation avec son moi le plus intérieur, comme si la rencontre de cet être troublant pouvait faire franchir à Édouard la barrière qui sépare le conscient de l'inconscient. Delphine symbolise le retour du refoulé, le surgissement du secret dans une vie jusque-là vouée à l'ordre et à l'oubli des origines.*¹⁶

La parole de Delphine réveille donc le secret d'Édouard et ce dernier semble espérer que la cessation de la parole de la jeune femme entraînera la cessation du processus d'émergence du secret. « [Qu'elle] se taise et mon âme avec » (EQD 122), dit-il. Daniel Marcheix remarque, quant à lui, que

*Édouard Morel sait bien qu'en s'efforçant de tenir à distance l'histoire de Delphine, c'est son propre passé et la vérité de son être qu'il cherche à fuir : « Que s'étende entre nous la mer gelée à perte de vue. Le pôle et ses glaces. Ne jamais traverser l'espace vide. Entre elle et moi. Entre moi et moi, devrais-je dire » (EQD 131).*¹⁷

¹⁵ André BROCHU, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 255.

¹⁶ *Ibid.*, p. 245.

¹⁷ Daniel MARCHEIX, « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2 (80), 2002, p. 325-326.

Édouard Morel refuse d'abord de se laisser changer par Delphine, de laisser son secret refaire surface. Il s'« emmure à vue d'œil devant elle » (EQD 112) et tente de créer entre eux une démarcation nette, où aucun échange n'est possible.

Je l'ai fait coucher au fond du lit contre le mur. Je m'allonge tout au bord, en vrai maître du lit.¹⁸ [...] Une mèche de ses cheveux me frôle l'épaule. Je la lui renvoie aussitôt. J'établis une nette frontière, en plein milieu du lit, une sorte de no man's land où il vaut mieux ne pas se risquer. Ce n'est pas que cette fille m'excite mais je crains je ne sais quel pouvoir obscur de sa petite personne livrée, parmi les ténèbres, aux vieux démons qui la tourmentent. (EQD 109)

Ce désir de demeurer inchangé en dépit de la parole inopportune de Delphine se reflète également dans le parallèle qu'Édouard Morel établit entre lui-même et le monde végétal. De fait, Édouard, qui envie à l'arbre qui pousse dans sa cour « sa plénitude d'arbre, tout entier dans ses branches et ses feuilles, frémissant dans le vent léger » (EQD 49), désire être « [sec] comme un vieil arbre contre un mur de pierre » (EQD 115). Se disant « pareil à un arbre épais que je suis, une espèce d'épicéa bien touffu, des racines à la tête » (EQD 32), le narrateur pousse donc ce souhait d'invariabilité et d'immuabilité jusqu'à s'assimiler à un conifère, soit un arbre qui n'est même pas changé par les saisons. Édouard, qui se croit « libre de n'être rien ni personne (EQD 33), refuse l'instabilité inhérente à la fluide Delphine.

Cependant, en même temps qu'Édouard craint le changement apporté par la parole de la jeune femme, une seconde peur prend peu à peu de l'ampleur, soit l'« angoisse du

¹⁸ Notons ici une autre discordance entre l'énoncé conscient du narrateur et le message livré à son insu. Édouard Morel dit être le maître du lit, mais si c'est le cas, pourquoi y est-il couché « tout au bord »? Ne devrait-il pas plutôt être au milieu, ou du moins, dans une position plus confortable?

silence »¹⁹, silence dans lequel menace de ressurgir le secret qu'il tente de taire. Lorsqu'Édouard se retrouve finalement seul devant Delphine et que celle-ci arrête de parler, au lieu de laisser venir le silence et de repousser la parole de la jeune femme, il la questionne désespérément, « avec la brutalité des sourds qui n'entendent rien et ne mesurent ni voix ni parole » (EQD 121). La quiétude était d'abord réconfortante pour Édouard, mais à mesure que l'histoire de Delphine est révélée, il existe maintenant dans le silence le danger de la divulgation du secret.

De fait, la parole « invasive »²⁰ de Delphine obscurcit nécessairement le mutisme, et il est maintenant préférable pour Édouard que la jeune femme parle, plutôt qu'elle ne se taise. Lorsqu'elle bavarde, « il n'y a plus rien de perceptible dans la pièce que la voix de Delphine, uniforme, inaltérable » (EQD 52). Cela explique pourquoi le narrateur ne s'insurge pas contre Delphine lorsque celle-ci prend le contrôle de la narration. Tant qu'elle parle, sa voix éloigne le silence et, par la même occasion, inonde l'espace où le secret qui est craint pourrait prendre place. Comme le remarque Mor Gaye, « [dans] ce jeu volontaire de mutisme et de parole, le dialogue devient hermétique et remplit sa fonction de *mise en silence* de la *vérité secrète*. »²¹ Cela explique également pourquoi, bien qu'Édouard semble d'un côté être dégoûté par « cette fille [...] folle » (EQD 79), lorsqu'elle disparaît, il « [secoue] la ville en tous sens, comme un tapis, dans l'espoir de [la] retrouver » (EQD 80),

¹⁹ Mor GAYE, « Le silence dans *Amado monstruo* et *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo », dans Jean-Louis BRAU (éd.), *Cahiers de narratologie : La voix narrative*, vol. 1, Nice, Centre de narratologie appliquée, 2001, p. 498.

²⁰ Daniel MARCHEIX, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, p. 353.

²¹ Mor GAYE, *loc. cit.*, p. 498.

alors qu'il ne peut « supporter plus longtemps de ne pas savoir où elle se trouve » (EQD 126).

Il se crée alors un cercle vicieux auquel Édouard Morel ne peut échapper. Sous la parole de la jeune femme se trouve le présage du secret, mais dans l'espace du silence, l'inavoué a maintenant un lieu pour être dévoilé. Les deux options mènent inévitablement à ce que le narrateur voulait taire.

Toutefois, le jeune homme n'a pas à trancher le nœud gordien. De fait, le verbe en Delphine n'est pas tout-puissant, et à mesure que s'approche la mort, sa voix « s'amenuise » (EQD 13), pour devenir « de plus en plus basse et étouffée. » (EQD 122) Delphine finit par perdre sa course contre la mort, course débutée sur un autre continent, par-delà l'océan. Édouard Morel se retrouve donc enfin seul, non plus dans une solitude illusoire, comme lorsqu'il avait exilé Delphine à la villa Anthelme, mais dans une solitude irrémédiable.

3.2 LE SECRET

3.2.1 Préface au secret

À nouveau, Édouard Morel tente de faire cesser la narration et d'être le seul et unique maître de son histoire : « Tout semble en ordre autour de moi. Le corps ôté. Le lit refait. La chambre ventilée. Je n'ai plus qu'à reprendre mon travail inepte, en toute quiétude. Bien fin qui me sortira de là. » (EQD 131) Le narrateur tait le prénom de Delphine et la réduit à un cadavre inopportun qui doit être « ôté ». La tranquillité nouvellement retrouvée est cependant trompeuse, car comme dans les toutes premières pages du récit, la voix de la jeune

femme, cette fois « à moitié usée par les ravages de la mort » (EQD 131), fait fi des conventions mortuaires et demande, pour une dernière fois, « Est-ce que je te dérange? » (EQD 133)

La question tire Édouard « de l'opacité où [il s']enferme » (EQD 131) et contraint le narrateur à nommer la jeune femme : « Elle, toujours elle, Delphine. » (EQD 131) Cette ultime indifférence de la part de Delphine face à la mort bouleverse Édouard et ce dernier tente désespérément de reprendre un contrôle presque divin sur le récit, en remaniant à sa guise les événements déjà passés, comme un régisseur tout-puissant.

Qu'elle soit tout à fait morte. Tuée par moi. Une bonne fois pour toute. [...] Ne suis-je pas libre de me débarrasser de Delphine comme d'un objet encombrant? Trier ses images, une à une, avant de les jeter en vrac par-dessus bord? Voilà que je la pose une dernière fois sur la margelle de la fontaine Saint-Sulpice. Je la lâche un instant sur une route de campagne dans un pays inconnu. Je la pousse dans les bras de Patrick Chemin. Je fais vivre ou mourir à volonté l'enfant de Delphine sous la robe de coton rose. J'entends crier l'enfant imaginaire avant qu'il ne retourne dans les limbes d'où il n'aurait jamais dû sortir. Les yeux très bleus de Delphine me passent entre les doigts. (EQD 133-134)

Ce pouvoir d'omnipotence n'est toutefois qu'une imposture, ce qui n'empêche pas Édouard Morel d'être grisé par les possibilités qui se présentent à son esprit. Il est si enivré par l'idée qu'il peut ainsi enfin se débarrasser de Delphine et d'être le narrateur omniscient de son récit, qu'il s'adresse finalement à quelqu'un : « Rien. Il ne se passe plus rien sous la glace transparente. Puisque je *vous* assure qu'il n'y a plus rien de vivant ici, que les minables épisodes de la vie et la mort de Delphine qui filent en désordre vers la sortie. »²² (EQD 134) Finalement, après tout ce temps, un narrataire semble se manifester dans la narration d'Édouard. Toutefois, au lieu de marquer la présence d'une personne qui pourrait recevoir

²²

Nous soulignons.

l'histoire du narrateur, ultimement, ce « vous » ne fait que souligner la solitude d'Édouard. Comme le remarque Dominique Rabaté, « [il] se peut même, au bout du compte, que cette interlocution ne soit que le masque d'un monologue extérieur qui cherche à susciter la présence manquante d'autrui pour accueillir sa confession. »²³

Édouard Morel, malgré ses protestations qu'« [il] n'y a plus rien à voir ici » (EQD 134), ne convainc personne, ni ce narrataire pour un moment imaginé, ni le lecteur. Le narrateur ne se convainc même pas lui-même, puisqu'au moment suivant, la « mer gelée » (EQD 131) se fissure finalement, et le secret, avec lequel la curiosité du lecteur a été aiguillonnée dès le début, se fait finalement jour.

3.2.2 Le secret

Une progression s'établit dès l'abord. Le narrateur affirme premièrement qu'il n'y a rien à voir ou à entendre, puis concède qu'il y a « de minuscules tourbillons [qui] persistent, bulles à peine visibles » (EQD 134). Il réaffirme qu'il n'y a rien, « [seul] l'écho des paroles perdues [qui] persiste » (EQD 134). Cet écho est cependant suffisant pour achever le travail commencé et le contrôle échappe complètement à Édouard, dont le secret arrive peu à peu à la surface.

Des sons (rien que des sons) surgissent, des syllabes s'assemblent, prenant plaisir à des accouplements étranges. Encore un peu les mots vont poindre tout nets et clairs, bientôt formeront des phrases entières et le sens du monde, disparu depuis longtemps, rejeté dans les ténèbres, deviendra limpide comme de l'eau de roche puisée au plus profond de la mer dont se casse la croûte noire en morceaux. (EQD 134)

²³ Dominique RABATÉ, *op. cit.*, p. 18.

Le premier souvenir à émerger est la voix de M^{me} Benoît, une voisine des parents d'Édouard, qui dit : « Je le jure. Cet enfant a les yeux pleins de larmes. » (EQD 135) Il n'a suffit que d'« [une] toute petite fissure [...], un simple amincissement de la surface gelée, pour que passe le son. » (EQD 135). Le narrateur se rappelle alors le jardin de ses parents et la maison située dans la banlieue Saint-Pierre-des-Corps, où le grondement des trains envahit son enfance.

Sous un tel fracas, vais-je voir, et non plus entendre seulement, ce qui se passe sous la mémoire figée comme s'il n'y avait plus ni passé ni présent, ni même d'avenir possible, une fois livré aux mots et aux gestes oubliés, [...] et je ne serai plus jamais libre d'exister désormais à la surface de moi-même (EQD 136).

Édouard tente de repousser l'inévitable, et sa mémoire est, pour un instant, en équilibre sur le fil du rasoir. Il semble possible que Delphine n'a pas eu l'effet escompté et que le secret restera enfoui : « Et si la chaleur de ma mère se réveillait, la douce chaleur de sa tendre, douce, chaude poitrine là où j'appuie ma joue en rêve, toute la vie me serait rendue d'un coup. » (EQD 136) Cependant, cette fois-ci, c'est la voix du père d'Édouard qui bat en brèche l'illusion de chaleur momentanément retrouvée. « Cet enfant ne ressemble pas à l'Autre. C'est certain. Trop noir. Trop petit » (EQD 137), déclaration à laquelle la mère d'Édouard acquiesce misérablement. Il n'y a donc pas de refuge entre les seins de sa mère, puisque cette place est déjà occupée par un médaillon où « [l']Autre, le Premier, mort depuis peu, repose là dans une innocence inaltérable, une éternité d'adoration et de deuil » (EQD 137).

Le lecteur apprend finalement le secret d'Édouard Morel, secret fait de « vétilles » et d'« enfantillages » (EQD 138). Il ne s'agit pas, à l'instar de *Kamouraska* et des *Fous de Bassan*, d'un crime sordide, d'« un drame amer ou tragédie tonitruante » (EQD 138), mais la

répercussion n'en est pas moindre pour Édouard, qui n'est pas à la hauteur de se défendre contre son frère mort, préféré de ses parents. « Ses prunelles bleues. Ses cheveux blonds. Premier à l'école. Premier à la maison. Ses qualités inaltérables de Premier absolu. Le petit Mort que je remplace. L'Autre. Le redoutable exemple. Autant me résigner à n'être pas. » (EQD 137)

3.2.3 Dissociation

La révélation du secret n'est cependant pas la fin du combat pour Édouard Morel, qui tente alors de se dissocier de ce traumatisme à nouveau vécu, de cette perte, ou plutôt cette absence de chaleur maternelle. Pour ce faire, il crée une distance narrative en parlant de lui-même à la troisième personne.

À quelques reprises au cours de la seconde partie, Édouard Morel utilise la narration homodiégétique à la troisième personne du singulier, créant ainsi l'effet de la présence passagère d'un narrateur hétérodiégétique, « qui raconte une histoire d'où il est absent » (F3 256). Nous avons déjà vu un premier exemple, dans le cadre de l'étude de la focalisation, lorsqu'Édouard-narrateur donne au lecteur l'impression provisoire que le récit est filtré à travers le point de vue de Delphine : « Elle voit venir vers elle deux jeunes hommes, l'un trapu et noir, l'autre efflanqué et blond » (EQD 26). Édouard-narrateur utilise le procédé de dissociation à deux autres endroits dans la seconde partie du récit, soit au moment où il décrit le regard amusé de certains passants lorsqu'il marche en compagnie de Stéphane et de Delphine, manifestement enceinte (« Lequel des deux garçons est le père de cet enfant quasiment visible à travers la robe rose de la mère? » [EQD 43]), et encore lorsque les trois amis sont assis à un restaurant, place du Trocadéro (« Une fille et deux garçons

attablés à la terrasse d'un café trop cher pour eux. » [EQD 57]) Notons que, en plus de parler de lui-même à la troisième personne, Édouard Morel se caractérise, dans ces deux passages, comme un « garçon », bien qu'il ait trente ans, tout comme il le fera lorsque son secret brisera finalement la mer gelée.

L'utilisation de la narration homodiégétique à la troisième personne est également présente dans d'autres romans d'Anne Hébert, dont *Kamouraska*, comme l'a déjà remarqué Jaap Lintvelt²⁴. Parlant de la protagoniste/narratrice de cette œuvre, Elisabeth d'Aulnières, Lintvelt remarque que « [le] clivage de sa personnalité est [...] exprimé sur le plan énonciatif par la scission pronominale : *elle/je*. »²⁵ Janet M. Paterson parle également d'un « sujet clivé dont la réintégration est irréalisable soit dans la réalité soit dans le rêve »²⁶. L'autoréférence à la troisième personne permet à la narratrice de se dissocier de son passé, qu'elle tente d'estomper.

La distance qui se crée lorsqu'Édouard Morel narre à la troisième personne du singulier fait écho à la distance nécessairement présente en narration hétérodiégétique, qui est traditionnellement plus infallible et moins personnelle que la narration homodiégétique. En plus de permettre une disjonction entre le narrateur et son secret, puisqu'un narrateur hétérodiégétique n'a pas à avoir peur d'un traumatisme intérieur, il s'agit là pour Édouard d'un autre artifice qui lui vient en aide dans sa tentative de conserver le contrôle sur l'histoire qu'il raconte. Jaap Lintvelt, a également remarqué, au sujet de *Kamouraska*, que les efforts

²⁴ Jaap LINTVELT, « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert, Lecture d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*, n° 1, 1999, p. 49-59.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶ Janet M. PATERSON, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 144.

de dissociation permettent à Elisabeth d'Aulnières de « maîtriser son récit par la distanciation »²⁷.

Les tentatives de dissociation dans *Est-ce que je te dérange?* deviennent plus fréquentes une fois le secret d'Édouard mis à nu. En effet, Édouard-narrateur combat le choc du secret finalement révélé en présentant « son “moi” ancien comme un “lui” étranger. »²⁸

Comme le remarque Jaap Lintvelt,

*[la] dépersonnalisation, entraînée par les jugements négatifs de ses parents, amène sa propre aliénation, qui est exprimée sur le plan narratif par l'autoréférence à la troisième personne [...]. Aliéné par son propre passé, Édouard adopte la forme impersonnelle de la narration homodiégétique à la troisième personne, pour parler de lui-même*²⁹.

Le procédé de scission se produit à cinq reprises dans les huit pages composant la troisième partie du récit, et à chaque fois, le narrateur associe l'autoréférence à la troisième personne avec un ou des personnages qu'Édouard Morel considère comme responsable du secret et de son émergence. La première fois, Édouard-narrateur tente de créer une distance entre lui et ses parents, qui sont à l'origine de la glace qui a submergé son enfance : « Un père, une mère, plantés là, par inadvertance sans doute, en pleine terre plane et grasse. Et le *second fils* sorti d'eux trop tard comme une racine amère vouée au gel. »³⁰ (EQD 132) Édouard Morel était heureux, ou plutôt satisfait, de vivre avec « une froidure pareille » (EQD 132) en lui, mais « [qui] parle de casser la glace [...] si ce n'est cette petite Delphine, acide et têtue [?] » (EQD 132) Le narrateur tente donc de s'éloigner de celle qui

²⁷ Jaap LINTVELT, *loc. cit.*, p. 50.

²⁸ Jaap LINTVELT, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota bene, L'Harmattan, 2000, p. 167.

²⁹ Jaap LINTVELT, « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », p. 56.

³⁰ Nous soulignons.

est responsable pour ce « plus grand dérangement du monde » (EQD 133) : « Si d'aventure je parvenais à fendre la mer gelée en moi, j'aurais Delphine au bout des doigts, vivante et frémissante, et peut-être aussi *un petit garçon* tué, pris sous les glaces au fond de ma nuit. »³¹ (EQD 132)

Ces deux dissociations initiales ne sont cependant pas suffisantes pour qu'Édouard Morel s'abstraie complètement de son passé et de son secret. De fait, il reste le plus grand fautif de tous, soit Édouard lui-même, alors les efforts de distanciation du narrateur se concentrent afin de scinder Édouard de son enfance :

Il est question d'un petit garçon aux larmes immobiles tel que je me retrouve à cinq comme à dix ans. [...]

*Et moi, moi, Édouard Morel, homme oublieux s'il s'en fût, vais-je être mis de force dans l'intimité d'un enfant qui pleurniche? Tendre à mourir. Vais-je être obligé de me reconnaître en cet enfant, deuxième né de Rose et de Guillaume Morel, ébéniste de son état. Ce n'est pas rien de mettre mes pas dans mes pistes et de dire : voilà c'est moi.*³² (EQD 135)

Malgré ces tentatives de clivage, Édouard Morel craint qu'il ne sera « plus jamais libre d'exister [...] à la surface de [lui]-même semblable à quelqu'un hors de chez lui, sur un balcon étroit alors que toutes les portes derrière lui sont fermées comme des portes de prison. » (EQD 136)

³¹ Nous soulignons.

³² Nous soulignons.

3.3 LA RÉPONSE

3.3.1 Ambigüité

Toutefois, en dépit de l'angoisse du narrateur face à un échec possible, le stratagème de dissociation pronominale semble initialement avoir fonctionné, puisqu'Édouard Morel, suivant la révélation de son secret, affirme : « [la] mer gelée sur tout cela. » (EQD 137) Il n'existe plus rien, selon Édouard, de l'enfant qu'il était, et le « vœu de non-retour » (EQD 131) paraît s'être réalisé. Le narrateur a fait table rase de son enfance et a tout remplacé, jusqu'au sang qui coule dans ses veines :

Nul ne peut s'apercevoir de la mauvaise qualité de mon sang. [...] Qui peut savoir qu'un jour mon sang vermeil d'enfant a été changé. Non pas d'un coup mais par petites saignées progressives. Non qu'il soit devenu bleu, ou vert, ou violet, ni d'aucune autre couleur surprenante, changé tout simplement en un autre sang, d'apparence naturelle, inoffensive, irréprochable à première vue, quoique, en réalité, il soit corrompu dans son essence même. » (EQD 138)

Édouard Morel est donc, selon lui, méconnaissable face à l'enfant qu'il était. Rien ne reste du garçon pleurnicheur, « hanté par les trains de Saint-Pierre-des Corps » (EQD 136). Le narrateur serait donc, comme il l'a affirmé au tout début, le « seul maître de [sa] mémoire obscure » (EQD 34). Cependant, comme le rappelle Daniel Marcheix, cette métamorphose n'est qu'une illusion,

[car] le passé ne se circonscrit pas si facilement et sa prolifération contraint le sujet à se voir tel qu'en lui-même et tel qu'il n'a jamais cessé d'être : un carrefour de tensions et de contradictions liés à une histoire d'autant plus difficile à occulter qu'elle est source, par son obsédant rappel, d'un effritement de soi perçu comme originaire.³³

³³ Daniel MARCHEIX, *op. cit.*, p. 119.

De fait, quelques lignes plus loin, l'aplomb nouvellement retrouvé d'Édouard Morel devient moins assuré et plus ambivalent, le narrateur donnant des indices contradictoires. « Toutes pistes effacées, aucune trace des larmes gelées de mon enfance. Et si Delphine me *dérange*, c'est certainement à cause de ces larmes-là sous la mer enfouies. »³⁴ (EQD 138) D'un côté, Édouard insiste sur le fait que le désarroi vécu en réaction à ses souvenirs est à nouveau enseveli, mais de l'autre, le narrateur admet finalement, pour la première et dernière fois, que Delphine le dérange. Édouard Morel ne semble pas s'apercevoir que les deux énoncés sont incompatibles. Jaap Lintvelt constate lui aussi que « [par] cette remarque, Édouard donne l'impression qu'il persiste à refouler une partie de sa personnalité, de sorte qu'il risque de rester une personne scindée. »³⁵

3.3.2. Troisième narrateur?

Si l'histoire se terminait sur ce paragraphe, il n'y aurait sûrement pas de réponse définitive à la question posée par le titre, puisqu'il existe un certain équilibre entre les deux propositions, à savoir si Édouard est dérangé ou non. Toutefois, il y a un dernier paragraphe au récit, placé à l'écart, un peu comme un post-scriptum : « Mort naturelle, dira le docteur Jacquet. On la rapatriera au Canada. Ne vous inquiétez pas pour les bagages. L'ambassade s'en chargera. » (EQD 138)

Un détail initial à observer est que Delphine, qui était nommée au paragraphe précédent, est de nouveau réduite à un « la » impersonnel dont on doit se débarrasser. En plus de cette première distance, nous remarquons également l'absence apparente

³⁴ Nous soulignons.

³⁵ Jaap LINTVELT, *loc. cit.*, p. 57.

d'Édouard Morel comme narrateur. Bien que nous puissions supposer que les paroles du docteur Jacquet ont été rapportées par Édouard, le discours immédiat est une forme mimétique où, rappelons-le, « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. » (F3 194) Édouard-narrateur crée donc une distance entre lui-même et la parole rapportée. Il utilise la voix du docteur Jacquet, la voix de l'autorité médicale, pour se débarrasser finalement de Delphine. Édouard n'a pas à s'occuper de la jeune femme, elle est finalement prise en charge, ses bagages aussi, par un pouvoir plus grand que le sien.

Le narrateur n'utilise donc pas sa propre voix pour terminer le récit et il crée ainsi une dernière dissociation entre lui et la parole (bien qu'il n'aille pas jusqu'à reprendre son travail de rédacteur publicitaire). Quoique Jaap Lintvelt qualifie la fin d'*Est-ce que je te dérange?* d'« énigmatique »³⁶, nous croyons plutôt que le message est clair : Édouard Morel n'a plus de voix. Il redevient muet, tout comme il était avant la venue de Delphine dans sa vie.

³⁶ Jaap LINTVELT, *loc. cit.*, p. 57.

CONCLUSION

*Le poids de la captivité est infiniment plus lourd
que celui de la libération
et on ne s'en défait pas impunément.*

Josette FÉRAL dans
« *Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert* »¹

« Au début n'est pas le Verbe, dans la genèse hébertienne, mais le silence »², remarque Yvan Leclerc. Édouard Morel était heureux, ou du moins satisfait, de vivre « à la surface de [lui]-même » (EQD 136), d'exister dans la banalité d'une routine rassurante et vide de sens. Delphine, en agissant comme l'instigatrice de la narration, vient toutefois bouleverser l'état des choses. La jeune femme force Édouard à prendre la parole et à composer un récit autour d'elle. Le parcours narratif ainsi mis au monde ne se déroule cependant pas sans à-coups. De fait, dans *Est-ce que je te dérange?*, à l'image de bien

¹ Dans Janet M. PATERSON et Lori SAINT-MARTIN (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 11.

² Yvan LECLERC, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (éd.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, L'Hexagone, 1997, p. 190.

d'autres romans d'Anne Hébert, nous ne sommes pas en présence d'un narrateur omnipotent auquel le lecteur peut se fier sans réserve. Au contraire, Édouard Morel, en s'ingérant dans les pensées intimes des autres personnages et en narrant certaines scènes auxquelles il n'a pas assisté, ne respecte pas les conventions du narrateur extradiégétique-homodiégétique, telles qu'établies à la fois par Gérard Genette et par Jaap Lintvelt. Par ce fait même, Édouard mine sa position fondamentale d'autorité. De plus, la discordance créée entre ce que le narrateur croit dire et ce qui est réellement dit, entre la façon dont Delphine est présentée et ce qui est vraisemblable, force le lecteur à se méfier d'Édouard Morel et « à regarder au-delà de l'histoire narrée, pour trouver une signification autre que celle donnée explicitement par le narrateur. »³

Également, l'indifférence qu'Édouard Morel dit ressentir face à Delphine se retrouve continuellement démentie par la concentration de la focalisation sur Delphine. En faisant ainsi converger son regard sur la jeune femme, Édouard fraye la voie pour que Delphine lui usurpe le rôle de narrateur, si brève cette appropriation soit-elle. La prise de parole de la part de Delphine ébranle encore plus les « fondations vermoulues »⁴ sur lesquelles repose la position de narrateur. Celle qui a perturbé le silence, perturbe également la parole et empêche son locuteur de suivre sa voie/voix inhérente. La jeune femme chambarde le temps du récit et le temps de la narration, elle monopolise la focalisation, vole les rênes du récit des mains d'Édouard, et avec un « entêtement souverain » (EQD 9), déstabilise assidûment la narration.

³ Dorrit COHN, « Discordant narration », *Style*, vol. 34, n° 2, été 2000, p. 307. Nous traduisons.

Texte original : « to look, behind the story he or she tells, for a different meaning from the one he himself or she herself provides. »

⁴ Anne ANCRENAT, *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 114.

Josette Féral observe que, dans les romans d'Anne Hébert, « [l'intrigue] est souvent l'histoire de [la] tentative d'affranchissement des héros qui aboutit parfois au succès, plus souvent à l'échec. »⁵ Au premier abord, nous pourrions croire que l'émancipation d'Édouard Morel échoue, puisqu'après un bref regard vers son passé, le narrateur retourne dans le mutisme qui précédait la venue de Delphine dans sa vie. Lorsque la force derrière la narration meurt, la parole meurt elle aussi. Bien que le récit existe grâce à Delphine, ultimement, la jeune femme ne dérange personne.

Cependant, s'il n'y a pas de libération face à son passé, Édouard Morel réussit quand même à se libérer de Delphine. Le narrateur n'a jamais vraiment désiré l'émergence de son secret et sa prise de parole se déroulait souvent à contre-cœur, ce qui explique l'instabilité présente dans la narration d'Édouard. Peut-être donc pouvons-nous conclure que l'affranchissement d'Édouard a bel et bien lieu, puisque ce dernier retrouve le vide d'où Delphine l'avait tiré malgré lui.

* * *

Nous avons choisi d'étudier *Est-ce que je te dérange?* isolément des autres ouvrages d'Anne Hébert pour souligner sa valeur comme œuvre individuelle et pour ne pas que le récit se perde sous le poids des comparaisons. Cela dit, il serait tout de même intéressant d'analyser le pénultième roman de cette auteure en parallèle avec certains autres de ses romans. Une comparaison avec *Les fous de Bassan*, par exemple, roman où l'information est

⁵ Josette FÉRAL, *op. cit.*, p. 11.

également filtrée par un narrateur masculin biaisé⁶, apporterait sûrement une autre dimension à Édouard Morel comme narrateur.

De plus, dans *Est-ce que je te dérange?*, la parole émerge grâce au personnage féminin, mais est largement dépendante du narrateur masculin. Cela soulève des questions paradoxales pour une étude selon une perspective féministe. L'aspectualisation de Delphine comme un être stéréotypé et non vraisemblable suggère également un certain point de vue misogyne que nous n'avons pas abordé, mais qui ouvre certainement une fenêtre sur divers autres aspects de ce roman d'Anne Hébert.

⁶ Marilyn RANDALL, « Les énigmes des *Fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. XV, no 1, automne 1989, p. 66-82.

ANNEXE I – SYNTHÈSE DE LA TYPOLOGIE NARRATOLOGIQUE DE GÉRARD GENETTE ¹

Catégories analytiques	Éléments d'analyse	Composantes				
Le mode narratif	La distance	Discours narrativisé	Discours transposé, style indirect	Discours transposé, style indirect libre	Discours rapporté	
	Les fonctions du narrateur	Fonction narrative	Fonction de régie	Fonction de communication	Fonction testimoniale	Fonction idéologique
L'instance narrative	La voix narrative	Narrateur homodiégétique		Narrateur hétérodiégétique		Narrateur autodiégétique
	Le temps de la narration	Narration ultérieure	Narration antérieure	Narration simultanée	Narration intercalée	
	La perspective narrative	La focalisation zéro		La focalisation interne	La focalisation externe	
Les niveaux narratifs	Les récits emboîtés	Extra-diégétique	Intra-diégétique	Méta-diégétique	Méta-méta-diégétique, etc.	
	La métalepse	Transgression des niveaux narratifs				
Le temps du récit	L'ordre	L'analepse	La prolepse	La portée	L'amplitude	
	La vitesse narrative	La pause	La scène	Le sommaire	L'ellipse	
	La fréquence événementielle	Mode singulatif		Mode répétitif	Mode itératif	

¹ Lucie GUILLEMETTE et Cynthia LÉVESQUE, « La narratologie », dans Louis HÉBERT (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, <<http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>>, le 17 décembre 2008.

ANNEXE II – UNE PETITE MORTE¹

Une petite morte
s'est couchée en travers la porte.

Nous l'avons trouvée au matin, abattue
sur notre seuil
Comme un arbre de fougère plein de gel.

Nous n'osons plus sortir depuis qu'elle est là
C'est une enfant blanche dans ses jupes mousseuses
D'où rayonne une étrange nuit laiteuse.

Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur
Sans faire de bruit
Balayer la chambre
Et ranger l'ennui
Laisser les gestes se balancer tout seuls
Au bout d'un fil invisible
À même nos veines ouvertes.

Nous menons une vie si minuscule et tranquille
Que pas un de nos mouvements lents
Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide
Où cette sœur que nous avons
Se baigne bleue sous la lune
Tandis que croît son odeur capiteuse.

Alors que j'étais encore au stade de préparation de ma thèse, je suis tombée sur les deux premières lignes de ce poème d'Anne Hébert (citées par Robert Harvey²). L'évocation

¹ Anne HÉBERT, *Le tombeau des rois : poèmes*, Québec, Ateliers du Soleil, 1953, p. 53.

de Delphine était si forte, que je suis immédiatement allée chercher le recueil *Le tombeau des rois* pour lire le poème dans son intégralité. La lecture subséquente a confirmé ma première impression et a même révélé d'autres analogies avec Édouard et la relation qu'il entretient avec sa « petite morte ».

J'ai donc découpé le poème et placé les passages appropriés en exergue aux chapitres de ma thèse.

² *Poétique d'Anne Hébert : jeunesse et genèse ; suivi de Lecture du Tombeau des Rois*, Québec, L'instant même, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- HEBERT, Anne, *Le torrent*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950.
- , *Le tombeau des rois : poèmes*, Québec, Ateliers du Soleil, 1953.
- , *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.
- , *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- , *Les enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- , *Est-ce que je te dérange?*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- , *Un habit de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

OUVRAGES THÉORIQUES

- ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Nota bene, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1966.
- BAL, Mieke, *Narratologie. Les instances du récit. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BROCHU, André, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

- CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe : la langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- CONNOLLY, Carole, *Le partenaire occulté : manifestations du narrataire dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David, 2003.
- ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du Sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- HACQUARD, George, *Guide de la mythologie de la Grèce et de Rome*, Paris, Hachette, 1990.
- HARVEY, Robert, *Poétique d'Anne Hébert : jeunesse et genèse suivi de Lecture du Tombeau des Rois*, Québec, L'instant même, 2000.
- HOEK, Léo H., *La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981.
- LE GRAND, Albert, *Anne Hébert, de l'exil au royaume*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.
- LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota bene, L'Harmattan, 2000.
- MARCHEIX, Daniel, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005.
- MEZEI, Kathy (éd.), *Ambiguous discourse. Feminist narratology and British women writers*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1996.
- PATERSON, Janet M., *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.
- RABATE, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 2004.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973.
- ROY, Lucille, *Entre la lumière et l'ombre*, Montréal, XYZ éditeur, 2000.
- SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du « Décaméron »*, La Haye, Mouton Éditeur, 1969.

ARTICLES ET CHAPITRES

- AUDET, René, « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 193-207
- BACKÈS, Jean-Louis, « Le retour des morts dans l'œuvre d'Anne Hébert », *L'Esprit créateur*, vol. 23, n° 3, automne 1983, p. 48-57.
- BAMBERG, Michael, « Narrative Discourse and Identities », dans Jan Christoph MEISTER (éd.), *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinary*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005, p. 213-237.
- BISHOP, Neil B., « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2, 1984, p. 113-129.
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue : Essai de classification », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 85-113.
- BOURBONNAIS, Nicole, « *Les Suaires de Véronique*, présences du narrateur », *Incidences*, vol. II-III, n° 2-3, mai-décembre 1979, p. 51-74.
- BROCHU, André, « Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange?* », *Cahiers Anne Hébert, Lecture d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*, n° 1, 1999, p. 61-75.
- COHN, Dorrit, « Discordant narration », *Style*, vol. 34, n° 2, été 2000, p. 307-316.
- DE MELLO, Renato, « Les stéréotypes dans *Enfance*, de Nathalie Sarraute », dans Henri BOYER (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène, tome 5 : Expressions artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 73-79.
- FERAL, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. PATERSON et Lori SAINT-MARTIN (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 11-26.

- GAYE, Mor, « Le silence dans *Amado monstruo* et *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo », dans Jean-Louis BRAU (éd.), *Cahiers de narratologie : La voix narrative*, vol. 1, Nice, Centre de narratologie appliquée, 2001, p. 495-502.
- GODFROID, Ivan O., « La psychiatrie de la femme. I – Les affections psychiatriques spécifiques au sexe féminin », *Revue française de gynécologie et d'obstétrique*, vol. 92, n° 4, 1997, p. 159-169.
- GRASSIN, Jean-Marie (éd.), « Focalisation/Focalization », *Dictionnaire international des termes littéraires*, <<http://www.ditl.info/arttest/art21518.php>>, le 28 décembre 2008.
- GUILLEMETTE, Lucie et Cynthia LEVESQUE, « La narratologie », dans Louis HEBERT (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, <<http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>>, le 17 décembre 2008.
- JAHN, Manfred, « Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept », *Style*, été 1996, vol. 30, n° 2, p. 241-267.
- LECLERC, Yvan, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (éd.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Québec, L'Hexagone, 1997.
- LINTVELT, Jaap, « Une approche typologique du discours transgressif dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Protée*, vol. 19, n° 1, hiver 1991, p. 39-44.
- LINTVELT, Jaap, « Un champ narratologique : *Le premier jardin* d'Anne Hébert », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960 : méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 149-166.
- LINTVELT, Jaap, « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert, Lecture d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*, n° 1, 1999, p. 49-59.
- MARCHEIX, Daniel, « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2 (80), 2002, p. 317-334.
- MERCIER, Andrée et Laura NICULÆ, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 99-115.
- PATERSON, Janet M., « Anne Hébert : une poétique de l'anaphore », dans François GALLAYS, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Saint-Laurent, Fides, 1992, p. 287-302.
- PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

- RABIN, Nathan, « Wild things: Sixteen films featuring Manic Pixie Dream Girls », <http://www.avclub.com/content/feature/wild_things_16_films_featuring>, 15 décembre 2008.
- RANDALL, Marilyn, « Les Énigmes des *Fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 66-82.
- RONEN, Ruth, « La focalisation dans les mondes fictionnels », *Poétique*, n° 83, septembre 1990, p. 305-322.
- ŠRAMEK, Jiří, « Le dialogue et le métarécit », *Études romanes de Brno*, vol. XVI, 1985, p. 41-52.
- ŠRAMEK, Jiří, « Pour une définition du métarécit », *Études romanes de Brno*, vol. XX, 1990, p. 33-48.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, « Le discours rapporté », *Neophilologus*, vol. 62, n° 1, janvier 1978, p. 19-38.
- VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 359-368.

THÈSE

- NADEAU-FOURNELLE, Jeannine, *Analyse des techniques narratives dans « Kamouraska »*, M.A., Université du Québec à Montréal, 1976.