



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

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

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

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

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

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

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

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

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

L'INTERTEXTUALITÉ DANS L'OEUVRE D'ANNE HÉBERT

par

SHEILA LACOURCIÈRE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

**en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts
(Lettres françaises): M.A.**



Ottawa - 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE. NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-612-04986-8

Canada

Name _____

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

--	--	--	--

U·M·I

SUBJECT TERM

SUBJECT CODE

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture 0729
Art History 0377
Cinema 0900
Dance 0378
Fine Arts 0357
Information Science 0723
Journalism 0391
Library Science 0399
Mass Communications 0708
Music 0413
Speech Communication 0459
Theater 0465

EDUCATION

General 0515
Administration 0514
Adult and Continuing 0516
Agricultural 0517
Art 0273
Bilingual and Multicultural 0282
Business 0688
Community College 0275
Curriculum and Instruction 0727
Early Childhood 0518
Elementary 0524
Finance 0277
Guidance and Counseling 0519
Health 0680
Higher 0745
History of 0520
Home Economics 0278
Industrial 0521
Language and Literature 0279
Mathematics 0280
Music 0522
Philosophy of 0998
Physical 0523

Psychology 0525
Reading 0535
Religious 0527
Sciences 0714
Secondary 0533
Social Sciences 0534
Sociology of 0340
Special 0529
Teacher Training 0530
Technology 0710
Tests and Measurements 0288
Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language
General 0679
Ancient 0289
Linguistics 0290
Modern 0291
Literature
General 0401
Classical 0294
Comparative 0295
Medieval 0297
Modern 0298
African 0316
American 0591
Asian 0305
Canadian (English) 0352
Canadian (French) 0355
English 0593
Germanic 0311
Latin American 0312
Middle Eastern 0315
Romance 0313
Slavic and East European 0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
Religion
General 0318
Biblical Studies 0321
Clergy 0319
History of 0320
Philosophy of 0322
Theology 0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0323
Anthropology
Archaeology 0324
Cultural 0326
Physical 0327
Business Administration
General 0310
Accounting 0272
Banking 0770
Management 0454
Marketing 0338
Canadian Studies 0385
Economics
General 0501
Agricultural 0503
Commerce-Business 0505
Finance 0508
History 0509
Labor 0510
Theory 0511
Folklore 0358
Geography 0366
Gerontology 0351
History
General 0578

Ancient 0579
Medieval 0581
Modern 0582
Black 0328
African 0331
Asia, Australia and Oceania 0332
Canadian 0334
European 0335
Latin American 0336
Middle Eastern 0333
United States 0337
History of Science 0585
Low 0398
Political Science
General 0615
International Law and Relations 0616
Public Administration 0617
Recreation 0814
Social Work 0452
Sociology
General 0626
Criminology and Penology 0627
Demography 0938
Ethnic and Racial Studies 0631
Individual and Family Studies 0628
Industrial and Labor Relations 0629
Public and Social Welfare 0630
Social Structure and Development 0700
Theory and Methods 0344
Transportation 0709
Urban and Regional Planning 0999
Women's Studies 0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture
General 0473
Agronomy 0285
Animal Culture and Nutrition 0475
Animal Pathology 0476
Food Science and Technology 0359
Forestry and Wildlife 0478
Plant Culture 0479
Plant Pathology 0480
Plant Physiology 0817
Range Management 0777
Wood Technology 0746
Biology
General 0306
Anatomy 0287
Biostatistics 0308
Botany 0309
Cell 0379
Ecology 0329
Entomology 0353
Genetics 0369
Limnology 0793
Microbiology 0410
Molecular 0307
Neuroscience 0317
Oceanography 0416
Physiology 0433
Radiation 0821
Veterinary Science 0778
Zoology 0472
Biophysics
General 0786
Medical 0760

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry 0425
Geochemistry 0996

Geodesy 0370
Geology 0372
Geophysics 0373
Hydrology 0388
Mineralogy 0411
Paleobotany 0345
Paleoecology 0426
Paleontology 0418
Paleozoology 0985
Palynology 0427
Physical Geography 0368
Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
Health Sciences
General 0566
Audiology 0300
Chemotherapy 0992
Dentistry 0567
Education 0350
Hospital Management 0769
Human Development 0758
Immunology 0982
Medicine and Surgery 0564
Mental Health 0347
Nursing 0569
Nutrition 0570
Obstetrics and Gynecology 0380
Occupational Health and Therapy 0354
Ophthalmology 0381
Pathology 0571
Pharmacology 0419
Pharmacy 0572
Physical Therapy 0382
Public Health 0573
Radiology 0574
Recreation 0575

Speech Pathology 0460
Toxicology 0383
Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences
Chemistry
General 0485
Agricultural 0749
Analytical 0486
Biochemistry 0487
Inorganic 0488
Nuclear 0738
Organic 0490
Pharmaceutical 0491
Physical 0494
Polymer 0495
Radiation 0754
Mathematics 0405
Physics
General 0605
Acoustics 0986
Astronomy and Astrophysics 0606
Atmospheric Science 0608
Atomic 0748
Electronics and Electricity 0607
Elementary Particles and High Energy 0798
Fluid and Plasma 0759
Molecular 0609
Nuclear 0610
Optics 0752
Radiation 0756
Solid State 0611
Statistics 0463
Applied Sciences
Applied Mechanics 0346
Computer Science 0984

Engineering
General 0537
Aerospace 0538
Agricultural 0539
Automotive 0540
Biomedical 0541
Chemical 0542
Civil 0543
Electronics and Electrical 0544
Heat and Thermodynamics 0348
Hydraulic 0545
Industrial 0546
Marine 0547
Materials Science 0794
Mechanical 0548
Metallurgy 0743
Mining 0551
Nuclear 0552
Packaging 0549
Petroleum 0765
Sanitary and Municipal 0554
System Science 0790
Geotechnology 0428
Operations Research 0796
Plastics Technology 0795
Textile Technology 0994

PSYCHOLOGY

General 0621
Behavioral 0384
Clinical 0622
Developmental 0620
Experimental 0623
Industrial 0624
Personality 0625
Physiological 0989
Psychobiology 0349
Psychometrics 0632
Social 0451





UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Sheila Lacourcière

L'intertextualité dans l'oeuvre d'Anne Hébert

M.A. Lettres françaises

INTERTEXTUALITÉ: n.f. - 1958; de *inter-* et *textuel* ♦ DIDACT. Ensemble des relations existant entre un texte (notamment littéraire) et un ou plusieurs autres avec lesquels le lecteur établit des rapprochements. *Intertextualité entre les fables de La Fontaine et celles d'Ésope.* - Adj. INTERTEXTUEL, ELLE.

Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 1200.

L'intertextualité restreinte est formée des rapports qui existent entre les différents textes d'un même auteur. Cette thèse examine quelques aspects de l'intertextualité restreinte dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Une lecture méticuleuse des écrits hébertiens repère les éléments qui reviennent fréquemment. Les variations des éléments reconnus sont ensuite analysées dans les différents ouvrages de l'auteure.

Le premier chapitre du travail est consacré à un examen des répétitions et des modifications de l'énoncé "*le monde est en ordre*" dans l'oeuvre hébertienne. À l'époque clérico-nationaliste, un climat de répression prédomine au

Québec. Anne Hébert, dans son oeuvre, interroge et condamne l'ordre établi responsable de cette situation, pour ensuite le dénoncer. Ses protagonistes sont tous des révoltés qui refusent de se conformer à cet ordre et qui tentent de le subvertir. L'analyse des variations de l'énoncé "*le monde est en ordre*" révèle que l'ordre du monde est une préoccupation constante chez Anne Hébert. L'oeuvre entière de l'auteure reflète les lourdes conséquences d'un ordre établi qui enfreint la liberté et anéantit toute vie authentique.

Le deuxième chapitre de la thèse examine l'intégration dans les différents ouvrages de l'auteure d'énoncés choisis qui illustrent les effets de cet ordre répressif dans la vie de ses personnages. Les énoncés étudiés sont "*Amica est le diable, Je convie le diable chez moi*", "*Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée*", et "*la vraie vie est ailleurs*". Le chapitre se termine par une adaptation d'un fragment de texte emprunté du roman *Les Chambres de bois* qui évoque une image persistante chez Anne Hébert, celle du retour de la mort à la vie. Il s'agit d'"une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière".

La seconde partie du travail examine des images souvent réitérées dans l'oeuvre hébertienne. Le troisième chapitre regarde des variations de l'image du coeur comme

objectif de la mort ainsi que l'image du coeur / horloge. La stagnation de l'ordre établi menace l'existence de l'être humain. Toutefois, tant que le coeur bat, l'être peut survivre à la mort. Ainsi, la fatalité tente de porter atteinte au coeur de l'être. L'image du coeur mutilé, percé ou arraché du corps revient de façon insistante dans le recueil *Le Tombeau des rois*. Anne Hébert réitère et développe cette image pour l'enchâsser dans son oeuvre romanesque.

L'arbre constitue une partie importante du vocabulaire poétique d'Anne Hébert. Le quatrième chapitre du travail étudie l'arbre comme symbole de l'être humain ainsi que l'image de l'arbre gelé. Les personnages d'Anne Hébert aspirent à s'unir à l'arbre afin de s'emparer du pouvoir créateur et du caractère permanent de l'arbre. En outre, l'arbre relie les ténèbres de la terre à la lumière du soleil. Toute l'esthétique d'Anne Hébert est renfermée dans cette image verticale. L'arbre peut servir à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération. Ainsi en est-il de l'image de l'arbre gelé dans *Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat* et *Le Premier jardin*. L'arbre gelé dans ces romans est source de renouvellement et de renaissance.

La thèse fait ressortir et analyse les rapports et les correspondances entre les différents ouvrages d'Anne Hébert. L'étude considère ces textes comme inachevés, imparfaits, ouverts les uns aux autres. Les frontières d'un texte sont abolies et les différents textes finissent par se rejoindre. Cette lecture intertextuelle montre la profonde cohérence qui caractérise l'oeuvre d'Anne Hébert. Elle révèle l'importance que joue l'intertextualité dans cette oeuvre.

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement le professeur François Gallays qui a accepté, sans me connaître, de diriger cette étude sur l'oeuvre d'Anne Hébert. Ses conseils judicieux et éclairés ont su mener la thèse à bonne fin. Ma reconnaissance va également à mes professeurs de maîtrise à l'Université Laurentienne, Laure Hesbois et Pascal Sabourin, qui m'ont préparée à ce rigoureux travail de recherche. Je remercie également le professeur Fernand Dorais qui a continué à s'intéresser à mon travail après son départ de Sudbury.

À mes chers enfants, Suzanne, Carmen, Bernard, René et André, je dis un gros merci car leur encouragement, leur appui et leur dévouement ont beaucoup allégé ma tâche.

Enfin, je désire remercier une amie de longue date, Marie Wiss, de son appui constant et du travail de secrétariat.

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I - Le monde n'est jamais en ordre	
- Introduction	9
- Le monde est en ordre	11
- Conclusion	32
CHAPITRE II - Les conséquences d'un ordre établi qui enfreint la liberté individuelle et collective	
- Introduction	35
- La femme est le diable et doit mourir	37
- Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée	45
- La vraie vie est ailleurs	49
- Une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière	57
- Conclusion	60
CHAPITRE III - Le coeur, centre vital de l'existence de l'être humain	
- Introduction	62
- Le coeur blessé, supplicié, déchiré	63
- Le tic-tac de l'horloge est la voix de la mort	75
- Conclusion	82
CHAPITRE IV - L'arbre, l'archétype de la vie, rejoint le mystère créateur de l'artiste	
- Introduction	84
- L'arbre comme symbole de l'être humain	86
- L'arbre gelé	98
- Conclusion	105
CONCLUSION GÉNÉRALE	107
BIBLIOGRAPHIE	112

INTRODUCTION

"À la longue [...] cela ressemble à un amour unique, renaissant sans cesse de ses cendres, pour clamer sa fièvre ou son ennui." (PJ, p. 109)¹

"Non pas deux maris se remplaçant l'un l'autre, [...] mais un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres. Un long serpent unique se reformant sans fin dans ses anneaux." (K, p. 31)

"La masse des gens ici ne forme qu'un seul corps d'où émergent parfois quelques physiologies aussitôt ravalées par la foule. Hydre sauvage aux mille têtes sans cesse coupées et renaissantes." (H, p. 119)

L'analyse méthodique de l'ensemble de l'oeuvre d'Anne Hébert nous dévoile la profonde cohérence qui caractérise la production littéraire de cette auteure. À partir de ses toutes premières créations littéraires et jusqu'à son tout dernier roman, *l'Enfant chargé de songes*, Anne Hébert fait preuve d'une très grande capacité de rapporter d'un ouvrage à l'autre les mêmes thèmes, images, mots et expressions. En outre, elle cite dans nombre de ses romans des vers

¹ Les lettres et les chiffres entre parenthèses se réfèrent aux oeuvres d'Anne Hébert, éditions notées dans la bibliographie qui figure à la fin de ce travail. Voir Annexe A pour code des titres d'oeuvres.

entiers de ses poèmes et fait habiter son monde imaginaire des mêmes personnages-types. Tous les ouvrages d'Anne Hébert, qu'ils soient de nature poétique, romanesque ou théâtrale se font écho et, partant, constituent un vaste réseau intertextuel. Celui qui pénètre cet espace textuel constate rapidement qu'il s'agit là d'un seul univers imaginaire.

C'est bien le même univers. Et pourtant... pourtant ce n'est pas vraiment le même.² "(Tout) texte est absorption et transformation d'un autre texte"³ et c'est cette idée de transformation qui se trouve à la base du processus intertextuel. Tour à tour, dans chaque texte, l'écrivain, tout en reprenant et réécrivant ce qui a été écrit antérieurement, l'anéantit mais pour que naisse de ses cendres un texte inédit qui se trouve transformé esthétiquement: "Le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte."⁴ Il s'ensuit alors que

² "La même ... et pas vraiment la même" - titre d'un compte rendu de *L'Enfant chargé de songes* par Gilles Marcotte, Montréal, *L'Actualité*, 1^{er} septembre 1992, p. 56.

³ Julia Kristeva, *Séméiotique - Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

l'image mythique du Phénix⁵ est une figuration de l'intertextualité dans l'oeuvre d'Anne Hébert comme dans tout travail intertextuel.

L'intertextualité restreinte est formée des rapports qui existent entre les différents textes du même auteur.⁶ Le but de notre recherche est d'analyser quelques aspects de l'intertextualité restreinte dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Michael Riffaterre définit l'intertextualité comme étant "la perception des rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont poursuivie ou suivie. Ces autres oeuvres constituent l'intertexte de la première".⁷ Et c'est précisément le pressentiment de ces rapports entre les différentes oeuvres d'Anne Hébert qui nous a incitée à entreprendre le travail présent. La perception de ces liaisons suppose une lecture méticuleuse de l'ensemble des écrits de l'auteure ainsi qu'une dialectique mémorielle entre le texte que nous avons sous les yeux et les autres

⁵ Dietmar Fricke applique l'image du Phénix à l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet "Mythes et pseudo-mythes chez Robbe-Grillet, Une approche intertextuelle", *Le plaisir de l'intertexte*, Francfort-sur-le Main, Éditions Pewter Lang, 1986, p. 297-315.

⁶ Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, 27, 1976, p. 282.

⁷ Michael Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

textes que nous rappelons à la mémoire.⁸ Les constantes communes à l'oeuvre entière nous sont ainsi dévoilées.

Nombreux sont les critiques qui se sont penchés sur les rapports intertextuels qui se tissent entre les textes d'Anne Hébert. Réjean Robidoux et André Renaud signalent plusieurs correspondances entre le poème *La chambre de bois* et le roman *Les Chambres de bois*.⁹ Pierre Hervé Lemieux¹⁰ et Lucille Roy¹¹ constatent tous les deux l'étroite parenté qui unit la poésie et la prose de cet écrivain. C'est la filiation intertextuelle des recueils *Le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole* qu'expose Jean-Louis Major¹² dans son ouvrage *Anne Hébert et le miracle de la parole* tandis qu'un article de Benoît Renaud dans la revue *Co-Incidences* fait ressortir les liens étroits entre *Kamouraska* et *Le*

⁸ *Idem.*

⁹ André Renaud et Réjean Robidoux, "Les Chambres de bois", *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.

¹⁰ Pierre-Hervé Lemieux, *Entre songe et parole - Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 249 p.

¹¹ Lucille Roy, *Entre la lumière et l'ombre*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, 201 p.

¹² Jean-Louis Major, *Anne Hébert et le miracle de la parole*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1976, 114 p.

Tombeau des rois (le recueil).¹³ Janet Paterson analyse avec perspicacité certains aspects de l'intertextualité dans plusieurs romans d'Anne Hébert.¹⁴ Toutefois, jusqu'ici aucune étude intertextuelle importante n'a été effectuée sur l'ensemble de son oeuvre.

C'est cet examen minutieux que nous avons d'abord aspiré à réaliser. Si vaste, pourtant, est le réseau intertextuel dans l'oeuvre d'Anne Hébert que nos recherches préliminaires nous ont rapidement convaincue de la nécessité de délimiter notre travail. Ainsi, nous avons restreint le champ de nos recherches à la poésie, aux romans et, à cause de son importance dans l'oeuvre de cette auteure, à la nouvelle *Le Torrent*. Outre cela, à l'intérieur des textes choisis, il a fallu de nouveau se limiter, car, trop vaste, notre analyse aurait dépassé les bornes d'une thèse de maîtrise.

Ainsi, le choix s'est effectué. Nous avons ensuite procédé à une lecture minutieuse de l'ensemble de l'oeuvre. Il s'agit maintenant de prendre et de parcourir un texte choisi où certains éléments déclenchent des associations

¹³ Benoît Renaud, "Kamouraska: roman et poème", *Co-Incidences*, vol. 5, n° 2 et 3, 1975, p. 26-45.

¹⁴ Janet Paterson, *Anne Hébert, Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

mémorielles. Nous identifions l'intertexte. L'écrit original est désormais perçu comme le transformé d'un intertexte, le summum des jeux de langage, c'est-à-dire comme un texte littéraire.¹⁵ Il ne suffit pas, pourtant, de se tenir à la seule identification de l'intertexte. Étant donné que "les transformations intertextuelles comportent toujours une modification de contenu"¹⁶, il faut analyser l'insertion de l'élément reconnu dans le nouveau contexte.

Une première constatation: puisqu'Anne Hébert a commencé par écrire la poésie, les éléments qui reviennent souvent sont d'abord présents, quoique parfois voilés, dans ses poèmes. Ainsi, dans notre analyse, c'est toujours à la poésie que nous revenons même si à l'occasion notre démarche critique commence avec la prose. C'est bien la poésie qui constitue la pierre angulaire de l'univers imaginaire d'Anne Hébert.

Toutefois, les poèmes et les textes en prose sont liés les uns aux autres et partagent une structure commune, constituant ainsi un vaste réseau semblable à une énorme

¹⁵ Michael Riffaterre, "Sémanalyse de l'intertexte - Réponse à Uri Eisenzweig", *Texte 2*, 1983, p. 173.

¹⁶ Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 271.

toile d'araignée. Relever quelques-uns des nombreux points de ressemblance entre le romanesque et le poétique, c'est ouvrir une porte d'accès à l'oeuvre entière.

"Chez Anne Hébert, le romanesque et le poétique s'inscrivent successivement dans un même projet global, s'ordonnent, se rejoignent, s'enrichissent, s'empruntent des images et des procédés sans jamais se contredire."¹⁷

Les premier et deuxième chapitres de notre travail étudient les adaptations dans la poésie et dans la prose des fragments de textes choisis. Il est de notre propos, après avoir repéré ces traces intertextuelles, d'en analyser ensuite les répétitions, les modifications qu'elles subissent et leur assimilation dans les autres textes qui, ensemble, constituent l'intertexte. C'est donc la voie de l'intertextualité, le contraire de la lecture linéaire¹⁸, qui va orienter notre déchiffrement des oeuvres. "C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signification, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens."¹⁹

Dans les troisième et quatrième chapitres, des images réitérées, soit celles du coeur et de l'arbre, retiendront

¹⁷ Benoît Renaud, *Op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Michael Riffaterre, "L'Intertexte inconnu", *Littérature*, n° 41, 1981, p. 6.

¹⁹ *Loc. cit.*

notre attention. Notre approche veut être identique à celle du chapitre précédent. Notre intention c'est d'accéder à la signification profonde de l'oeuvre d'Anne Hébert.

Marc Eigeldinger a signalé que le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel.²⁰ Le but de notre travail est précisément de faire ressortir et, ensuite, d'analyser les rapports et les correspondances entre différents textes d'Anne Hébert. Ce faisant, nous tenterons de montrer l'unité profonde qui existe dans l'oeuvre d'Anne Hébert.

Enfin, notre critique cherchera à montrer comment, à partir de ses tous premiers ouvrages jusqu'à son dernier recueil de poèmes *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, Anne Hébert, comme l'araignée qui tisse un chef-d'oeuvre de connexions complexes, crée une toile fascinante d'intertextualité: "(u)ne fine toile d'araignée [...] (Toutes les merveilles du subconscient)." (SE, p. 152)²¹

²⁰ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 11.

²¹ Anne Hébert, "L'oiseau du poète", *Les Songes en équilibre*, Montréal, Éditions de l'arbre, 1942, p. 151-156.

CHAPITRE I

Le monde n'est jamais en ordre

INTRODUCTION

"Qui parle? Pas moi, mais un autre à travers moi, encore un autre, éternellement un autre. Parler, c'est donc répéter; dire, c'est redire; tout discours n'est qu'une reprise."¹

La pratique intertextuelle se manifeste à plusieurs niveaux dans l'activité scripturale d'Anne Hébert. Nous avons déjà signalé les renvois fréquents que fait l'auteure à ses propres oeuvres. En outre, nous avons remarqué qu'elle reprend continuellement, mais en les modifiant, les mêmes personnages et les mêmes thèmes. Il arrive aussi que l'intertextualité soit présente au niveau du contenu formel de l'oeuvre comme, par exemple, chaque fois qu'Anne Hébert cite dans un roman, un ou des vers de ses poèmes. La présence explicite d'un texte dans un autre a pour résultat de laisser transparaître les relations réciproques de ces deux écrits.² Fréquemment aussi, Anne Hébert reprend un

¹ Jean-Claude Varielle, "Butor ou l'intertextualité généralisée", *Le plaisir de l'intertexte*, Francfort-sur-le Main, Éditions Pewtes Lang, 1986, p. 277.

² Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n°27, 1976, p. 257.

mot ou un groupe de mots qu'elle a déjà employés, les retravaille et les insère ensuite dans un nouveau contexte. Notre étude de la production romanesque et poétique d'Anne Hébert révèle la persistance de cette pratique intertextuelle qui survient trop souvent chez elle pour être l'effet du hasard. À cet égard, la répétition constante de l'énoncé *le monde est en ordre*³ est un exemple frappant.

Le monde est en ordre, écrit Anne Hébert dans un poème du recueil *Le Tombeau des rois*.⁴ *Le monde est en ordre*, réitère-t-elle tout au long de son oeuvre. Mais ce monde est-il réellement en ordre, semble-t-elle se demander. En effet, l'insertion de cet énoncé dans différents ouvrages de l'auteure est souvent très ironique et ainsi cette phrase semble traduire une interrogation plutôt qu'une constatation de l'ordre du monde. *Le monde n'est jamais en ordre*, observe Anne Hébert dans une entrevue avec Donald Smith.⁵

³ L'italique est de l'auteure du présent travail et se réfère au sujet traité.

⁴ Anne Hébert, "Le Tombeau des rois", *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 11-61.

⁵ Donald Smith, "Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire", Entrevue, *Lettres québécoises*, n° 20, hiver, 1980-1981, p. 72.

Que signifie au juste le terme "ordre" dans les écrits hébertiens? D'où provient l'attitude qu'adopte l'auteure à l'égard de cet ordre? Pour quelle raison ses personnages cherchent-ils constamment à remettre en cause l'ordre de la vie, voire de la réalité même? Un certain ordre n'est-il pas essentiel au bon fonctionnement de l'existence de l'individu ainsi que de la société et des institutions qui la composent? Pourquoi donc l'ordre établi ne convient-il pas aux héros et aux héroïnes d'Anne Hébert? En analysant des variations de l'énoncé "*Le monde est en ordre*" dans un poème et six romans d'Anne Hébert, nous découvrirons la réponse à ces questions.

LE MONDE EST EN ORDRE

La première occurrence de l'énoncé *Le monde est en ordre* se retrouve dans le poème *En guise de fête*.⁶ (TR, p. 35-36) Dans les premiers vers, le "je"⁷ est accablée de chagrin devant l'éclat d'un soleil qui n'en finit pas de luire. En guise de riposte, elle allume "Deux chandelles / Deux feux de cire". À la lumière desséchante

⁶ Anne Hébert, "En guise de fête", *Le Tombeau des rois*, Op. cit., p. 35.

⁷ Dans ce travail, le "je" du sujet est présumé féminin.

du jour, elle oppose ainsi "Les feux de nuit" (v. 10) Ces lumières obscures pourtant ne triomphent pas du soleil qui les "pourrit" (v. 9) et les "fane" (v. 10). Le "je" procède alors à une analyse de l'ordre immuable du monde, qu'elle partage en deux univers: celui des vivants et celui des morts.⁸ Hélas! l'analyse du monde ainsi effectuée n'aboutit qu'au sentiment que le "je" est à la fois dépossédée du monde des vivants et de celui des morts. "Les morts m'ennuient / Les vivants me tuent" (v. 20-21), songe-t-elle. La prise de conscience de sa solitude et l'angoisse qui en découle la conduisent à exécuter une danse frénétique "autour de [ses] larmes / En guise de fête." (v. 29-30) C'est une triste caricature de réjouissance qu'exprime ce jeu solitaire. Ainsi, contre l'ordre inaltérable du monde, contre l'intensité d'un soleil opprimant, le "je" a tenté d'instaurer un monde à elle.

Anne Hébert reprend intégralement les vers "*Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus*" dans un épisode du roman *Kamouraska* (K, p. 84)⁹. Le décor de la scène est le manoir de Kamouraska. Le seigneur et sa

⁸ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 96.

⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

femme, selon le rituel traditionnel, célèbrent le baptême d'un fils. Aux yeux des convives, le mari, Antoine, et la femme, Élisabeth, paraissent unis et semblent se réjouir de l'événement. Et Élisabeth, en enfantant, accomplit l'unique rôle biologique que la culture patriarcale de l'époque attribue à la femme.¹⁰ Cette réjouissance, pourtant, n'est que mirage et hypocrisie. L'époux est un débauché qui inflige continuellement des humiliations à l'épouse. "*Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus.*" (K, p. 84)

Subitement, des mots d'un autre texte, d'un autre genre font irruption dans un nouvel ensemble textuel. Ce faisant, ils font éclater la linéarité du texte. Devant cette référence intertextuelle deux choix se présentent: poursuivre la lecture du roman en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, ou retourner vers le texte d'origine¹¹ (*En guise de fête*) afin de chercher des liens, si liens il y a, entre le poème et le roman. Dans les deux textes, la lumière est importante. Dans le texte original, c'est le soleil qui répand ses rayons sur le monde tandis que de nombreuses chandelles éclairent le manoir de

¹⁰ Aonzo, Jeannine, *La femme dans les romans d'Anne Hébert*, Thèse de maîtrise, Université McGill, 1981, p. 34.

¹¹ Laurent Jenny, *Op. cit.*, p. 266-267.

Kamouraska dans le deuxième texte. La lumière du jour possède "une puissance captivante, écrasante et néfaste".¹² Pas moins implacables sont les "feux de nuit" qui exposent impitoyablement la comédie du jeu bourgeois aux yeux d'Élisabeth. Son angoisse devant ce simulacre de fête est aussi vive que celle de "je" devant le supplice du soleil. *Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus* (TR, p. 35-36, K, p. 84), réfléchit Élisabeth tout comme l'a fait "je". En face de la solitude tragique qui résulte du pressentiment d'un ordre qui semble immuable, le "je" entreprend de créer un monde à elle afin de bouleverser la structure de l'autre. De même, Élisabeth, en assassinant son mari, par l'entremise de son amant, George, tente désespérément de s'opposer à l'ordre d'une société bourgeoise qui l'oblige à demeurer avec un mari qu'elle méprise. Il ne faut pas oublier que cet épisode se déroule dans le songe-souvenir d'Élisabeth. Tout est déjà joué. Antoine, "ce vivant" qui, du point de vue psychique, a "tué" sa femme, a déjà pris la place qui lui convenait parmi "les morts dessous". De cette façon, la reprise des vers du poème "En guise de fête" déclenche inévitablement des associations mémorielles. Le texte-origine est là

¹² Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 19.

virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer.¹³ Cette répétition confère à l'extrait de *Kamouraska* que nous venons d'analyser une certaine richesse. Et réciproquement, il en résulte une réactivation et un enrichissement du sens du poème. L'enchâssement de ces vers dans cet extrait de *Kamouraska* donne du relief à l'angoisse que ressent l'héroïne en assistant à cette fête qui n'incarne que l'hypocrisie. Le chagrin qui a provoqué l'observation ironique de "je" du poème sur l'ordre du monde, est partagé par Élisabeth, et la réitération de cet énoncé dans le même ton plutôt sarcastique sert à souligner son chagrin ainsi que son impuissance à modifier quoi que ce soit dans son milieu social.

Comme le signale pertinemment Pierre-Hervé Lemieux, l'expression "le monde est en ordre" dans la prose d'Anne Hébert stigmatise fréquemment la sclérose sociale. "Ordre y est associé à honneur, impeccabilité, autant de masques opprimants."¹⁴ La relecture du poème à la lumière de cet extrait de *Kamouraska* nous porte à nous demander si la tentative de "je" de créer un monde à elle ne serait pas

¹³ Laurent Jenny, *Op. cit.*, p. 226-227.

¹⁴ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 97.

une réponse à l'inauthenticité de son milieu. Quoi qu'il en soit, notre analyse de l'intégration de la phrase "*Le monde est en ordre*" dans *Kamouraska* cherche à vérifier ce jugement du chercheur.

L'initiation d'Élisabeth d'Aulnières à l'ordre figé de la société bourgeoise commence quand elle est encore toute jeune. Au gynécée de ses trois vieilles tantes "*toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre*". (K, p. 59) Ce sont la catéchèse et les signes extérieurs de la religion que la petite apprend premièrement. "*Le reste peut suivre en bon ordre.*" (K, p. 58) Et "le reste" comprend les bonnes manières, la mode, les façons d'agir, de penser et de sentir que doit adopter une jeune fille de bonne famille. Élisabeth n'apprend rien, pourtant, de ce qui est vrai et authentique. C'est le paraître au détriment de l'être que l'ordre de cette société préconise. Les règles et les contraintes de ce milieu social, bien apprises, la tiennent éternellement prisonnière de l'ordre établi.

Évidemment, dans ce monde du paraître, l'amour sexuel est l'abîme moral et la passion est condamnée à l'avance.¹⁵ Ainsi est-il que lorsqu'Élisabeth devient enceinte de son

¹⁵ Maurice Émond, "*Kamouraska*", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, p. 476.

amant, George, il faut à tout prix "se réconcilier" (K, p. 146) avec son mari afin de sauver les apparences et éviter le scandale. Il "s'agit d'exaucer son désir le plus rapidement possible. Le plus brutalement possible. La vraie vie est en ordre. L'honneur est sauf. L'épouse irréprochable pourra annoncer qu'elle est à nouveau enceinte de son mari." (K, p. 146) "La vraie vie est en ordre", déclare Élisabeth, mais ce n'est que pour maintenir l'illusion de l'ordre qu'elle couche avec un mari qu'elle méprise. Si elle accouche d'un enfant qui n'est pas reconnu comme celui d'Antoine, sa réputation de bonne bourgeoise va s'écrouler et sa vie sera ruinée.

Élisabeth donne naissance à un fils. Et la servante, Aurélie Caron, s'achemine vers Kamouraska afin d'empoisonner Antoine. George dit "que tout est en ordre. Seuls les vivants que nous sommes méritent de vivre". (K, p. 188) Impitoyablement, les conventions de cette société figée condamnent Élisabeth à une vie douloureuse auprès d'un mari insensible et dénaturé. Non, la vie d'Élisabeth n'est décidément pas en ordre. Il lui faut éliminer Antoine pour arriver à jouir de l'amour qui lui est interdit. Ainsi, George pourrait bien dire que tout est en ordre.

À la suite du meurtre d'Antoine, Élisabeth, afin de refaire sa réputation d'épouse modèle, épouse Jérôme

Rolland, un notable de la ville de Québec. Elle aliène ainsi l'amour mais "l'honneur est rétabli" (K, p. 9). Les années s'écoulent et madame Rolland devient une digne matrone, la mère de onze enfants. C'est l'été. Jérôme Rolland allait mourir. "Madame Rolland attendait, soumise et irréprochable" (K, p. 7). Et voici que commence l'histoire du roman *Kamouraska*. La lente agonie éveille chez elle le souvenir des événements qui ont conduit à la mort d'Antoine. Elle repousse, pourtant, "la vérité [qui] se précipite à une vitesse folle" (K, p. 18). C'est avec la suite rituelle des gestes qu'exigent les soins du malade que madame Rolland tient éloigné le souvenir de sa participation à l'assassinat de son premier mari ainsi que celui de son amour perdu. Elle accorde ainsi une attention démesurée à l'administration des médicaments. Si elle n'apporte pas l'ordonnance du médecin à Jérôme à l'heure juste, il va certainement mourir. "Vite! Vite! Il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau." (K, p. 4) "Que je fasse défaut un seul instant et tout redevient possible." (K, p. 18) Élisabeth s'accroche désespérément à l'ordre sans quoi "[la] folie renaîtra de ses cendres" (K, p. 18) et, de nouveau, sa participation à la mort de son mari remontera à la surface de sa mémoire.

Nous avons relevé six passages dans le roman *Kamouraska* qui renferment des traces des vers du poème *En guise de fête*. Nous avons signalé, outre cela, plusieurs correspondances entre les deux textes. C'est participer à un dialogue entre ces deux écrits. Or, relire ces vers à la lumière de leurs traces dans le roman, c'est atteindre à une dimension nouvelle et encore plus riche du poème ainsi que du roman. La réflexion ironique et amère que fait le "je" sur l'ordre est repris, dans le même ton, par Élisabeth. Elle ne se réfère plus uniquement à l'ordre immuable qui sépare l'univers des vivants de celui des morts, mais aussi à l'hypocrisie manifestée dans les moeurs de la société bourgeoise qui la retiennent captive des apparences. Le "je" du poème réfléchit sur le mal qui est un ordre figé, et elle tente de s'y opposer. Ses efforts sont faibles et impuissants. Le roman présente la violente contestation de cet ordre figé.¹⁶

Le désir avide de vie et d'amour qui caractérise Élisabeth se heurte aux contraintes de son milieu. La prise de conscience de sa situation provoque chez elle la violence et la révolte et l'entraîne fatalement à

¹⁶ Gabrielle Pascal-Smith, "La condition féminine dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *The French Review*, vol. LIV, n° 1, oct. 1980, p. 91.

l'adultère et au meurtre. Ainsi, elle tente de s'affirmer contre les obstacles qui l'empêchent de se réaliser. Toutefois, l'épanouissement de vie pour Élisabeth est inséparable de la réussite sociale. C'est pourquoi elle épouse Jérôme Rolland. Sa révolte contre l'ordre établi depuis toujours demeure donc stérile.

Il faudra attendre une autre héroïne, soeur Julie de la Trinité, et le très beau roman d'Anne Hébert *Les Enfants du sabbat*, pour assister à la subversion réussie d'une règle pétrifiée depuis des siècles. Dans cette oeuvre fantastique, Anne Hébert oppose, sous le signe du rire, deux ordres antithétiques, soit celui du couvent et celui de la cabane.¹⁷ Ce faisant, elle caricature les excès de la société québécoise des années trente et quarante.

C'est sous le signe d'un ordre inébranlable institué depuis des siècles que se déroule l'existence étroite et sombre du couvent. Tous les aspects de la vie religieuse sont déterminés par le livre des constitutions, la "Sainte Règle". (ES, p. 88) *La règle est observée dans toute sa rigueur. Exercices religieux et travaux domestiques se suivent en bon ordre.*" (ES, p. 144) Coupé hermétiquement de l'extérieur, le couvent est à l'image de la société

¹⁷ Janet Paterson, *Op. cit.*, p. 149.

québécoise d'avant la Révolution tranquille. Totalement opposé à cet univers figé se trouve le monde ouvert et joyeux de la cabane. La vie quotidienne et même les cérémonies du culte suivent un ordre qui est contraire à celui du couvent. Ainsi, à l'instant même qu'est célébrée, selon la tradition millénaire, la messe au couvent, soeur Julie, au moyen du souvenir, participe passionnément à la célébration de la messe noire¹⁸ sur la montagne de B... À la chapelle, le prêtre murmure les paroles de la consécration mais à la grande confusion de l'assemblée "l'ordre des paroles de la consécration a été inversé". (ES, p. 43)¹⁹ De cette façon, le sens du mot *ordre* dans ce récit est le plus souvent subverti, détourné et, partant, l'intertextualité qui est mise en jeu est celle de l'inversion. "*L'ordre du monde est inversé. La beauté la plus absolue règne sur le geste atroce.*" (ES, p. 42)

Une fois entrée au couvent, soeur Julie devient vite "une petite nonne interchangeable parmi d'autres petites nonnes interchangeables" (ES, p. 18), asservie totalement à la volonté de la supérieure, mère Marie-Clotilde de la

¹⁸ Judith English et Jacqueline Viswanathan, "Deux Dames du Précieux-Sang: À propos des *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert", *Présence francophone*, n° 22, printemps 1981, p. 112.

¹⁹ Voir à ce sujet Antoine Sirois, "Anne Hébert et la Bible", *Voix et images*, n° 39, printemps 1988, p. 460.

Croix. Et cette Dame du Précieux-Sang, lisons-nous dans *Les Enfants du sabbat*, est elle-même *in extremis* soumise aux "évêques et cardinaux (tous des hommes) jusqu'au chef suprême et mâle certifié, sous sa robe blanche, Sa Sainteté le Pape". (ES, p. 55) L'ordre de la vie demeure inébranlable. "La femme reste toujours éminemment fonction de la vie végétative à laquelle la rattache la génération. [...] C'est là la raison absolue de son infériorité. [...] La femme répond au besoin de l'homme, donc elle lui est inférieure."²⁰ Ces propos déconcertants, qui exposent l'état d'esprit de beaucoup d'écclésiastiques envers la femme à l'époque de l'entre-deux-guerres, proviennent des notes prises dans les cours de philosophie à l'Université Laval en 1937 par Jeanne Lapointe, une contemporaine d'Anne Hébert. Amen! Marie-Clotilde de la Croix "jure et déclare que tout est en ordre dans la maison". (ES, p. 55)

Julie Labrosse n'a que deux choix de vocation dans la vie: s'enfermer dans un couvent ou se marier. Qu'elle choisisse un état ou l'autre, elle devra renoncer à sa liberté. Le mariage aurait-il été préférable à la vie au couvent? Certainement pas. Les nombreuses maternités que

²⁰ Jeanne Lapointe, «Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe» citée par Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Op. cit., p. 171.

préconise l'Église catholique à cette époque condamnent la mère québécoise à une existence pénible car celle-ci se réduit à un travail sans fin qui compromet souvent sa santé. Ainsi, Malvina Beaumont meurt dans une tentative désespérée de faire avorter son dix-septième enfant. Une voix féminine (celle de l'auteure?) se fait entendre pour dénoncer l'ordre social responsable de cette mort tragique.

Le monde est en ordre, les patates et le foin viennent bien, un an sur deux, les enfants poussent dru. Dix, quinze enfants à faire baptiser, dans une vie de femme, qu'y a-t-il de plus ordinaire? L'hiver, le lard salé c'est pour les hommes. Les patates et la mélasse ça suffit pour les femmes et les enfants. (ES, p. 119)

En introduisant l'énoncé *Le monde est en ordre*, Anne Hébert se moque de la politique de natalité adoptée par l'Église catholique sur la contraception. Elle dénonce ainsi le triste sort que l'idéologie dominante réserve à la femme. Dans le poème, comme dans le roman, le jeu intertextuel que nous avons essayé de faire ressortir fonctionne comme gage d'une subversion de l'ordre religieux et social.

Signaler la répétition et l'assimilation du vers *Le monde est en ordre* dans *Les Enfants du sabbat*, c'est

confirmer la signification de l'ordre déjà révélé dans *Kamouraska*, à savoir la constatation et la condamnation du pouvoir de l'Église ainsi que des valeurs traditionnelles de la société. Ne laissant aucune place à l'imprévu ou à l'inattendu, et condamnant tout non-conformisme, l'ordre asservit et écrase l'individu, et assure la domination de celui qui en est la source.²¹

Le désir irrépressible de vie et d'amour qui caractérise Élisabeth l'entraîne à se révolter contre l'ordre établi. Sa rébellion, pourtant, échoue et l'héroïne est condamnée "au masque froid de l'innocence" (K., p. 237). Julie crée le scandale au couvent, devient enceinte malgré la solitude dans laquelle la maintiennent ses supérieures, et éventuellement elle fuit cet endroit répressif. Elle renverse ainsi l'ordre établi.²²

Il revient à Héloïse, la vampire perverse du roman *Héloïse*, de prendre la relève de Julie et de bouleverser de nouveau l'ordre du monde. La mise en exergue dans

²¹ Josette Féral, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert", *Voix et Images I*, décembre 1975, p. 266-267.

²² Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Cahier 28, Québec, GREMF, 1989, p. 247.

*Héloïse*²³ des vers *Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus* (H, p. 8) attire notre attention immédiatement sur la dimension littéraire de l'ouvrage.²⁴ Cette épigraphe nous avertit également qu'il s'agit bien de l'ordre inébranlable qui sépare l'espace des vivants de celui, infranchissable, semble-t-il, des morts, comme dans le poème "En guise de fête". *Le monde est en ordre*, écrit Anne Hébert en présentant le roman *Héloïse* et elle procède ensuite dans cette oeuvre fantastique à démentir son énoncé. Le vampire, Héloïse, appartient à l'univers des morts, mais elle ne se contente pas pour autant d'y rester bien tranquille. Cette héroïne réintègre le monde des vivants et s'alimente de leur sang afin de les entraîner avec elle dessous la terre. Bernard voit Héloïse dans le métro "simple rencontre sous terre" (H, p. 54) et voilà que la "destinée [...] cogne contre les parois du coeur" (H, p. 67). On sait ce qui va arriver. "Qui (la) voit [...] (la) désire et se noie." (H, p. 69)

Bernard échappe une première fois à la mort. *Le monde est en ordre. Les morts dessous, les vivants dessus.* (H, p. 109) La répétition intégrale de ces vers qui ont

²³ Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

²⁴ Janet Paterson, *Op. cit.*, p. 157-158.

également précédé et annoncé cette histoire a lieu dans la scène où le héros est soigné par Christine et le médecin. *Tout semble rentré dans l'ordre.* (H, p. 109) Mais combien l'ordre est fragile! "Il suffit d'une rencontre pour que tout soit bouleversé", remarque Anne Hébert.²⁵ Bernard succombe à "la fascination de la mort" (H, p. 123) et il suit Héroïse dessous la terre. "Pieta sauvage, elle l'entoure de ses bras" (H, p. 123-124) et se nourrit de son sang, remettant ainsi en cause l'ordre même de la vie et de la réalité.

Loin d'être uniquement la reprise d'une phrase déjà formulée, l'intertextualité pourrait être également un écho, un rappel ou la simple mémoire d'un élément structuré antérieurement.²⁶ Ainsi, la scène où Héroïse attire Bernard vers elle pour ensuite boire son sang (H, p. 122-124) fait écho au poème-titre du recueil *Le Tombeau des rois* (TR, p. 59-61), et illustre bien la transgression de l'ordre du monde que développe l'histoire d'Héroïse. Un pouvoir féminin se fait valoir, renverse l'ordre du monde et remet ainsi en question la domination de la femme par l'homme. Les pharaons / hommes ne boivent plus le sang de

²⁵ Donald Smith, Entrevue, "Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire", *Op. cit.*, p. 72.

²⁶ Laurent Jenny, *Op. cit.*, p. 262-263.

la jeune fille / femme mais, au contraire, c'est la femme qui boit le sang de l'homme.

L'univers constitue un système bien ordonné. À la nuit succède le jour dans une séquence qui est, semble-t-il, inaltérable. Toutefois, Stevens, le héros du roman, *Les Fous de Bassan*²⁷, croit fermement qu'il possède le pouvoir de faire basculer ce cycle invariable. S'étant enfui de l'Hôpital Queen Mary en emportant des amphétamines et des barbituriques qu'il avait subtilisés, il va tenter d'"inverser l'ordre établi à l'hôpital: "[...] Changer l'ordre du monde en quelque sorte. Avaler les amphétamines, le soir, et les barbituriques, le matin. Maintenant que je suis seul j'ai ce pouvoir." (FB, p. 239) Il n'est question ici ni de l'ordre socio-culturel qui régit la société bourgeoise, ni de l'ordre de l'Église, ni de celui qui détermine les rapports entre les vivants et les morts. Néanmoins, en entreprenant de permuter l'enchaînement du jour et de la nuit, Stevens rejoint Héloïse, Élisabeth et d'autres héroïnes d'Anne Hébert qui cherchent à remettre en cause l'ordre du monde ainsi que les rapports entre les vivants et les morts.

²⁷ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

L'analyse de l'énoncé "Le monde est en ordre" dans le poème *"En guise de fête"* ainsi que dans les romans *Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat*, *Héloïse* et *Les Fous de Bassan*, dévoilent la révolte des personnages contre les contraintes de l'ordre établi. L'héroïne du roman *Le Premier jardin*²⁸, en refusant de jouer le rôle que lui destine sa famille adoptive, reprend et perpétue cette révolte.

Les époux Éventurel ne perdaient jamais de vue la ligne de démarcation qui séparait la bonne société du monde très ordinaire et de la catégorie franchement commune. Ainsi nettement stratifiée, la ville, dans le coeur des Éventurel, demeurait rassurante et claire, comme si l'ordre du monde y prenait racine. (PJ, p. 150)

L'hypocrisie dissimulée derrière l'existence conformiste de la bourgeoisie est une cible privilégiée dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Dans *Le Premier jardin*, monsieur et madame Éventurel, "qui mènent une vie bien en ordre"²⁹ incarnent cette société fermée et hypocrite. Leur souci

²⁸ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

²⁹ Paul Raymond Côté, "Le Premier jardin d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé", *American Review of Canadian Studies*, vol. XVIII, n° 4, 1988, p. 421.

premier, c'est de "préserver intact et sans souillure le masque social de la bienséance".³⁰ Madame Éventurel passe ses journées au téléphone dans le seul but de recueillir des commérages. De son côté, de neuf à six heures, au lieu de "s'occuper d'affaires de la journée" (PJ, p. 147) son mari passe des heures à amasser des "racontars et (des) intrigues" (PJ, p. 148) de la bonne société. Toutefois, il termine souvent son après-midi *Chez Georgiana*, une maison de prostitution, avant de retourner, en bon mari, chez lui. Avant de reprendre "leurs poses de gisants sous l'édredon rose" (PJ, p. 149), le couple "échangeait des nouvelles avec gourmandise" (PJ, p. 149). Et même quand "*l'ordre du monde faillit être renversé*" (PJ, p. 151), monsieur et madame Éventurel tiennent à conserver les apparences.

C'est ainsi qu'Anne Hébert, faisant encore une fois référence ironique à "*l'ordre du monde*" (PJ, p. 150), s'attaque aux moeurs des bourgeois de la haute ville de Québec. La petite vie sécurisante et conformiste que mènent les époux Éventurel étouffe toute vie authentique. Comme le remarque pertinemment Paul Raymond Côté³¹ cette

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.*

vie fait penser au poème "Une petite morte"³² dans le recueil *Le Tombeau des rois*. "Nous menons une vie si minuscule et tranquille / Que pas un de nos mouvements lents / Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide." (TR, p. 48) C'est justement contre cette contrainte qui réprime toute vie authentique que se rebellent Flora³³, l'héroïne du *Premier jardin*, Elisabeth, Julie et d'autres héroïnes d'Anne Hébert.

Les professions et les métiers jusqu'à tout récemment étaient, sauf exception, fermés à la femme. C'était très évident au Canada français où l'idéologie traditionnelle limitait le rôle de la femme à celui d'épouse ou de religieuse. Anne Hébert souligne ce fait historique dans un épisode du *Premier jardin*. Guillemette Thibault ne désire rien d'autre que de relayer son père à la forge. Mais une fille forgeron est impensable. "Il y a des ouvrages d'hommes et des ouvrages de femmes, et le monde est en ordre" (PJ, p. 87), intervient ironiquement la voix de l'auteure dans une deuxième occurrence de l'énoncé *Le monde est en ordre*. Pourrait-il exister un rapport entre le destin de Guillemette Thibault et Soeur Julie? Tout

³² Anne Hébert, "Une petite morte", *Le Tombeau des rois*, *Op. cit.*, p. 47-48.

³³ Paul Raymond Côté, *Op. cit.*, p. 421.

comme a fait Julie, Guillemette Thibault entre au couvent cédant ainsi son nom et son identité pour devenir, comme l'a si bien constaté Julie, "une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables [...]". (ES, p. 18)

On l'a vu, à une certaine époque, l'idéologie clérico-nationaliste préconisait la soumission de la femme à l'homme. La tradition veut aussi que ce soit toujours l'homme qui introduit la femme à la vie sexuelle. C'est lui qui est le seigneur et le maître, et la femme doit exister dans un état de passivité sacrificielle devant l'homme. Catherine, dans *Les Chambres de bois*³⁴, Élisabeth dans *Kamouraska* et Nora et Olivia dans *Les Fous de Bassan* ont toutes partagé ce triste destin que l'ordre établi réservait à la femme. Que ce soit dans une relation amoureuse ou dans le mariage, l'homme doit être toujours l'aîné, celui qui initie la femme à la vie des passions, puisque c'est lui, dit-on, qui possède l'expérience du monde. Il revient à Lydie, l'héroïne de *L'Enfant chargé de songes*³⁵ de renverser cet ordre apparemment éternel, et de

³⁴ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

³⁵ Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

prendre un rôle actif dans une relation d'amour. Afin d'affranchir le héros, Julien, du règne de Pauline, sa mère, Lydie décide de passer la nuit avec lui. Une fois seule avec lui, elle commence par se laisser embrasser "comme un garçon embrasse pour la première fois" (ECS, p. 98), et ensuite c'est elle "qui met sa langue dans sa bouche, qui le mord sauvagement". (ECS, p. 98-99) Elle murmure:

Entre nous deux, mon petit Julien, c'est l'ordre à l'envers, l'ordre à l'endroit voulant que l'homme soit l'ainé et la femme ingénue comme une marguerite blanche avec un ventre jaune, au milieu d'un champ. (ECS, p. 98)

Encore une fois un personnage d'Anne Hébert cherche à renverser l'ordre établi.

CONCLUSION

Nous avons poursuivi le cheminement et analysé les modifications à travers l'oeuvre romanesque des vers tirés du poème *En guise de fête*. On le voit, l'énoncé "le monde est en ordre" revient avec insistance, soit littéralement, soit légèrement modifié, dans l'oeuvre de cette auteure. Cette répétition fréquente, ironique et presque obsédante de l'énoncé *le monde est en ordre* révèle l'inquiétude que

ressent Anne Hébert devant l'atmosphère socio-culturelle asphyxiante et souvent hypocrite de l'époque clérico-nationaliste. Dans le climat général de répression qui prédominait alors, toute déviation du statu quo était proscrite.

L'ordre du monde est ainsi une préoccupation constante chez Anne Hébert. Avec une grande sensibilité, elle discerne le malheur qui peut résulter d'un ordre social et culturel figé. On peut facilement supposer qu'Anne Hébert s'identifie avec le "je" du poème *En guise de fête*. Le "je" s'interroge sur l'ordre du monde, fait même de faibles efforts pour le renverser mais demeure finalement impuissant. Toutefois, le poète Anne Hébert, poursuit son interrogation de l'ordre établi dans son oeuvre subséquente, pour ensuite le dénoncer. Au moyen de l'écriture elle condamne les valeurs traditionnelles d'une société bourgeoise et janséniste ainsi que le pouvoir illimité de l'Église. L'"ordre" dans les écrits hébertiens signifie habituellement les règles et les conventions inflexibles qui gouvernaient la société québécoise d'avant la Révolution tranquille. Le "je", Élisabeth, soeur Julie, Pierrette Paul, ainsi que d'autres personnages d'Anne Hébert, luttent contre l'asservissement et l'immobilisme qui découlent d'un ordre socio-culturel figé. Les

protagonistes dans l'oeuvre d'Anne Hébert, en particulier les femmes, sont tous des révoltés qui refusent de se conformer à l'ordre établi et tentent parfois violemment de le subvertir.

La préoccupation de l'ordre qui tourmente Anne Hébert est évidente à partir de son premier recueil de poésie. C'est dans *Les Songes en équilibre*³⁶ que, pour la première fois, elle identifie le mal. "Ce soir / le monde est vieux / et je m'ennuie / tout est rangé / et rectiligne / dans la ville" (SE, p. 77), déclare-t-elle.

³⁶ Anne Hébert, *Les Songes en équilibre*, Montréal, Les Éditions de l'arbre, 1942.

CHAPITRE II

Les conséquences d'un ordre établi qui enfreint la liberté individuelle et collective

INTRODUCTION

Dans le premier chapitre de ce travail, nous avons signalé le fait que le système des valeurs qui régnait au Québec jusqu'à la Révolution tranquille tenait l'être humain dans un certain asservissement. Inévitablement, comme le démontre l'expérience des personnages d'Anne Hébert, la solitude, l'angoisse et l'aliénation s'en suivent. En effet, toute l'oeuvre hébertienne reflète les lourdes conséquences d'un ordre établi qui enfreint la liberté individuelle et collective, et qui anéantit toute vie authentique. Aussi, ce deuxième chapitre est consacré à l'étude des effets de cet ordre immobile tels qu'ils se manifestent dans l'oeuvre de l'auteure. De nouveau, nous retenons un énoncé extrait d'un ouvrage choisi pour examiner son intégration dans d'autres ouvrages d'Anne Hébert.

Nous entamons ce deuxième chapitre par une analyse de l'incorporation d'une phrase extraite de la nouvelle, *Le*

*Torrent*¹, "Amica est le diable. Je convie le diable chez moi" (T, p. 34) qui est intégrée ensuite dans divers ouvrages d'Anne Hébert. Notre réflexion se porte ensuite sur l'assimilation de deux vers, "Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée" qui sont tirés du poème "Il y a certainement quelqu'un (v. 1-2.)"² Puis, ce sont quelques variations d'un énoncé extrait du roman *Kamouraska*, "La vraie vie est ailleurs (K, p. 163), qui retient notre attention. Le chapitre se termine par une adaptation d'un texte emprunté au roman *Les Chambres de bois*, "une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière" (CB, p. 179). Ce texte évoque bien une image persistante chez Anne Hébert, celle du retour de la mort à la vie.

¹ Anne Hébert, *Le Torrent*, Montréal, Éditions de l'arbre, HMH, 1987.

² Idem., "Il y a certainement quelqu'un", *Le Tombeau des rois*, Op. cit., p. 51.

"LA FEMME EST LE DIABLE ET DOIT MOURIR."³

- disent les héros dans l'oeuvre d'Anne Hébert.

*Vers le matin Catherine était devenue femme.
Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé
et il répétait: tu es le diable, Catherine,
tu es le diable. (CB, p. 76)*

Selon le mythe de la chute du paradis terrestre, c'est Ève, la femme serpent, qui a entraîné l'homme dans le mal. Ainsi "(la) femme est coupable du désir qu'elle fait naître chez l'homme, et plus elle est belle plus sa responsabilité s'accroît."⁴ La femme incarne la tentatrice et peut conduire l'homme par sa beauté dans le péché. Aussi, l'homme rêve de la détruire afin de se libérer du désir qu'il ressent à son égard. "(L)a femme est le diable et doit mourir." Ce motif parcourt l'oeuvre d'Anne Hébert qui sait l'adapter dans plusieurs de ses ouvrages.

François, le héros de la nouvelle d'Anne Hébert *Le Torrent*, après le meurtre de sa mère, Claudine, vit seul et cultive la culpabilité qui lui a été transmise par cette femme. Toutefois, "le désir de la femme [le ...] rejoint dans le désert". (T, p. 29) Mais s'il la désire ce n'est pourtant que pour la posséder et la détruire. C'est avec

³ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 214.

⁴ Jeannine Aonzo, *Op. cit.*, p. 92.

une partie de l'héritage de Claudine, l'"argent du mal" (T, p. 45) qu'il achète la Tzigane, Amica. Et son entrée dans le domaine de François ne sert qu'à perpétuer le mal. C'est le diable qu'il voit en elle. "*Amica est le diable. Je convie le diable chez moi.*" (T, p. 34) François a-t-il peut-être raison? Comme le remarque François Gallays, "les Tziganes, depuis toujours, sont un peuple maudit [...] que l'on tient responsable de tous les maux [...]. Comme le diable. Avec qui il a dès ses origines signé un pacte. [...] Peuple donc par qui le mal arrive parce qu'il le porterait naturellement en soi."⁵ Les caresses de cette femme, croit fermement François, ont un rôle précis à jouer dans sa damnation. "*Quels reptiles frais m'ont enlacé*" demande-t-il (T, p. 34) quand elle met "ses bras autour de (son) cou?" (T, p. 34)

L'idée que la femme est à l'origine du péché est reprise dans le roman *Les Chambres de bois*. Le héros, Michel, comme tous les héros d'Anne Hébert, montre une inquiétude morale devant la sexualité. Aux yeux de cet homme tourmenté, épris d'une impossible innocence, fixé dans l'enfance, la femme est possédée du diable et le corps

⁵ François Gallays, "Relire *Le Torrent* d'Anne Hébert, Pourquoi diable?", *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Collection Cahiers du C.R.C.C.F., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 46.

est mauvais. Par conséquent, l'acte sexuel est interdit et, partant, posséder Catherine c'est être détruit par elle. Il ne caresse Catherine qu'"à la limite du linge" (CB, p. 70). "Il rêve d'exorciser cette chair tendre." (CB, p. 75) Quand Michel, enfin connaît rageusement sa femme, c'est pour ensuite s'écrouler à ses côtés comme un noyé. "Tu es le diable, Catherine, tu es le diable" (CB, p. 76), gémit-il. Ce sont aussi les paroles qu'utilise François devant la séduction d'Amica.⁶

Si la femme est à l'origine du péché, l'homme, afin d'en être délivré, doit la détruire. "Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer" (CB, p. 92), dit Michel lorsque Catherine, "innocente et parée" (CB, p. 92), apparaît devant lui portant "sa plus grande robe de fête" (CB, p. 92). "Elle est si belle, cette femme que je voudrais la noyer" (CB, p. 141), dit de nouveau Michel au chevet de sa femme mourante. C'est bien la chair de Catherine que redoute Michel. Aussi trouve-t-il qu'elle atteint un degré extrême de beauté au moment même où elle frôle la mort car la mort n'est-elle pas la désincarnation absolue? Mais, à ces mots effrayants, la rage possède Catherine et elle entreprend enfin la lutte contre

⁶ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1984, p. 81.

"l'étrange amour" (CB, p. 142) de son mari.

C'est Ève qui, après avoir pactisé avec le diable, engendre le péché dans le monde.⁷ Élisabeth, dans *Kamouraska*, tout comme Amica dans *Le Torrent*, et Catherine dans *Les Chambres de bois*, est représentée comme une source de tentation pour l'homme qui, par conséquent, doit la détruire. Antoine, après avoir insulté Élisabeth et donné ses vêtements en cadeau à une maîtresse, lui demande pardon, mais en même temps il la culpabilise pour ses actes. C'est sa beauté, croit-il, qui la conduit au mal. "Il dit [...] qu'(elle est) belle et bonne et qu'un jour il la tuera." (K, p. 83) À l'encontre de Catherine, pourtant, qui est victime de Michel, Élisabeth, semble-t-il, est la véritable héritière d'Ève, "la femme maléfique qui porte sur elle et en elle les traces du mal qu'elle propage".⁸ Il est vrai qu'on lui impute la responsabilité morale du meurtre d'Antoine ainsi que de la corruption de George Nelson. "It is that damned woman that has ruined me" (K, p. 248), crie ce dernier à un étudiant en médecine quelques mois après l'assassinat d'Antoine. Le plus grand coupable, pourtant, n'est pas Élisabeth mais le milieu

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Loc. cit.*

moral et social qui l'entoure. Comme le remarque Henry Cohen, "Élisabeth incarne [...] le pouvoir vindicatif d'une société qui supprime toute innocence et toute non-intégration dans le courant de corruption et de cynisme qui règne."⁹

La lecture de certains passages des *Fous de Bassan* sur la culpabilité de la femme nous donne l'impression distincte du phénomène de déjà vu. Le héros, Stevens, ainsi que son oncle, le révérend Jones, sont les misogynes qui croient que la femme est à l'origine du malheur, du péché, de la faute originelle.¹⁰ Stevens attribue à certains personnages féminins (Olivia, Nora et Maureen) un désir passionné à son endroit.¹¹ Quand, après une longue absence de Griffin Creek, il rencontre pour la première fois l'adolescente Olivia qui, pense Stevens, "a grandi trop vite" (FB, p. 239), il détourne la tête devant sa beauté et le désir que traduit son regard, et il balbutie: "(C)ette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite, avant que..." (FB, p. 79). Sa sexualité lui répugne

⁹ Henry Cohen, "Le rôle du mythe dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *Présence francophone*, n° 12, 1976, p. 108.

¹⁰ Marilyn Randall, "Les énigmes des *Fous de Bassan*: féminisme, narration et clôture", *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 70.

¹¹ *Op. cit.*, p. 69.

lors même qu'elle éveille son désir. Ainsi, Stevens préférerait tuer Olivia avant de céder à son désir de la posséder et de la violer.¹² François, Michel et Antoine méprisent et condamnent, chacun à son tour, la sexualité féminine. Chez Olivia, la sexualité naissante menace de faire disparaître l'image que Stevens veut conserver d'elle: celle d'une petite fille sur la plage.¹³ De même, Michel désire garder Catherine une petite fille, une "infante, une pure fille de roi" (CB, p. 85). Stevens, pourtant, surpasse Michel en méchanceté. Il assassine Olivia ainsi que sa cousine, Nora, et ce faisant, il arrête leur développement sexuel.

Duchesnay, dans le roman *L'Enfant chargé de songes*, est un petit village isolé "au fin fond de la campagne". (ECS, p. 34) "Voici la mère terrible, castratrice que la mort même n'empêche pas de dominer son fils."¹⁴ Voici Julien et sa soeur, Hélène. Arrive Lydie, l'étrangère, qui se dit sorcière. "Le danger public, la sorcière, c'est

¹² Kathryn Slott, "Repression, Obsession and Re-Emergence in Hébert's *Les fous de Bassan*", *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 299.

¹³ Karen Gould, "Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*", *French Review*, vol. LIX, n° 6, mai 1986, p. 925-926.

¹⁴ Gilles Marcotte, "La même... et pas vraiment la même", *L'Actualité*, op. cit., p. 56.

moi." (ECS, p. 63) Elle vient pour les affranchir de l'emprise de la mère. "Un beau jour d'octobre" (ECS, p. 62), Julien rencontre Lydie à la forge. La passion l'envahit. Si Julien succombe à la tentatrice, il risque d'être renvoyé du royaume magique de l'enfance. Accepter la chair et faire l'amour avec Lydie, c'est accéder à l'âge adulte et s'affranchir de l'emprise de la mère. Mais, afin de repousser la concupiscence et éviter d'être délivré de son "enfance interminable" (ECS, p. 37), Julien *"n'aurait qu'à mettre ses deux mains autour du cou de Lydie et serrer un peu pour que rien ne se produise entre eux de ce qu'il désire et redoute à la fois"*. (ECS, p. 64)

Ainsi, selon les héros des romans d'Anne Hébert, la femme est une source de tentation pour l'homme qui, afin d'en être délivré, doit la tuer. Dans le roman *Le Premier jardin*, une jeune servante excite le désir du fils de son maître.

Cette fille le fait exprès aussi. Comment peut-on être à la fois aussi mince et aussi ronde? Chacun de ses gestes dessine des merveilles dans l'air avec juste ce qu'il faut d'énergie et de douceur pour nous ensorceler [...]. Comment peut-on permettre, dans la maison paternelle, à une créature de dix-sept ans de se mouvoir aussi librement devant nous. (PJ, p. 118)

"Le fils de la maison" (PJ, p. 118) réfléchit ainsi à

propos d'Aurore, la belle servante qu'il désire passionnément posséder. Violé et sans vie, le corps d'Aurore est retrouvé le jour de ses dix-huit ans. "Aucun meurtrier n'a été appréhendé." (PJ, p. 121) Toutefois, l'analyse intertextuelle des cas où la femme est considérée comme une tentatrice qu'il faut tuer, divulgue sans aucun doute l'identité du meurtrier. Ce ne pourrait pas être autre que "le fils de la maison" (PJ, p. 118) qui "vit hors la loi dans des régions violentes de soi où le désir est le seul maître". (PJ, p. 120) Tuer la tentatrice, c'est éliminer la tentation!

Ainsi est repris d'un roman à l'autre, dans des termes souvent très voisins, l'énoncé que nous avons cité au début de cette partie du travail. "*Tu es le diable, Catherine, tu es le diable*". (CB, p. 76) Dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, la femme est fréquemment représentée comme source de tentation pour l'homme. Celui-ci apparaît comme un être puissant prêt à immoler la femme parce qu'elle incarne la chair qui est, selon la pensée dualiste, mauvaise. Par exemple, Michel dans *Les Chambres de bois* "doit décolorer et blanchir Catherine, atténuant en elle l'ardeur mauvaise du sang, la figer comme une morte et

l'aimer ainsi pseudo-spiritualisée".¹⁵

"Avides de la source fraternelle du mal en moi, ils me couchent et me boivent" (TR, p. 61), écrit Anne Hébert dans le poème titre du recueil *Le Tombeau des rois*. (TR, p. 59-61) Les Michel dans ses romans ressemblent fortement à "l'auteur du songe" (TR, p. 59) qui "mène une femme maudite vers un sacrifice de la chair".¹⁶ L'épreuve de cette femme / enfant préfigure la mort tragique de Nora, d'Olivia et d'Aurore. Toutes trois sont victimes d'un système de pensée qui voit la sexualité comme un mal, c'est-à-dire le mal. De même, l'immolation de cette femme / enfant au creux du tombeau disculpe la violence et explique la révolte de Catherine, d'Élisabeth, de Julie, voire même de Lydie.

IL Y A CERTAINEMENT QUELQU'UN QUI M'A TUÉE

"Il y a certainement quelqu'un est un vers du poème "La chambre fermée" (v. 1-2) dans le recueil *Le Tombeau des rois*. Dans ce poème, qui situe le "je" dans un espace

¹⁵ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 215.

¹⁶ *Loc. cit.*

rétréci où règne la mort et la solitude¹⁷, la conscience poétique, péniblement avertie de son état de mort apparente, s'interroge sur l'identité de la puissance mystérieuse, sur le "quelqu'un" responsable de sa mort. "Qui donc m'a conduite ici?" (v. 1) demande-t-elle. Est-ce, comme le propose hypothétiquement Pierre-Hervé Lemieux, la Destinée ou le Sort?¹⁸ "Qui a soufflé sur (ses) pas?" "Quand est-ce que cela s'est fait?" (v. 3-4) C'est une longue série de questions que formule le "je". Pourtant, son interrogation demeure sans réponse "parce qu'elle s'adresse à une fatalité intérieure aveugle et sans voix."¹⁹

Le vers "Il y a certainement quelqu'un" réapparaît ensuite quelques pages plus loin dans le même recueil non seulement à l'intérieur d'un poème mais comme le titre même du poème. "Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tué" (v. 1-2), affirme le "je". Ici, note Lemieux, "la conscience du mal commis en soi est plus claire".²⁰ L'agent, le "quelqu'un" responsable de ce ravage intime,

¹⁷ Réjean Robidoux et André Renaud, *Op. cit.*, p. 176.

¹⁸ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 108.

¹⁹ Gilles Marcotte, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, 1968, p. 293.

²⁰ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 110.

est un être supérieur et, par là, antérieur, dominant l'autre et lui installant dans l'âme la destruction certaine.²¹ Cette mort, qui est antérieure à la volonté du "je", explique l'impossibilité de vivre que décrit "La chambre fermée" ainsi que certains des poèmes du recueil *Le Tombeau des rois*. Ainsi, le "je" constate son état de mort et s'interroge sur l'identité de l'auteur de son trépas. Dans le roman *Les Fous de Bassan*, l'héroïne, Olivia, peut nommer l'auteur de sa mise à mort mais tout comme le "je", elle n'en connaît pas le pourquoi.

Le soir du 31 août 1936, Olivia et sa cousine, Nora, sont violées et assassinées. Dans le roman *Les Fous de Bassan*, cinq voix narratives répètent avec obsession cette même histoire tragique. C'est de la mort / mer même que la jeune Olivia revient afin de raconter sa version des événements dans le livre intitulé *Olivia de la Haute Mer*. Lire l'incipit de ce livre, c'est aussitôt discerner la présence d'un autre texte et d'un autre genre.

"Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée / puis s'en est allé sur la pointe des pieds", dit Olivia de la Haute Mer. (FB, p. 199) Les vers du poème "Il y a certainement quelqu'un" (TR, p. 51) sont ainsi repris et

²¹ *Ibid.*, p. 157-158.

arrangés sous une forme nouvelle et, partant, passent au statut de matériaux "comme dans le 'bricolage mythique', où des messages pré-transmis sont collectionnés pour être réarrangés dans des ensembles nouveaux".²² Il existe plusieurs correspondances entre le poème et le récit d'Olivia de la Haute Mer. Le "je" du poème est la proie d'un pouvoir supérieur non identifié tandis que l'agent de la mort d'Olivia, on l'a dit, est bien connu. "Le quelqu'un" qui l'a tuée, c'est Stevens Brown. Les deux héroïnes pourtant sont d'accord pour croire que leur histoire a déjà été écrite, et que contre le destin elles ne peuvent rien. "Quelque part [...] l'ordre de mort est donné." (FB, p. 220) "C'est mon histoire qui m'attend là-haut..." (FB, p. 212), songe Olivia en se remémorant les jours avant le 31 août 1936. Le "je", et Olivia, tout comme Élisabeth dans *Kamouraska*, François dans *Le Torrent* et certains autres personnages d'Anne Hébert, ont parfois "le sentiment d'être les instruments du destin, donc ils ont l'impression que leur histoire a déjà été écrite et qu'eux ne font que l'exécuter".²³ Toutefois, la passion de vivre de "je" et d'Olivia survit à la mort même. Les "yeux

²² Laurent Jenny, *Op . cit.*, p. 267.

²³ Grazia Merler, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", *Écrits du Canada français*, vol. 33, 1971, p. 53.

avides" (TR, p. 51) de "je" restent ouverts sur "la beauté du monde". (TR, p. 51) De même, le désir de vie et d'amour qui détermine Olivia est plus avide après sa mort que durant sa vie, et elle est constamment attirée à la plage par la mémoire de son amour pour Stevens.

Ainsi sont insérés à l'intérieur des *Fous de Bassan* des vers qui proviennent du recueil *Le Tombeau des rois*. Cette interaction entre les deux textes institue un échange, un dialogue, qui a pour résultat d'enrichir notre lecture et de nous entraîner à formuler certaines hypothèses. Stevens, c'est le "quelqu'un" qui a tué Olivia. Et le "je" du poème? On peut supposer que le "je" (qui est une femme) est la victime des Michel, des Antoine, des Julien et de tous ces hommes tourmentés par un sentiment de culpabilité écrasante, incapables de s'abandonner à l'amour. On peut également imaginer que, tout comme chez Olivia, le désir de vie et d'amour de "je" est si puissant qu'il va également surmonter la mort.

LA VRAIE VIE EST AILLEURS

Constamment menacés de mort, c'est-à-dire de mort psychologique et spirituelle, le "je" ainsi que d'autres personnages d'Anne Hébert, éprouvent de la difficulté à

être et à vivre. Souffrant d'un sentiment d'exclusion de la vraie vie, ils se réfugient souvent dans le songe et fuient la réalité.

Anne Hébert a perçu et exprimé dans son oeuvre le drame de l'être humain aliéné et dépossédé, qui découvre que la vraie vie est absente (ailleurs) et éloignée pour toujours.²⁴ D'un texte à l'autre dans son oeuvre, on repère facilement des traces de cet "ailleurs" qui semble tourmenter ses personnages. "La vraie vie est ailleurs" (TS, p. 21) dit déjà le vieux François dans *Le Temps sauvage*²⁵. "La vraie vie est ailleurs" (K, p. 163), répète Élisabeth dans *Kamouraska*. "Ma vraie vie est ailleurs", réitère Bernard, avec une seule variante dans *Héloïse*. "La vraie vie est ailleurs" (PJ, p. 112), répète Flora Fontanges dans *Le Premier jardin*. On le voit, cette formule est reprise maintes fois dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Aussi, nous avons voulu analyser quelques manifestations de cette pratique intertextuelle chez l'auteure.

Élisabeth, au temps présent du récit dans le roman *Kamouraska*, se trouve dans la maison de son second mari,

²⁴ Roger Sylvestre, "Du sang sur des mains blanches", *Critère*, n° 4, 1974, p. 48.

²⁵ Anne Hébert, *Le Temps sauvage*, Montréal, HMH, 1976, p. 21.

Jérôme Rolland, rue du Parloir, à Québec. Toutefois, "la vraie vie [...] est sous le passé." (K, p. 104) Jérôme se meurt. Épuisée, Élisabeth se retire dans la chambre de la bonne, s'allonge, s'endort et, par le moyen du songe, quitte la rue du Parloir. Elle est ainsi entraînée au coeur de son passé. "J'habite ailleurs. Un lieu précis. Un temps révolu [...] Il s'agit de la possession de ma vie réelle." (K, p. 163) De façon progressive, elle revoit et revit sa "folle jeunesse" (K, p. 115) et les jours de ses amours avec le docteur Nelson.

Au cours de son songe-souvenir, Élisabeth se remémore le bal au manoir de Saint-Ours quand, pour la première fois, elle fait l'amour avec George. Elle se réjouit de retrouver sa vraie vie. Subitement, pourtant, elle a "la nausée dans ces odeurs du passé, elle se rétracte, en pensée, et déclare que "(l)a vraie vie est ailleurs" (K, p. 163), rue du Parloir, au chevet de (son) mari.²⁶ Cette occurrence de l'énoncé prend alors une connotation qui diffère de son emploi habituel dans l'oeuvre hébertienne. Dans cet extrait, entendons-nous, "la vraie vie" est dans le présent de la vie réelle. Toutefois, au cours de ce même songe, Élisabeth s'éloigne de la rue du

²⁶ Gabriel-Pierre Ouellette, "Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *Voix et images*, n° 1, 1975, p. 252.

Parloir. Elle revoit sa première rencontre avec le docteur Nelson et ces paroles lui échappent: "Ma vraie vie est ailleurs. Toute retirée dans un lieu vague. Une espèce de campagne désaffectée où l'effroi fait des ombres chinoises. (K, p. 109-110) C'est son amant qui, afin qu'elle puisse retrouver son "enfance libre et forte" (K, p. 123), la conduira dans cet "ailleurs", "hors de ce monde". (K, p. 123) Comme le signale avec pertinence Robert Harvey, dans les romans d'Anne Hébert "la vraie vie" est toujours ailleurs, dans ce pays de l'enfance qu'il faut 'à tout prix' reconquérir."²⁷

Bernard, dans le roman *Héloïse*, "avait renoncé à écrire des poèmes [...] pour étudier le droit [...] (et) il allait se marier, fonder une famille avec Christine." (H, p. 13) Une vie bien normale, une existence réelle, se déroulent devant lui quand, de l'obscurité de la terre, surgit Héloïse. Bernard la croise dans le métro et sa vie présente perd tout son attrait. Sorti du métro, il la cherche dans la foule. Il "s'agit de (la) retrouver à tout prix". (H, p. 24) Il entre au bistro, commande du café mais ni "ses gestes ni sa voix ne paraissent lui

²⁷ Robert Harvey, *Kamouraska* d'Anne Hébert, *une écriture de la passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, 1982, p. 159.

appartenir. *Je suis hors de moi, pense-t-il. "Ma vraie vie est ailleurs."* (H, p. 25) Comme Élisabeth qui aspire à suivre George "*hors de ce monde*" (K, p. 123), Bernard est séduit par la volupté de l'abîme, du gouffre et de l'absolu.²⁸

Dans *Le Premier jardin*, Pierrette Paul, "réchappée de l'incendie de l'hospice Saint-Louis", (PJ, p. 129) est adoptée par les Éventurel. Aussitôt terrassée par la fièvre scarlatine, elle reste quarante-huit jours en quarantaine. "*La voici qui sort de sa chambre [...]. La vraie vie commence à l'instant même.*" (PJ, p. 131) Ses parents adoptifs lui confèrent un nouveau nom, Marie Éventurel, et elle revêt donc une nouvelle identité. Elle laisse derrière elle son enfance et, à partir de ce moment, elle accepte de jouer le rôle que les Éventurel lui destinent. (PJ, p. 137) Elle fait alors semblant de vivre, tout comme Élisabeth le fait après son mariage à Jérôme Rolland.

Pourtant, en geste de révolte contre la vie préfabriquée que les Éventurel lui imposent, Marie choisit de devenir actrice et de quitter la ville de Québec pour aller en Europe. Sous le nom de Flora Fontanges, elle se

²⁸ A.R. Chadwick et V. Harger-Grinling, "Anne Hébert: Métamorphoses lutésiennes", *Canadian Literature*, n° 109, été 1986, p. 170.

produit dans de multiples rôles mais n'arrive jamais à jouer celui qui est le plus difficile... elle-même.²⁹ Flora Fontanges accouche d'une petite fille, Maud, et aux "premiers temps de sa maternité" (PJ, p. 110) elle prend congé du théâtre. La première fois qu'elle apparaît sur scène après la naissance de cette enfant, "Madame Fontanges joue en deça d'elle-même, séparée du meilleur de son âme, absente de ses propres gestes." (PJ, p. 111) "La vraie vie est ailleurs." (PJ, p. 112) L'"ailleurs" signifie ici sa vie avec son bébé qu'elle aime baigner, talquer, langer, bercer et caresser. (PJ, p. 110) La "vraie vie" de l'actrice, pourtant, est encore plus éloignée dans sa propre enfance à l'orphelinat. C'est justement dans le souvenir de cette "enfance perdue" (PJ, p. 113) que l'actrice puise pour jouer le rôle de "la Fantine des *Misérables*". (PJ, p. 112) Son interprétation de ce personnage, disent les critiques, "vibre si fort qu'elle nous prend le coeur à deux mains". (PJ, p. 113) Fantine a été "dépossédée de sa fille et de toute raison d'être au monde" (PJ, p. 112), tout comme Pierrette Paul qui, après la conflagration et son adoption par les Éventurel, s'est sentie "dépouillée jusqu'aux os" (PJ, p. 131), privée de

²⁹ Paul-Raymond Côté, *Op. cit.*, p. 420.

son identité et de sa vraie vie.

De retour au pays natal pour "jouer Winnie dans *Oh! les beaux jours*" (PJ, p. 10), Flora rencontre Raphaël, étudiant en histoire, qui lui fait visiter la ville. "Elle voudrait être ailleurs. *Anywhere out of this world.*" (PJ, p. 37) Elle n'est venue à Québec que pour incarner le personnage de Winnie, et rechercher sa fille "(p)uis s'en ira finir sa vie ailleurs." (PJ, p. 37) C'est là sa vraie vie qui est, comme celle d'Élisabeth dans *Kamouraska*, "sous le passé" (K, p. 104) qu'elle risque de retrouver dans certaines rues de la ville. Ainsi, afin de "tenir à distance qui peut l'atteindre et la blesser" (PJ, p. 20), elle biffe tout un quartier du plan de la ville "d'un trait de son stylo. [...] Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais". (PJ, p. 37)

Notre analyse de l'énoncé "la vraie vie est ailleurs" dans *Le Premier jardin*, révèle que dans ce roman deux connotations différentes entourent le mot "ailleurs". D'une part, "ailleurs" se réfère au passé refoulé de l'actrice, à son existence avant son adoption par les Éventurel. D'autre part, "ailleurs" se rapporte aux efforts de la comédienne d'échapper au temps présent, lorsqu'elle explore la ville avec Raphaël. "Elle voudrait être ailleurs. *Anywhere out of this world.*" (PJ, p. 37)

Autrement dit, elle veut éviter une confrontation avec elle-même. Pendant presque toute sa vie, Pierrette Paul a refusé d'accepter "le poids de toute sa vie dans la nuit de sa chair" (PJ, p. 117). "Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même." (PJ, p. 63) Aussi, elle se fait actrice et se livre au plaisir de jouer et de se retirer de la "vraie vie".

Les protagonistes qui habitent l'oeuvre d'Anne Hébert souffrent souvent d'un sentiment d'aliénation, d'exclusion de la vie. C'est ce qu'a voulu établir cette analyse de l'énoncé de "la vraie vie est ailleurs" dans trois romans représentatifs de l'écriture hébertienne. Flora Fontanges, Bernard et Élisabeth, tout comme François dans *Le Torrent* et Julien dans *l'Enfant chargé de songes* ressentent un profond malaise devant la vie. De ce trouble résulte une difficulté d'être et d'agir dans le quotidien. Ils vivent ainsi comme absents de leur moi authentique. À l'origine de ces sentiments se trouve une tradition littéraire soumise aux impératifs de l'idéologie clérico-nationaliste.³⁰ "Ne nous a-t-on enseigné que la vraie vie était

³⁰ Voir à ce sujet Albert Le Grand, "Anne Hébert: De l'exil au royaume", *Littérature canadienne-française*, Conférences J.-A. de Sève, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 181-213; paru d'abord dans *Études françaises*, n°4, 1968, p. 3-29.

absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point?"³¹, écrit Anne Hébert.

Dépossession, donc, et solitude, exclusion de la vraie vie et exil dans un ailleurs imposé. C'est le destin malheureux des personnages de cette auteure. Déjà dans les poèmes du recueil *Le Tombeau des rois* se manifeste cette même difficulté d'être qu'illustre l'expérience de "je". Dans ces poèmes "l'ailleurs désigne un état prolongé d'aliénation loin du monde".³²

UNE TAUPE AVEUGLE CREUSANT SA GALERIE VERS LA LUMIÈRE

C'est toujours à contre-cœur que le protagoniste hébertien entreprend la lutte pour posséder sa "vraie vie" et accéder au monde. Il s'agit d'affronter, en songe, les morts, les "rois", les images-mères qui dominent l'esprit.³³ Le sujet renonce au monde extérieur comme objet pour rentrer en soi: explorer un espace intérieur³⁴

³¹ Anne Hébert, "Saint-Denys Garneau", scénario et commentaire de film, ONF, 1960, Reproduit dans René Lacôte, *Anne Hébert*, Paris, Éditions Seghers, 1969, p. 127.

³² Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 62.

³³ *Ibid.*, p. 199.

³⁴ Pierre Kunstmann, "Le Tombeau des rois ou la progression régressive", *Voix et images*, vol. 1, n° 3, avril 1976, p. 255.

et ainsi aller à la rencontre du passé refoulé. De cette confrontation décisive naît un nouvel espoir, une espèce de renaissance. L'image d'une descente en soi afin de "*(r)égler ses comptes avec la nuit, une fois pour toutes*" (PJ, p. 134) et ensuite "*redevenir neuve et fraîche*" (PJ, p. 134), est essentielle chez Anne Hébert. Pour donner un exemple dramatique de cette renaissance dans l'oeuvre de l'auteure, voici un texte emprunté au roman *Les Chambres de bois*.

Tout est noir, songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière.
(CB, p. 179)

Michel épouse Catherine et la convoque ensuite à une vie irréaliste dans un appartement ténébreux de Paris. Après une longue maladie, Catherine, avec la servante Aline, fuit enfin cet univers étouffant et renaît à la vie et au réel. La servante meurt et Catherine, en nettoyant la chambre de celle-ci, découvre une photo de "la maison des seigneurs" (CB, p. 178), "le pays d'enfance de Michel et (de sa soeur) Lia". (CB, p. 179) Son évasion de ce pays noir est comparable à celle d'une taupe, qui, à force d'explorer les ténèbres souterraines finit par accéder à la lumière du jour.

La même figure est reprise dans des mots fort semblables pour évoquer la victoire de l'aube sur la nuit, dans *Matin ordinaire*, un poème du dernier recueil d'Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit*.³⁵ Voici ces vers qui rappellent également l'expérience de "je" dans le poème-titre du *Tombeau des rois*:

*C'est un matin ordinaire
 Tout gris de nuit
 Comme une taupe secoue la terre
 Sur son pelage d'argent
 Cligne des yeux au sortir
 D'un long souterrain noir
 Se remet à vivre
 Lentement.*

Comme l'observe très justement Albert Le Grand, "Il y a toute la nuit à traverser pour retrouver l'aube, et tout l'irréel à arpenter avant d'accéder de nouveau à une géographie de l'homme."³⁶

³⁵ Anne Hébert, "Matin ordinaire", *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Paris, Éditions Boréal, Seuil, 1992, p. 53.

³⁶ Albert Le Grand, *Op. cit.*, p. 203.

CONCLUSION

Quels que soient les textes assimilés, le statut du discours intertextuel est [...] comparable à celui d'une super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels. L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants.³⁷

L'analyse intertextuelle que nous avons effectuée révèle certaines constantes communes à l'oeuvre entière. Les personnages que dépeint l'auteure, en particulier les personnages féminins, souffrent tous d'une difficulté de vivre. L'angoisse qui les tourmente est une conséquence inévitable de l'ordre religieux et social sclérosé qui réglait tous les aspects de la société québécoise d'autrefois. L'ordre, à cette époque-là, était une valeur suprême.³⁸ Il importait par-dessus tout de se plier aux lois de l'Église et aux convenances de la société bourgeoise. Toute individualité était censurée, toute singularité stigmatisée.

Influencés par l'éducation chrétienne reçue, les héros d'Anne Hébert affichent souvent une inquiétude morale

³⁷ Laurent Jenny, *Op. cit.*, p. 266.

³⁸ Lori Saint-Martin, *Op. cit.*, p. 264.

devant la sexualité de la femme; ils la considèrent, en effet, comme une occasion de péché. On peut songer au cousin bien-aimé d'Anne Hébert qui souhaitait que son corps finisse à sa ceinture.³⁹ Au Canada français, comme l'observe Anne Hébert, "(l)a moindre tentative de possession, d'accomplissement [...est] vouée à l'échec". Et elle continue: "Ne nous a-t-on pas enseigné que la vraie vie était absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point."⁴⁰ L'élément social tient une place importante dans l'écriture hébertienne⁴¹ et l'impact de l'atmosphère socio-culturelle étouffante de l'époque clérico-nationaliste se manifeste à travers toute son oeuvre.

³⁹ Voir Saint-Denys Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1954, p. 218.

⁴⁰ Anne Hébert, *Saint-Denys Garneau*, Commentaire du film de l'Office national du film, *Op. cit.*, p. 127.

⁴¹ Lori Saint-Martin, *Op. cit.*, p. 186.

CHAPITRE III

Le coeur, centre vital de l'existence de l'être humain

INTRODUCTION

La poésie colore les êtres, les objets, les paysages, les sensations, d'une espèce de clarté nouvelle, particulière qui est celle même de l'émotion du poète. Elle transplante la réalité dans une autre terre vivante qui est le coeur du poète et cela devient une autre réalité, aussi vraie que la première. (PSR, p. 68)

L'imagination littéraire d'Anne Hébert a engendré tout un réseau d'images, d'objets et de figures qui constituent un monde vivant et dynamique.¹ Aussi, nous avons voulu consacrer une partie du travail présent à l'examen des images souvent réitérées dans son oeuvre. Toutefois, si riche est l'univers symbolique d'Anne Hébert qu'il a fallu sérieusement limiter nos choix d'exemples. Ainsi, nous avons parcouru l'ensemble de l'oeuvre pour en relever les images, objets et figures qui reviennent le plus fréquemment. Le symbole de l'eau nous a attiré par son importance dans l'oeuvre hébertienne. Toutefois, cette image a déjà

¹ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, Op. cit., p. 6-7.

fait l'objet de plusieurs études.² Les images du coeur et de l'arbre ont été beaucoup moins étudiées et pourtant, tout comme celles de l'eau, elles traversent l'oeuvre hébertienne. C'est pourquoi nous avons arrêté notre choix sur le coeur et l'arbre. Il s'agit, dans ce chapitre, d'analyser des images du coeur en grand danger ainsi que celles du coeur / horloge. Ensuite, dans le quatrième chapitre nous examinerons l'arbre comme symbole de l'être humain ainsi que l'image de l'arbre gelé.

LE COEUR BLESSÉ, SUPPLIÉ, DÉCHIRÉ

Le coeur, qui représente tout ce qui est vrai et authentique chez l'être humain, fait l'objet d'un grand nombre d'emplois chez Anne Hébert, observe Benoît Renaud.³ Rare dans *Les Songes en équilibre*, les figures du coeur détiennent une fonction essentielle dans le recueil *Le Tombeau des rois* où l'exploration intérieure qu'effectue le "je" est une affaire de coeur.

² Voir Paul Wyczynski, *Poésie et symbole*, Montréal, Librairie Déom, 1965, p. 159-163; Maurice Émond, *Op. cit.*, p. 157-261; Elizabeth Muirsmith, *L'eau dans l'oeuvre poétique d'Anne Hébert*, Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1973.

³ Benoît Renaud, *Op. cit.*, p. 32.

Centre de la vie, le coeur est également dans les écrits hébertiens "le lieu d'aboutissement de l'absence de la vie. Objectif même de la mort".⁴ Notre lecture intertextuelle a justement dévoilé la fréquence des répétitions de l'image du coeur comme objectif de la mort. La figure du coeur mutilé, écrasé, percé, voire même arraché du corps, essentielle dans certains poèmes d'Anne Hébert, est réitérée, développée et enchâssée ensuite dans ses romans. Aussi, nous avons trouvé bon d'examiner quelques occurrences de cette image dans l'oeuvre de ce poète doué.

C'est en approfondissant trois poèmes du recueil *Le Tombeau des rois*, soit "Un mur à peine", "La chambre fermée" et "Le tombeau des rois" que nous allons entamer notre examen de l'image du coeur menacé de mort.

*Un mur à peine
Un signe de mur
Posé en couronne
Autour de moi.
[...]
Pressant mon coeur (v. 1-4, v. 8)*

Ces vers proviennent du poème "Un mur à peine".⁵ "La source du sang" (v. 21), le coeur du "je" est entouré d'une barrière psychique qui l'empêche de "gagner l'univers / qui

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Anne Hébert, "Un mur à peine", *Op. cit.*, p. 37-38.

fuit" (v. 9-10) Cette clôture est invisible mais elle n'est pas pour autant moins menaçante. Le "je" éprouve la même impossibilité de vivre qui écrase François, Élisabeth, Bernard et tant d'autres personnages d'Anne Hébert. La responsable, celle qui a légué à la conscience poétique un héritage de tristesse ainsi qu'un goût de la mort, c'est la fatalité. En effet, celle-ci trouve son origine dans le passé⁶, retient le coeur prisonnier et le menace de mort par étouffement.

*Mon coeur sur la table posé
[...]
Entre (mes) côtes déraciné.
La couleur claire du sang
Scelle la voûte creuse. (v. 24-33)⁷*

Dans le poème "La chambre fermée", le simple mur se rétrécit pour se transformer en chambre hermétiquement fermée. C'est une représentation qui est fortement évocatrice de la claustration absolue de la tombe.⁸ Le "je" a été conduit dans cet endroit tombal par le "Qui", c'est-à-dire la fatalité ou le sort.⁹ Le coeur et la chair

⁶ Pierre Pagé, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, 1965, p. 98.

⁷ Anne Hébert, "La chambre fermée", *Op. cit.*, p. 39-40.

⁸ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 112.

⁹ Voir Chapitre I, p. 27 et 29 de ce travail.

de "je" victime, "*Tristes époux tranchés et perdus*" (v. 47), sont arrachés l'un de l'autre et, dans un état de passivité sacrificielle, le "je" voit son coeur "*entre ses côtes déraciné*" (v. 31) immolé sur la table / autel (v. 24). Le coeur sera ensuite monstrueusement dévoré¹⁰ par son bourreau anonyme.

L'image terrible du coeur supplicié et immolé atteint son apothéose dans le poème-titre du recueil. Inexorable, la fatalité entraîne le "je" armé de son coeur représenté "comme un faucon aveugle" (v. 2) jusqu'au royaume des morts. Au sein des tombeaux ténébreux, il affronte en songe dans un combat singulier et décisif, les "rois" qui symbolisent tout ce qui domine et régit l'existence.¹¹

Livré à un cauchemar horrible, le "je" voit sa propre chair sacrifiée (v. 54) dans un rite initiatique qui permet le passage de la mort à la vie.¹² "Offrande rituelle et soumise" (v. 37), tout comme le sujet du poème "*La chambre fermée*", le "je" passe par l'épreuve de "*la main sèche qui cherche le coeur pour le rompre*" v. 58). La tentative

¹⁰ Pierre Pagé, "La poésie d'Anne Hébert", *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, 1969, p. 365.

¹¹ Gilles Marcotte, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Op. cit.*, p. 296.

¹² Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, *Op. cit.*, p. 142.

d'écrasement du coeur est violente et forcenée: "Sept fois (il connaît) l'étau des os". (v. 57)

De même que dans "La chambre fermée", le coeur est évoqué séparé du corps, ce qui est l'image même de la mort. Les sujets des deux poèmes se sacrifient et versent leur sang. Dans le deuxième poème, pourtant, l'immolation est portée plus loin pour devenir une espèce de communion horrible. Les morts "(le) couchent et (le) boivent" (v. 56). C'est l'accomplissement du vers prophétique du poème "Un mur à peine" où Anne Hébert écrit "*Mon coeur sera bu comme un fruit*". (TR, p. 38)¹³

Le "je" de "La chambre fermée" est totalement résigné à son destin tragique. "Surtout n'ouvre pas les yeux" (TR, p. 40), s'avise-t-il. La victime / coeur dans le poème "Le tombeau des rois", au contraire, "se plaint" (v. 43), survit au supplice et rejette enfin l'emprise des morts: "Et les morts hors de moi, assassinés" (v. 61).

Dans la poésie d'Anne Hébert la mort est souvent décrite comme une réalité antérieure à la vie qui, partant, ne peut être qu'une lutte contre elle.¹⁴ Or, c'est le coeur qui est le principe moteur de la vie, et ainsi la

¹³ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 219.

¹⁴ Pierre Pagé, "La poésie d'Anne Hébert", *Op. cit.*, p. 219.

fatalité doit détruire le coeur de "je". Le coeur mutilé, en grand danger, est donc le sujet de nombreuses représentations dans les poèmes de cette auteure. Elle récupère ensuite l'image, la soumet à une activité transformatrice et l'inscrit dans son oeuvre romanesque. Nous allons relever et examiner ces traces dans trois romans d'Anne Hébert, à savoir *Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat* et *Héloïse*, et puisque les images du coeur reviennent fréquemment dans *Kamouraska*, c'est avec deux exemples de l'incorporation de cette figure dans ce roman que nous entamons notre étude de sa présence dans l'oeuvre romanesque.

Une femme, poitrine découverte, s'appuie de dos à une planche. Ses mains sont liées derrière son dos [...] Quelqu'un d'invisible lance des poignards à la femme, clouée à la planche. Vise son coeur.
(K, p. 49)

Élisabeth, après le meurtre d'Antoine, est poursuivie par la justice. Sa complicité dans le crime a été vite étouffée, la loi proclame son innocence. Toutefois, elle se reconnaît coupable et ainsi Madame Rolland, se remémorant les événements, s'inflige la peine de mort. Elle se voit les mains liées, la poitrine nue devant la foule et les juges. Un bourreau invisible lui lance des poignards au coeur. "Mme Rolland [...] voit venir l'éclair

métallique du couteau s'abattant en plein coeur de la femme condamnée". (K, p. 49) Même quand elle réussit enfin à sortir de ce cauchemar, elle *"éprouve une vive douleur"* (K, p. 49) au sein.

C'est depuis toujours, croit Élisabeth, qu'elle porte le poids de la culpabilité et qu'elle est menacée par une justice invisible. Le mal semble l'avoir imprégnée dès son origine dans les entrailles de sa mère. Élisabeth *"se démène comme un cabri"* (K, p. 51) dans le ventre de celle-ci qui l'accuse par la suite d'être *"une petite fille malfaisante"* (K, p. 51). Elle se considère donc comme possédée. *"Maudite! Femme Maudite!"* (K, p. 82) C'est le coeur, source de vie, qui est, selon la théorie du dualisme janséniste, également source du mal, le siège des passions.¹⁵ Ainsi, le mal, comme *"une grande plante vivace, envahissante"* (K, p. 117), loge dans le coeur d'Élisabeth et, afin de l'exorciser, il faut que la justice atteigne le coeur. C'est pourquoi le bourreau doit viser cette source de vie. De la même façon, les rois dans le poème *"Le tombeau des rois"* cherchent à rompre le coeur de *"je"* afin de conjurer *"la source fraternelle du mal"* qui se trouve en elle.

¹⁵ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 219.

Élisabeth est donc, paraît-il, une femme maléfique, "Maudite" (K, p. 140), comme l'accuse Antoine Tassy, son premier mari. Toutefois, si Élisabeth est damnée, à plus forte raison le sera cet homme barbare qui est l'incarnation même du malin, rongé par "quelque chose de terrible [...] (un) démon triomphant" (K, p. 86). Or, le mal se trouve dans le coeur. Ainsi, lorsqu'Élisabeth et son amant imaginent un duel, c'est le coeur d'Antoine qu'ils rêvent de déchirer d'une balle. "*Justice est faite [...]. (Sa) poitrine robuste ouverte d'une balle. (Son) coeur déraciné comme une dent de lait. (Son) sang répandu.*" (K, p. 148) Tout comme dans les poèmes "*La chambre fermée*" et "*Le tombeau des rois*", le coeur est dessiné écarté du corps, le sang répandu.

Anne Hébert reprend l'image du coeur tourmenté et la modifie pour l'intégrer ensuite dans le roman *Les Enfants du sabbat*. "L'obéissance aveugle, les rires innocents, les douces niaiseries" (ES, p. 50) qui déterminent la vie au couvent, dissimule souvent la méchanceté. La romancière décrit cette cruauté comme "*les piqûres d'épingle quotidiennes, les coups de couteau, en plein coeur.*" (ES, p. 50)

Malade, soeur Julie consulte le médecin. La source du mal, toutefois, ne se trouve pas dans son corps mais dans

son coeur. *"Ma réalité mise à nu, sortie d'entre mes côtes, mon coeur tout entier, comme une dent arrachée."* (ES, p. 13) Encore une fois, Anne Hébert représente le coeur arraché du corps.

"(L')un après l'autre" (ES, p. 8) on éteint les cierges. *"Et nous sommes environnés de ténèbres épaisses, [...] Le fond de la nuit touché. La main noire qui presse le coeur. La mort par étouffement n'a jamais été plus proche."* (ES, p. 81-82) C'est ainsi qu'Anne Hébert décrit l'Office des Ténèbres du Vendredi-Saint. Le Christ meurt. L'âme de soeur Julie risque de périr de la même manière, entourée de l'obscurité qui domine son existence de religieuse. Le lecteur de l'oeuvre hébertienne peut reconnaître dans ce passage non seulement l'image du coeur asphyxié si fréquent dans ses écrits, mais aussi une variation d'un vers du poème *"Le tombeau des rois"* où nous lisons *"la main sèche qui cherche le coeur pour le rompre"*. (TR, p. 61)

Ce vers est répété presque littéralement dans la scène où l'abbé Flageole invoque l'archange saint Michel afin que la communauté des Soeurs du Précieux-Sang soit délivrée du malin. L'abbé Flageole ne peut terminer la prière. *"Une force invincible le saisit à la gorge et à la poitrine, le ravage et l'étouffe [...] cherche le coeur de Léon-Z."*

Flageole pour le rompre." (ES, p. 148) Cette circonstance n'est pas la première fois que le coeur de l'aumônier du couvent risque d'éclater. À la suite d'une forte crise d'asthme, il voit son "*coeur sorti d'entre ses côtes [...] piqué de flèches rayonnantes et de longues aiguilles d'or*". (ES, p. 131) Cette vision cauchemardesque lui arrive la journée même qu'il a songé à pratiquer un exorcisme sur soeur Julie et à lui infliger l'épreuve des aiguilles afin de découvrir sur son corps la marque du diable.¹⁶ Existe-t-il une correspondance entre les deux événements? C'est incontestable. Cette hallucination résulte de sa crainte diffuse du pouvoir occulte de soeur Julie.

Oui, le prêtre a peur de soeur Julie mais en même temps, celle-ci exerce une étrange fascination sur lui. Les sentiments de cet homme ressemblent à ceux de Bernard envers la femme / vampire, Héloïse. Tout comme Bernard, l'abbé Flageole est séduit par la volupté de l'abîme. Bernard se laisse entraîner à la mort par Héloïse. Il échappe une première fois à ce triste destin. Héloïse lui a tranché la gorge mais il ne meurt pas. Livré à la fièvre et au délire, il voit l'"*image sanglante d'Héloïse [...] au-dessus de son lit. Cherchant son coeur avec des mains*

¹⁶ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, Op. cit., p. 128.

maigres, fouillant entre ses côtes". (H, p. 104-105)

Voici répétée de nouveau l'image du coeur en danger d'un atroce supplice. Outre cela, on remarque dans cet extrait encore une autre adaptation d'un vers du poème "Le tombeau des rois", soit "*et la main sèche qui cherche le coeur pour le rompre.*" (TR, p. 61) Comme nous l'avons déjà signalé, ce vers se trouve également encadré, non pas une fois, mais deux fois, dans *Les Enfants du sabbat*. Anne Hébert reprend, dans ce qui est un exemple frappant d'intertextualité, une image qui constitue aussi le vers d'un poème pour l'inscrire dans ses romans.

D'où vient l'image du coeur meurtri et ensanglanté qui surgit dans les écrits hébertiens? Dans une entrevue avec André Vanasse, Anne Hébert avoue que la Bible est une oeuvre qui l'a profondément influencée.¹⁷ La Passion et la subséquente résurrection du Christ sont au centre du Nouveau Testament et lu de façon solennelle dans la liturgie. Le flanc du Christ a été percé d'une lance et c'est ainsi qu'il a été saigné à blanc. On pourrait supposer que la description des événements de la Crucifixion qu'Anne Hébert a lu dans les Saintes Écritures a tant imprégné son subconscient qu'elle l'a intégrée par

¹⁷ André Vanasse, "L'écriture et l'ambivalence, Entrevue avec Anne Hébert", *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 447.

la suite dans son oeuvre. La figure du crucifié revient aussi à maintes reprises chez elle. Le sang versé par le Christ sur la croix est le symbole du rachat des péchés du monde et rend possible la Rédemption.¹⁸ De même, le sang répandu du coeur des personnages d'Anne Hébert leur permet, en certains cas, d'expié le mal et parfois aussi de se tourner de la mort vers la vie.

L'image du coeur supplicié est présente dès le premier recueil de poésie d'Anne Hébert. Le "je" dans le poème "Mort", étreint le Christ meurtri dans ses bras. Elle se penche "au-dessus du coeur qui saigne, ses cheveux se figent dans le sang".¹⁹

*Et je suis restée seule
Avec un grand Christ
Entre les bras.*

*Son coeur saigne
Mes longs cheveux
Pendent dessus son coeur
Et collent à cette plaie. (SE, p. 80)*

¹⁸ Judith English et Jacqueline Viswanathan, *Op. cit.*, p. 111.

¹⁹ Jacques Blais, "L'Univers magique d'Anne Hébert", *De l'ordre et de l'aventure, La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, PUL, 1975, p. 260.

LE TIC-TAC DE L'HORLOGE EST LA VOIX DE LA MORT

L'être humain est condamné à vivre dans le temps jusqu'au moment où la mort met fin à sa vie. De la prise de conscience de cette mortalité certaine, naît l'angoisse. Or, c'est le coeur qui se trouve au centre de la vie. Si le coeur cesse de battre, la mort survient instantanément. C'est pourquoi les personnages d'Anne Hébert portent fréquemment une attention extrême aux battements du coeur. Or, le *tic tac* de l'horloge est semblable à la pulsation du coeur, et dans l'oeuvre hébertienne la mort est souvent représentée comme l'arrêt irrémédiable d'une vieille horloge. L'image de l'horloge / coeur ainsi que celle du balancier qui régularise le mouvement de cette horloge / coeur qui s'y rattache, parcourent les écrits d'Anne Hébert. Aussi, en entamant notre recherche avec *Les Chambres de bois*, nous allons examiner quelques variations de cette image dans l'oeuvre de l'auteure.

Roman poétique, *Les Chambres de bois* retracent l'histoire de Michel, le fils du seigneur, et de Catherine, jeune fille innocente. Michel épouse Catherine et l'entraîne ensuite à Paris où le couple habite dans deux chambres de bois. Commence alors pour la jeune femme une longue captivité dans un univers étouffant où le "silence

était dans le chêne de la porte comme un insecte perdu". (CB, p. 186) Or, dans l'oeuvre d'Anne Hébert, mort et silence sont sans cesse associés l'un à l'autre.²⁰ Le seul bruit qui rompt le silence lourd et obsédant, c'est le tic-tac de l'horloge qui marque le passage des secondes, des minutes, des heures, des jours, de la vie. Catherine s'objecte avec véhémence à son existence de morte-vivante auprès de Michel, cet homme enfermé dans le silence. (CB, p. 104)

Comme c'est tranquille, ici! Dis quelque chose, Michel, je t'en prie, parle, fais quelque chose! Ça y est, le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place!

Et Michel répond en comparant l'horloge au coeur:

Comme un coeur monstrueux, Catherine, comme le coeur énorme de cette place minuscule où je t'ai menée. (CB, p. 79)

"Le temps qui passe est un coeur qui bat. Tel un être vivant, le tic-tac de l'horloge est l'appel même de la mort."²¹ Catherine est prisonnière du temps, immobile. De même, Élisabeth dans *Kamouraska* subit l'épreuve du "temps, le temps (qui) dure, s'étire, (l')enveloppe, (la) traîne avec lui". (K, p. 247)

²⁰ Pierre Pagé, "La poésie d'Anne Hébert", *Op. cit.*, Ottawa, Fides, 1969, p. 363.

²¹ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, *Op. cit.*, p. 112.

La comparaison entre l'horloge et le coeur est reprise dans *Héloïse*, roman qui ressemble étrangement aux *Chambres de bois* et qui possède, en outre, de nombreux liens intertextuels avec cet ouvrage.²² Bernard épouse Christine et va demeurer avec elle dans un appartement "non loin du bois" (H, p. 9) qui semble les avoir attendus depuis toujours. C'est un lieu bizarre fait "pour y vivre et y mourir". (H, p. 54) Une destinée tragique guette le jeune couple. Bernard ne désire qu'Héloïse "qui ne ressemble à aucune créature vivante et qui, un jour, le tuera". (H, p. 93) Bottereau, la compagne / vampire d'Héloïse, assassine Christine et se repaît de son sang. Son époux découvre le cadavre dans la cuisine de l'appartement, un logis qui est aussi silencieux que celui de Michel et de Catherine. Chez cet autre couple, pourtant, le tic-tac de l'horloge coupe le silence. La vie persiste encore, quoique faible et réduite au bruit monotone de l'horloge / coeur. Toutefois, dans l'appartement de Bernard et de Christine tout "semble s'être définitivement arrêté comme une vieille horloge". (H. p. 117) Ainsi, la mort de Christine, soit la cessation des battements de son coeur, est comparée à l'arrêt final d'une vieille horloge, à

²² Janet Paterson, *Op. cit.*, p. 158.

l'arrêt qui laisse derrière lui un silence semblable à celui du tombeau. Le *tic-tac* de l'horloge / coeur a cessé éternellement.

L'image de l'horloge / coeur ainsi que les mots *tic-tac* sont intégrés ensuite et renouvelés dans *Les Fous de Bassan*. Dans une première occurrence de cette image, Perceval, le frère de Stevens, à la suite de la disparition de Nora et d'Olivia, est enfermé dans sa chambre parce qu'"il crie trop fort". (FB, p. 153) À ses cris assourdissants succède une lamentation rythmique et douce semblable aux palpitations du coeur. "*Je geins tout bas, songe-t-il. Une chanson de fou. Tout bas. Un murmure triste en cadence avec mon coeur gros. Tic-tac, tic-tac. Mon coeur peut tout casser de moi. Si je n'y prends garde.*" (FB, p. 155) Les gémissements de Perceval marquent la cadence des pulsations systoliques et diastoliques de son coeur. Il a été témoin de l'assassinat des deux cousines, et si écrasant était le poids de ce spectacle morbide que son coeur risque maintenant d'éclater.

Olivia de la Haute Mer, retournée à Griffin Creek, désire "remonter le temps" (FB, p. 200) jusqu'au moment de sa mort, "le 31 août 1936". (FB, p. 200) Elle décrit cette mort comme la cessation brusque et inaltérable d'une

horloge / coeur "Ah, ça! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure, je ne suis plus au monde. [...] Le temps s'est définitivement arrêté le soir du 31 août 1936." (FB, p. 200) Et "tant que dureront les parois lisses de la mémoire" (FB, p. 201), gardera-t-elle le souvenir du "tic-tac de l'horloge dans la pièce, à côté". (FB, p. 201) La "demie de neuf heures" (FB, p. 200-201) sonne le glas. C'est l'heure fatale quand quittant sa tante, elle va à la rencontre de sa destinée et meurt aux mains de Stevens. "Le temps s'est arrêté" (FB, p. 204) mais l'"heure immobile est affichée sur le cadran doré de l'horloge de (sa) cousine Maureen. [...] L'écho de la demie de neuf heures persiste comme un songe dans l'air raréfié." (FB, p. 200)

Le tic-tac de l'horloge marque la durée du temps qui vieillit et conduit inévitablement à la mort. L'arrivée de Stevens chez la veuve, Maureen, a comblé temporairement la solitude de celle-ci et lui fait oublier son âge. Hélas! il la quitte avec cette interjection: "Vieille, tu es vieille, ma pauvre Maureen. Trop vieille pour moi." (FB, p. 145) Maureen est obsédée par l'horloge parce que le tic-tac indique l'écoulement du temps, la déchéance qui s'en vient et, enfin, l'arrêt inévitable du coeur. "Maureen va s'emplir les oreilles et la tête du bruit régulier et monotone de sa superbe horloge, l'écouter tel un coeur

vivant, sensible au seul passage du temps, pareille à quelqu'un qui attend furieusement une grâce improbable." (FB, 201) La "grâce improbable" que désire la veuve, c'est la suspension du temps et du vieillissement.

Cette image du coeur / horloge est reprise dans le roman *Le Premier jardin*. Pierrette Paul, renommée Marie Éventurel, en visite chez sa fausse grand-mère, est un témoin imprévu de la solitude de cette vieille dame. (PJ, p. 125)

Madame Éventurel se tenait là, devant l'horloge, toute droite dans son fauteuil de velours vieux rose à oreillettes. Elle écoutait le temps qui passe et jamais ne revient. L'attention de madame Éventurel au tic-tac de l'horloge était entière et forcenée tout comme si elle eût surveillé les propres battements de son coeur, en grand danger, dans sa poitrine de vieille femme. (PJ, p. 126)

"Le temps qui passe est donc un coeur qui bat."²³ La fausse grand-mère sait ce que Maureen semble avoir oublié. Si l'horloge / coeur s'arrête, c'est la mort pour elle!

Notre analyse de l'image du coeur / horloge révèle que le temps qui s'écoule est une constante dans l'oeuvre roma-

²³ Maurice Émond, *Op. cit.*, p. 112.

nesque d'Anne Hébert.²⁴ Cette préoccupation de la durée du temps est également manifeste dans sa poésie. "Peut-être pour moi était marqué / cet aujourd'hui que j'ai manqué" (SE, p. 11), se lamente le "je" dans *Les Songes en équilibre*. "Où sont les jours?" (SE, p. 23) "Qu'est devenu / l'enfant?" (SE, p. 24), demande-t-elle. Et dans le poème "Nuit" du *Tombeau des rois* (TR, p. 24), le "je" sombre sous "de grands courants sous-marins" (TR, p. 24) dans un univers glauque, où le seul son qui perce le silence est le battement de son coeur, où son unique rapport avec la vie est le sens de l'ouïe qui est à son écoute.²⁵ "J'entends mon coeur / qui s'illumine et s'éteint / comme un phare" (TR, p. 24), murmure le "je". Cette image insolite préfigure les nombreux cas où les héroïnes d'Anne Hébert portent une attention profonde soit aux palpitations du coeur, soit au "balancier de l'horloge (qui) oscille de gauche à droite et de droite à gauche". (FB, p. 203) Le coeur, comme l'horloge, pourrait brusquement cesser de battre. C'est le passage du temps, toujours présent dans la vie, que traduit l'image du coeur / horloge.

²⁴ Pour une étude du thème du temps et de l'angoisse devant le temps qui s'écoule, consulter Guy Robert, Chapitre I, "Les sens et la valeur du temps", *La poétique du songe*, Montréal, A.G.E.U.M., p. 17-41.

²⁵ Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 79.

CONCLUSION

Nous avons parcouru l'oeuvre d'Anne Hébert dans le but d'isoler et d'analyser des variations de l'image du coeur. On le voit, la figure du coeur en détresse et la figure de l'horloge / coeur reviennent avec insistance chez elle. Les personnages qui habitent son univers imaginaire sont des êtres tourmentés qui donnent parfois l'impression d'être irrévocablement marqués par le destin. Ils risquent tous de périr, que ce soit psychiquement ou physiquement. Or, le coeur représente tout ce qui est vrai et authentique chez l'être humain. C'est bien le centre vital de l'existence de l'homme et de la femme, et voilà pourquoi la fatalité vise à porter atteinte au coeur de l'être. "*La destinée. Parfois on pourrait l'entendre cogner contre les parois du coeur.*" (H, p. 67) Ainsi, Anne Hébert dans sa poésie dessine le coeur comme étant tour à tour menacé de mort par étouffement, écrasement et même par arrachement du corps. Le siège de la vie, c'est le coeur et celui-ci doit être immolé pour permettre à "je" de renaître ensuite régénérée. C'est ainsi qu'elle peut remporter la victoire finale sur le temps et la mort.²⁶ C'est là l'image de la

²⁶ Voir Maurice Émond, *La femme à la fenêtre, Op. cit.*, p. 140-154.

mort et de la résurrection du Christ. C'est également une représentation exacte de l'intertextualité chez Anne Hébert. Les images du coeur supplicié qu'on retrouve dans le recueil *Le Tombeau des rois* sont, par conséquent, anéanties pour renaître plus tard transfigurées dans son oeuvre romanesque. "Ah, nous sommes vivants et le jour recommence à l'horizon!" (MP, p. 79) et "(l)a vie est remise en marche". (MP, p. 105) Ainsi en est-il de l'écriture intertextuelle réalisée par Anne Hébert. On pourrait bien appliquer à l'oeuvre hébertienne cette observation de Dietmar Fricke sur l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet: "(l)es textes, (l)es éléments, (l)es images subissent en effet un anéantissement avant que de leurs cendres naisse quelque chose de nouveau, de transformé esthétiquement".²⁷

²⁷ Dietmar Fricke, *Op. cit.*, p. 300.

CHAPITRE IV

L'arbre, l'archétype de la vie rejoint le mystère créateur de l'artiste

INTRODUCTION

"Réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie."¹

(L')arbre [...] au temps d'extrême tension créatrice, est devenu, chez plusieurs poètes, le témoin fidèle de leurs efforts, le miroir magique de leurs rêveries. Enraciné à l'âme même, toutes les branches nouées aux veines et artères, feuillage répandu dans les regards, cet arbre est devenu l'ami fidèle des artistes; il porte en soi une partie de leurs témoignages."²

La conscience poétique d'Anne Hébert saisit les objets du monde qui l'entoure pour les enfoncer ensuite dans les profondeurs de la rêverie. "Parfois, l'appel vient des choses et des êtres qui existent si fortement autour du poète que toute la terre semble réclamer un rayonnement de surplus, une aventure nouvelle."³ Après une longue

¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 6.

² Paul Wyczynski, *Op. cit.*, p. 190.

³ Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue", *Poèmes Op. cit.*, p. 67.

germination dans le coeur du poète, les objets rayonnent d'une existence et d'une signification nouvelle. Un simple objet devient signe évocateur au contact de la réalité intérieure du poète.⁴ Il en est ainsi de la fontaine, du torrent, de l'oiseau, du jardin, des mains, de l'arbre et de beaucoup d'autres encore. L'arbre, en particulier, constitue une partie importante du vocabulaire poétique d'Anne Hébert. "Attirée par les signes du monde, (elle) est allée [...] questionner les arbres, écouter le 'chant liquide' des peupliers, suivre les danses des branches et des feuilles, scruter 'les racines monstrueuses'".⁵ Aussi, nous avons décidé d'aborder dans ce travail des adaptations de cette image importante chez l'auteure.

⁴ Paul Wyczynski, *Op. cit.*, p. 189.

⁵ *Ibid.*, p. 209.

L'ARBRE COMME SYMBOLE DE L'ÊTRE HUMAIN

*Au centre de l'enclos
 La source du sang
 Plantée droit
 Cet arbre crispé
 Et vous feuillages
 Des veines
 Et des membres soumis (v. 20-26)⁶*

La fatalité a entraîné le "je" d'"Un mur à peine" à conclure un pacte avec la mort. (v. 13-16) Emmuré dorénavant dans sa propre solitude, il se décrit sous le symbole d'un arbre⁷; il assimile son coeur, sa "source de sang", (v. 21) à celui de l'arbre. L'existence de "je" est ainsi réduite au mouvement du sang qui circule de son coeur, ses veines et ses artères tout comme la sève, principe de vie de l'arbre, se répand du tronc aux branches et aux feuilles. Les racines de l'arbre fouillent les profondeurs de la terre où elles s'enfoncent.⁸ Sa cime, pourtant, s'élève vers le ciel. De la même façon, "le coeur souterrain" (TR, p. 45) du poète séjourne dans les ténèbres, mais ses bras, ses mains, tendent toujours vers

⁶ *Idem*, "Un mur à peine", *Op. cit.*, p. 37-38.

⁷ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 107.

⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, tome I, A à CHE, Éditions Seghers et Éditions Jupiter, 1973, p. 97.

le soleil (TR, p. 21-22) dans un effort de communication avec le monde.

À force de tendre ses mains inutilement vers le monde, le poète / arbre meurt et se crispe. Figé, saigné à blanc, il se transforme en "bouleau clair / aux sombres épanchements figés" (v. 29-30). Dépourvu de sève, l'arbre devient le symbole du dépouillement et de la mort⁹, ses "membres soumis" (v. 26) au mouvement descendant des racines.¹⁰

L'existence de "je" est ainsi réduite au mouvement du sang qui circule de son coeur à ses membres tout comme la sève, principe de vie de l'arbre, se répand du tronc aux branches et aux feuilles. Les racines de l'arbre s'enfoncent dans les profondeurs de la terre. Ses branches, pourtant, s'élèvent vers le ciel. D'une manière semblable, si le "coeur souterrain" (TR, p. 45) du poète séjourne dans les ténèbres, "ses mains [... tendent] toujours [...] au soleil" (TR, p. 21-22).

L'image de l'être humain identifié à un arbre se trouve encore enchâssée dans le roman *Kamouraska*. Élisabeth revoit en songe le jour quand, en compagnie de

⁹ Paul Wyczynski, *Op. cit.*, p. 207.

¹⁰ Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 74.

son amant, elle prend la résolution d'assassiner son mari. "Il faut tuer Antoine." (K, p. 149) George, appuyé contre un arbre (K, p. 150), se métamorphose et se confond avec l'arbre. *"C'est comme si tu t'enfermais au coeur de cet arbre avec ton mystère étrange. Une écorce rugueuse pousse sur tes mains, va recouvrir ton visage, gagner ton coeur, te changer en arbre."* (K, p. 150-151)

Il faut souligner ici que c'est dans une forêt de conifères que se rencontrent les amants. Élisabeth contemple George "assis par terre sous les pins". (K, p. 149) Or le pin, dans l'imaginaire poétique, revêt souvent un symbolisme ascendant. Le regard qu'Élisabeth accorde à cet homme qui, en poussée verticale se métamorphose en arbre, passe le long du tronc jusqu'à "l'éclatement bleu de ciel" (K, p. 150). "(Élisabeth) veut lui insuffler l'énergie végétale, les forces vives de l'arbre."¹¹ Ainsi, dans une représentation à forte connotation phallique, le corps de l'arbre / George se dresse contre le ciel dans une verticalité agressive.¹²

Le conifère s'élance donc vers le ciel. Ses racines, pourtant, s'enfoncent profondément sous la terre. Tout

¹¹ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre*, Op. cit., p. 102.

¹² Loc. cit.

comme l'arbre, Élisabeth est prise entre deux infinis, entre le ciel et l'enfer. Par la médiation de son amant / arbre, elle aspire à l'"absolu de l'amour" (K, p. 158) mais pour ce faire elle doit passer par le crime et le meurtre. Et afin que George puisse la conduire "hors de ce monde" (K, p. 123), Élisabeth doit rendre meurtrier cet homme voué par vocation à combattre "le mal, la maladie et les sorcières". (K, p. 128) "L'arbre nietzschéen [...] est le lien tout puissant du mal et du bien, de la terre et du ciel."¹³

Tout comme un arbre qu'on sort de la terre pour le replanter ailleurs, Anne Hébert reprend l'image de l'être humain transformé en arbre pour ensuite la transplanter dans le roman *Les Fous de Bassan*. Elle ne se contente pas, toutefois, d'incorporer cette image dans un nouveau contexte mais s'applique également à la renouveler dans le dessein d'en modifier le sens.¹⁴

Stevens Brown, après une longue absence, retourne à Griffin Creek. Avant de rentrer au village, il va s'asseoir au sommet d'une côte d'où le village lui paraît

¹³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement*, cité par Maurice Émond, Op. cit., p. 103.

¹⁴ Voir Marc Eigeldinger, "Introduction: l'intertextualité", *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 11.

tout petit. Il imagine qu'il pose son pied sur le village, le renverse et ainsi le fait disparaître. "Il joue à posséder le village et à le perdre à volonté." (FB, p. 63) Et voici qu'il perçoit une figure qu'il croit reconnaître. Est-ce son grand-père? Le vieillard s'adosse à un sapin, somnole et rêve. Stevens croit savoir "à quoi pense (son) grand-père" (FB, p. 63).

(Le grand-père) se colle au sapin, la résine, chauffée tout le jour, embaume et pénètre ses vêtements, sa peau, son épine dorsale. Il adhère parfaitement au tronc rugueux. Mon grand-père devient arbre tant l'idée d'arbre est forte dans son esprit, avec ses mères branches, ses maîtresses branches, ses branches gourmandes, ses branchettes et ses ramilles à l'infini. Tant de rejetons pour un seul homme [...] il y a de quoi rester vert et ne jamais mourir.
(FB, p. 63-64)

La descendance de cet homme puissant, d'une virilité extraordinaire, est innombrable, "répandue jusqu'au-delà du village" (FB, p. 64).

Appuyé contre l'arbre, le vieux réfléchit à son aptitude à la génération de l'espèce. C'est le rêve le plus cher de Stevens de posséder un certain pouvoir. (FB, p. 68) Ainsi songe-t-il à s'emparer de l'esprit et de la vigueur corporelle de son grand-père, assimilé au sapin,

afin de participer à sa puissance créatrice. "Or, dit Jean Onimus, s'unir à un arbre, c'est en quelque façon se greffer sur la sève qui jaillit du sol, c'est multiplier en soi la vie, c'est la développer aux dimensions d'un géant."¹⁵

Dans l'extrait de *Kamouraska* analysé ci-dessus, le regard d'Élisabeth a progressé le long du tronc de l'arbre / homme jusqu'à la cime. De même, Stevens imagine que la virilité à laquelle songe son grand-père, l'envahit en "(montant) le long de (sa) jambe [... éclatant] dans (sa) tête". (FB, p. 63) Dans les deux cas, il s'agit d'une image d'un symbolisme ascendant. "Stevens s'érige (ici) en figure de créateur et d'écrivain."¹⁶

Le déchiffrement de ce fragment des *Fous de Bassan* révèle la présence d'une greffe prélevée d'un autre roman ainsi que d'un poème d'Anne Hébert. Outre cela, l'extrait analysé renferme la trace d'encore un autre poème de cette auteure, à savoir "Les petites villes".¹⁷ Dans cet extrait du recueil *Le Tombeau des rois*, "je" s'abandonne à un jeu

¹⁵ Jean Onimus, "Poétique de l'arbre", *Revue des sciences humaines*, janv.-mars 1961, p. 104.

¹⁶ Marilyn Randall, *Op. cit.*, p. 76. Voir aussi Janet Paterson, *Op. cit.*, p. 174-175.

¹⁷ Anne Hébert, "Les petites villes", *Poèmes*, *op. cit.*, p. 27-28.

de fantaisie. Et elle songe:

*Je joue avec les petites villes.
Je les renverse
Pas un homme ne s'échappe
Ni une fleur ni un enfant. (v, 6-9)*

Pour le "je", ainsi que pour le héros des *Fous de Bassan*, le jeu recèle un pouvoir.¹⁸ On se rappelle que Stevens était en train de se livrer à un jeu identique à celui de "je" lorsque, de loin, il a aperçu son grand-père. Notre analyse des *Fous de Bassan* a également révélé que Stevens veut se rendre maître des rêves du vieillard afin de participer à sa puissance créatrice. Dans les deux textes, le lecteur assiste à une prise du pouvoir créateur par les deux sujets. Grâce au jeu et au rêve, le "je" et Stevens peuvent accéder à un univers imaginaire où tout devient possible.¹⁹ "Et tout le reste est littérature."²⁰

On le voit, l'image de l'arbre intimement liée à l'âme, est importante dans les écrits hébertiens qu'on

¹⁸ Pierre-Hervé Lemieux remarque qu'Anne Hébert a hérité de son cousin, Saint-Denys Garneau, du symbole du jeu qu'elle insère dans ses écrits. Voir P.-H. Lemieux, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁹ Voir à ce sujet France Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève, Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, CRELIQ, p. 69-70.

²⁰ Paul Verlaine, "Art poétique", *Dictionnaire des citations françaises*, Paris, Larousse, 1977, p. 568.

vient d'analyser. L'auteure récupère et modifie cette figure pour l'insérer ensuite dans le roman *Le Premier jardin* où elle joue un rôle important.

"La racine [...] nous renvoie à un lointain passé, au passé de notre race."²¹

"Car si un arbre est coupé, il y a de l'espérance, et il repoussera encore et il aura encore des rejetons."²²

Une actrice expatriée retourne au pays natal afin de créer un rôle de théâtre. Anne Hébert a recours à cet événement apparemment simple pour tracer l'histoire d'un retour aux origines. Le voyage qu'entreprend Flora Fontanges dans l'espace se transforme en une remontée dans le temps jusqu'à un passé révolu.²³ Il n'est pas question ici seulement du passé de Flora Fontanges mais de celui, plus éloigné, de la collectivité française en Nouvelle-France et, enfin, de celui, très lointain, de la genèse mythique de l'humanité. Et, tout comme la personne à la recherche de ses origines se dessine un arbre généalogique, Anne Hébert évoque ce symbole pour représenter le passé de

²¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 300.

²² *Livre de Job* (Chap. XIV, v. 7 et 8) cité par Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 291.

²³ Paul Raymond Côté, *Op. cit.*, p. 419.

plusieurs générations que la fillette abandonnée à l'Hospice St-Louis rêve de se construire.

Depuis toujours, elle est sans racines et rêve d'un grand arbre, ancré dans la nuit de la terre, sous la ville [...]. Cet arbre au tronc noueux s'élèverait plus haut que les tours du parlement, plein de mères branches, de rameaux et de ramilles, de feuilles et de vent. (PJ, p. 124)

De vieille souche, le tronc et les racines de cet arbre mythique plongent profondément dans la terre sombre. Et tel l'arbre fabuleux que Stevens attribue à son grand-père, l'arbre qu'envisage Pierrette Paul est prolifique, engendrant une nombreuse postérité. L'orpheline sans attache dans la vie, tente, en s'assimilant à cet arbre fructueux, de s'insérer dans une histoire et une hérédité précises. Son rêve le plus cher, c'est d'être "oiseau unique au faîte de cet arbre" afin de pouvoir "chanter et dire" (PJ, p. 124) la profusion de vie que l'arbre abrite.

Dans le poème ainsi que dans les romans que nous venons d'évoquer, l'arbre s'élance vers le ciel. Il recèle donc un pouvoir, celui de l'activité créatrice. Flora, qui visite la ville de Québec en compagnie de Raphaël, un étudiant en histoire, s'empare de cette puissance pour "faire revivre le temps d'autrefois". (PJ, p. 86) Elle

s'approprié le coeur des personnages historiques et mythiques qui ont jadis habité la ville. C'est comme si elle possédait "un coeur de surcroît" (PJ, p. 51) qui lui a été accordé pour réveiller le temps passé. (PJ, p. 75)

On est renvoyé ici à un autre texte d'Anne Hébert qui renferme un sentiment semblable: "Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prennent en charge comme un coeur ténébreux de surcroît et n'aie de cesse que soient justifiés les vivants et les morts." (MP, p. 75) La comédienne Flora Fontanges ainsi que toutes les personnes qui se vouent à la création artistique, sont chargées d'une mission mystérieuse. Leur vocation est de prendre en charge, au moyen de la parole, tous ceux qui, comme Perceval dans *Les Fous de Bassan*, n'ont pas "de mots pour dire l'effet des merveilles dans (leur) tête." (FB, p. 140)

La généalogie que se crée Flora Fontanges remonte "jusqu'aux premiers jours de la colonie" (PJ, p. 124) et même antérieurement, à un temps mythique.

Il y avait une fois en Nouvelle-France, au début du dix-septième siècle, une petite colonie peu peuplée. Ici est venu s'établir un jeune couple de France, Marie Rollet et son mari, Louis Hébert, pharmacien, surnommé "le premier

agriculteur du Canada".²⁴

Ils ont semé le premier jardin [...] du Nouveau Monde [...] Quand le pommier, ramené d'Acadie par Monsieur de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.
(PJ, p. 76-77)

Peu après, les Filles du Roi, porteuses de l'avenir de la Nouvelle-France, ont suivi ce premier couple. Séparées de la mère-patrie, elles ont été toutes transplantées en cette terre nouvelle et sauvage. Si puissante est l'imagination de Flora Fontanges, qu'elle réussit à entrer dans la peau de ces mères du pays et ainsi à les incarner. Ce faisant, elle les sort des décombres du passé et les rend vivantes à nouveau. Il ne s'agit pas d'une seule personne mais d'Ève elle-même, fragmentée en mille visages.

(PJ, p. 99)

Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'ombre, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés. (PJ, p. 100)

²⁴ *Histoire générale du Canada*, sous la direction de Craig Brown, Éditions française sous la direction de Paul-André Linteau, Montréal, Boréal, p. 131.

La petite orpheline sans famille et sans passé devient ainsi la mère du pays et de l'humanité. Elle s'y enracine et produit des fruits abondants. "Bien fleurir est [...] une sûre manière de s'enraciner", écrit Bachelard.²⁵

On le voit, l'image de la personne étroitement unie à l'arbre est persistante chez Anne Hébert. Et on le comprend. L'arbre ne sert-il pas souvent, dans la mythologie, comme archétype de la vie à tous les niveaux? Or, le "je" des *Poèmes*, ainsi que les personnages romanesques, tels qu'Élisabeth, Flora et Olivia sont caractérisés par un désir passionné de vie et d'épanouissement. C'est cette intensité vitale que suggère le symbole de l'arbre et, particulièrement, l'arbre généalogique.

Toutefois, ce désir de vie se heurte souvent aux contraintes imposées par la société. Afin de surmonter l'oppression qui écrase l'esprit, l'être humain ne doit-il pas se dresser comme le fait l'arbre? Aussi, la verticalité du tronc est-elle souvent associée aux rêves ascensionnels²⁶ des personnages de cette auteure.

²⁵ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 291.

²⁶ Voir Jean Onimus, "Poétique de l'arbre", *Op. cit.*, p. 107.

Nous avons signalé aussi le fait que plusieurs protagonistes chez Anne Hébert désirent épouser la fonction génératrice de l'arbre, qui rejoint ici le mystère créateur de l'artiste. C'est par l'acte créateur que l'homme et la femme survivent à l'histoire et s'opposent à la fatalité. Dans le cas particulier de l'actrice Pierrette Paul "il y a [...] l'affirmation que la vie peut exister car la parole la porte en elle comme l'arbre qui fait ses feuilles et la fleur qui fait ses fruits".²⁷

L'ARBRE GELÉ

Anne Hébert affirme qu'elle a été beaucoup influencée par tous les mythes millénaires du Moyen-Orient, comme celui de la chute de l'homme du Paradis terrestre que véhiculent les Saintes Écritures.²⁸ Selon ce mythe, c'est en croquant le fruit de l'arbre défendu qu'Adam et Ève ont perdu le Paradis et, partant, sont devenus sujets à la mort. "Toute vie créée peut se pervertir et se corrompre, toute force peut être détournée."²⁹ Ainsi, l'arbre symbole

²⁷ Serge A. Thériault, *La quête de l'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Asticou, 1980, p. 200.

²⁸ Antoine Sirois, "Anne Hébert et la Bible", *Voix et images*, n° 39, printemps, 1988, p. 459.

²⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 103.

de la vie, peut également représenter la mort. L'image de l'arbre mort revient avec insistance dans l'oeuvre d'Anne Hébert où elle revêt souvent l'aspect d'un arbre gelé.

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

*Nous l'avons trouvée au matin, abattue
sur notre seuil
Comme un arbre de fougère plein de gel.³⁰*

Ces vers proviennent du poème "Une petite morte" qui se trouve dans le recueil *Le Tombeau des rois*. Le poème "La chambre fermée" a déjà situé le "je" dans un lieu exigu où prévalent le silence et la mort. L'espace s'est maintenant rétréci. Tout élan vers l'extérieur est interdit, et le gel s'impose graduellement à la vie qui prend la dureté de l'arbre.³¹ L'âme de "je" se replie sur elle-même. La cause de cet emprisonnement, la raison pour laquelle elle ne peut pas sortir de soi³², c'est la présence d'"une petite morte (qui) / s'est couchée en travers de la porte" (v. 1-2). Le "je" ressent un

³⁰ Anne Hébert, "Une petite morte", *Poèmes*, Op. cit., p. 47-48.

³¹ Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 88.

³² Gilles Marcotte, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait*, Op. cit., p. 293.

sentiment fraternel envers elle. Il s'assimile même à l'état de cette "soeur" (v. 19) morte. Le poète la compare (se compare) à "un arbre de fougère plein de gel". (v. 5)

Tout comme l'arbre "crispé" du poème "Un mur à peine"³³, cet arbre gelé est symbole du dépouillement et de la mort. En effet, le poète le présente "comme le point ultime d'emprisonnement, son sens et sa raison d'être".³⁴ Pierre-Hervé Lemieux remarque que "petite morte rappelle l'enfance désenfilée, l'enfance qui n'est pas à moi"³⁵ du poème "La chambre de bois"³⁶. C'est donc une enfance dont le "je" ne peut se détacher qui bloque la porte et le condamne à une existence toute intérieure "une vie si minuscule et tranquille" (v. 16) que le "je" frôle la mort. L'arbre gelé dans cet extrait est donc symbole de la mort de la conscience du "je". Néanmoins, la mort apporte parfois la possibilité d'une renaissance. Qu'on songe à la graine semée dans la terre qui doit mourir avant de porter fruit. Ainsi en est-il de l'image de l'arbre gelé dans *Kamouraska*.

³³ Anne Hébert, "Un mur à peine", *Op. cit.*, p. 37-38.

³⁴ Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 83.

³⁵ Pierre-Hervé Lemieux, *Op. cit.*, p. 141.

³⁶ Anne Hébert, "La chambre de bois", *Op. cit.*, p. 42-43.

"Un homme plein de sang git à jamais dans la neige [...] Son bras gelé dur, levé, tendu vers de ciel!" (K, p. 30)

L'amant d'Élisabeth assassine Antoine Tassy et laisse son corps inerte "enfoui dans un tas de neige de glace". (K, p. 230) Dans la tradition biblique et chrétienne, la croix, arbre de mort, devient du fait de la Rédemption, arbre de vie. Le sacrifice du Christ a racheté le monde. Et la mort d'Antoine "(l)e sacrifice célébré sur la neige" (K, p. 11) dans *Kamouraska* est, croit Élisabeth, une condition *sine qua non* de son salut. "Il faut qu'Antoine meure et que je sois sauvée de la mort [...]. Célébrer ce sacrifice. Il le faut. Vivre!" (K, p. 167) L'image de l'arbre gelé qu'Anne Hébert a enchâssée dans *Kamouraska* détient donc une valeur rédemptrice. L'auteure reprend ensuite cette image dans le roman *Les Enfants du sabbat*, lui prêtant une signification semblable.

Soeur Julie, dans une vision rétrospective, voit le corps de sa mère, la sorcière Philomène, brûlé dans une cabane. Le corps tordu revêt l'aspect d'un arbre gelé:

La curieuse petite tête, le curieux petit corps, ratatinés et carbonisés. Une poupée de bois noir git, à moitié enfouie dans le matelas crevé, au creux du sommier écroulé. (ES, p. 129)

En proie à cette apparition cauchemardesque, Julie hurle deux fois: "Là! Du bois mort! Là!" (ES, p. 129) Philomène est morte mais elle renaîtra de ses cendres dans la personne de Julie. "Tu es ma fille et tu me continues" (ES, p. 69), dit-elle à Julie, exactement comme Claudine dit à François dans la nouvelle *Le Torrent*.³⁷

L'arbre peut servir à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération.³⁸ Ainsi en est-il de l'arbre gelé dans cet extrait. Tout comme l'arbre, la "femme sorcière peut [...] se régénérer de siècle en siècle: 'elle, toujours elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, [...] surnaturelle et maléfique'". (ES, p. 179)³⁹ À cause de la mort de la mère / arbre, Julie accède à la puissance de la sorcière. Elle devient elle-même capable d'engendrer toute une lignée de femmes, prolongeant ainsi sa généalogie à l'infini. Tout comme l'arbre qui perd ses feuilles à l'automne et les récupère au printemps⁴⁰, la sorcière meurt et renaît d'innombrables

³⁷ Lori Saint-Martin, *Op. cit.*, p. 203.

³⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 96.

³⁹ Maurice Émond, *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 98.

fois. Dans *Les Enfants du sabbat* ainsi que dans *Kamouraska*, la mort d'un personnage, symbolisée par l'arbre gelé, est perçue comme étant source de vie pour autrui. La même idée exprimée dans une image semblable est reprise dans le roman *Le Premier jardin*.

Quand on a retrouvé Rosa Gaudrault, le lendemain, dans les décombres, elle avait deux petites filles dans les bras, carbonisées avec elle, couvertes de glace, en une seule branche noire, tordue. (PJ, p. 129)

Voici que survient encore une fois, dans *Le Premier jardin*, l'image de l'arbre gelé. Rosa Gaudrault est la "bonne et (la) première institutrice" (PJ, p. 170) des enfants de l'Hospice St-Louis. Lors de l'incendie qui a coûté la vie à trente-six fillettes, Rosa Gaudrault a risqué sa propre vie à maintes reprises pour tirer des flammes de nombreuses petites filles (PJ, p. 129 et p. 168-170). Elle périt, faisant ainsi "don de sa vie" (PJ, p. 169) pour autrui. Son corps est retrouvé le lendemain dans les décombres.

Arrachée du sinistre dans les bras d'un pompier (PJ, p. 171), Pierrette Paul est transportée chez les Éventurel dans un état fiévreux et en délire. "Du bois mort, là, là!" crie-t-elle. Ce sont les mêmes mots qu'a hurlés Julie dans *Les Enfants du sabbat*, devant la vision

de sa mère calcinée. "Là! Du bois mort! Là!", gémit-elle.

Il a fallu que Philomène meure afin que Julie accède à sa vocation de sorcière. Et Flora Fontanges, qui a été longtemps tourmentée par la mémoire refoulée du désastre, doit revivre en songe les événements de cette nuit funeste, et affronter de nouveau le souvenir de la mort de Rosa Gaudrault. Ce n'est qu'en descendant dans les couches de sa conscience qu'elle va réussir à régler "ses comptes avec la nuit, une fois pour toutes. [...] Redevenir neuve et fraîche [...] telle qu'au premier jour, sans mémoire." (PJ, p. 1)⁴¹ Tout comme pour Julie, l'image de l'arbre gelé pour Flora est source de renouvellement, de renaissance.

⁴¹ Voir Paul-Raymond Côté, *Op. cit.*, p. 427.

CONCLUSION

*L'arbre [...] par sa base [...] s'enfonce dans la nuit, [...] dans les ténèbres infernales. Mais de ce monde sépulcral il jaillit à la lumière; [...] ainsi la personnalité sort de la nuit de l'inconscient pour s'épanouir et se perdre dans la lumière.*⁴²

On le voit bien, les images de l'arbre tout comme celles du coeur, reviennent avec insistance dans la poésie et la prose d'Anne Hébert. Comme le signale avec justesse Paul Wyczynski, "Anne Hébert vit dans l'être de l'arbre".⁴³ Il arrive souvent dans son ouvrage que les personnages aspirent à s'unir à l'arbre afin de s'emparer du pouvoir créateur et du caractère permanent de l'arbre. "(L)'arbre dure alors que tout passe autour de lui; il reverdit à chaque printemps."⁴⁴ Le symbole de l'arbre exprime la victoire de l'artiste sur le temps et la mort. "Rien n'est donc plus fraternel et flatteur au destin spirituel ou temporel de l'homme que de se comparer à un arbre séculaire, contre lequel le temps n'a pas de prise."⁴⁵

⁴² Jean Onimus, *Op. cit.*, p. 108-109.

⁴³ Paul Wyczynski, *Op. cit.*, p. 211.

⁴⁴ Jean Onimus, *Op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 396.

L'arbre relie les ténèbres de la terre à la lumière du soleil. Toute l'esthétique d'Anne Hébert est renfermée dans cette image verticale. En effet, observe Lucille Roy, tout dans cet univers imaginaire se rattache à la lumière ou à l'ombre.⁴⁶ Anne Hébert compare elle-même le cheminement intérieur de l'artiste comme une *"aventure singulière qui commence dans les ténèbres"* (PSR, p. 67), *"qui s'ébauche dans la nuit [mais qui ...] appelle le jour et la lumière."* (PSR, p. 71) Enfin, voici l'intertexte de ce passage qui exprime dans des mots semblables, la même pensée:

"(C)'est le chant qui s'élève des ténèbres de la terre, sans les éviter ni les contourner, s'en emparant plutôt pour leur donner forme et visage dans la lumière." (ECS, p. 14-15)

⁴⁶ Lucille Roy, *Op. cit.*, p. 1.

CONCLUSION GÉNÉRALE

*"Je dis 'je' et je suis un autre."
(K, p. 115)*

*"Elle, toujours elle, renaissant sans cesse
de ses cendres, de génération en généra-
tion." (ES, p. 179)*

*"[...] rien ne se donne à lire au premier
degré: Il faut toujours lire un autre texte
à travers celui qui semble offert. "Je" est
un autre. Le texte aussi."¹*

D'un texte à l'autre, nous avons repéré aisément des traces de la pratique intertextuelle chez Anne Hébert. Notre analyse a cherché à dégager quelques lignes de force dans son oeuvre et nous avons été continuellement mis en présence de l'angoisse et la révolte des personnages hébertiens devant les valeurs traditionnelles de la société québécoise. Ainsi, nous avons voulu consacrer un chapitre entier du travail aux manifestations du vers *"Le monde est en ordre"*.

L'ordre établi dans cette société opprime l'être humain et crée une difficulté de vivre dans la réalité de la vie quotidienne. Il en résulte aliénation, servitude, culpabilité et, éventuellement, mort psychique et même

¹ Jean-Claude Varielle, *Op. cit.*, p. 282.

physique. Anne Hébert traduit ce mal existentiel dans l'ensemble de son oeuvre. C'est pourquoi le deuxième chapitre s'est penché sur les répercussions importantes de cet ordre répressif dans la vie des protagonistes hébertiens.

Très nombreuses sont les métaphores obsédantes dans l'écriture hébertienne. C'est donc à regret que nous avons dû circonscrire notre étude des images persistantes dans cette oeuvre. Aussi, dans les troisième et quatrième chapitres, nous avons privilégié le coeur et l'arbre, et c'est là que nous avons dirigé notre attention.

La stagnation de l'idéologie traditionnelle menace l'existence de l'être humain. Or, le coeur, selon la tradition, est le siège de la vie affective et intellectuelle. Il est le premier organe à se former et le dernier à périr.² Tant que le coeur bat, l'être peut survivre à la mort. C'est pourquoi nous avons jugé essentiel d'introduire une analyse des divers aspects de l'image du coeur dans notre travail.

L'arbre est symbole de régénération perpétuelle et donc de la vie dans son sens dynamique.³ Cette image nous

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, tome II, CHE à G, *Op. cit.*, p. 58.

³ *Ibid.*, tome I, A à CH, p. 98.

paraît représenter l'aspiration impérieuse et tenace de la vie que rien ne peut anéantir qui caractérise bien les héroïnes d'Anne Hébert. C'est pourquoi, des adaptations de cette figure dans l'oeuvre hébertienne ont constitué une partie importante de notre recherche.

Anne Hébert reprend continuellement des mots, des énoncés, des images, et même des personnages et des situations entières d'ouvrages antérieurs pour ensuite développer, moduler, déconstruire ceux-ci et les inscrire, reconstruits, dans une oeuvre inédite. Et notre lecture intertextuelle a mis en évidence les liens tissés, consciemment ou inconsciemment, entre différentes facettes de son oeuvre. L'insertion d'un texte dans un autre donne lieu à un dialogue qui a pour résultat d'enrichir notre lecture. "Le texte est donc une productivité [...] il est une permutation de textes, une intertextualité."⁴

Il n'a pas été question de faire en quelques pages une étude complète de l'intertextualité dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Il a fallu nous limiter à l'analyse de quelques énoncés, quelques images. Toutefois, notre exposé révèle l'importance que joue l'intertextualité dans l'oeuvre de cette auteure. Le déchiffrement intertextuel suppose une

⁴ Julie Kristeva, *Op. cit.*, p. 113.

mémoire fertile, et c'est cette mémoire qui, à la lecture d'un énoncé ou à l'identification d'une image extraite d'un texte, renvoie aussitôt à un autre texte.

Le critique intertextuel, observe Leyla Perrone-Moisés, doit considérer les textes d'un auteur comme inachevés, imparfaits, ouverts les uns aux autres. Ainsi, ils permettent et demandent d'être poursuivis.⁵ C'est à partir de cette perception que nous avons voulu pénétrer l'univers imaginaire d'Anne Hébert. Un tel déchiffrement exige une activité tenace de la part du lecteur. Celui-ci doit construire ses propres réseaux de signification, tisser des liens entre les textes pour combiner ce qui est séparé dans l'ordre établi du discours. Les frontières d'un texte sont ainsi abolies et les différents textes finissent par se rejoindre. C'est de cette façon que nous avons abordé l'écriture hébertienne. Cette lecture intertextuelle a dévoilé la profonde cohérence et l'immense richesse qui caractérisent l'oeuvre d'Anne Hébert.

Le "je", Élisabeth, Julie, Flora et autres personnages hébertiens luttent tous contre l'asservissement qui résulte d'un ordre socio-culturel figé. Néanmoins, la pratique intertextuelle est en soi une façon de subvertir l'ordre

⁵ Leyla Peronne-Moisés, "L'intertextualité critique", *Poétique*, n° 27, p. 377.

traditionnel du discours. En remettant en question la linéarité et la clôture du texte, l'intertextualité oppose une problématique de l'hétérogène et de la multiplicité à l'homogénéité et à l'unité de l'oeuvre.⁶

L'image mythique du Phénix qui ne meurt que pour renaître de ses cendres, demeure pour nous la meilleure représentation de l'intertextualité dans l'oeuvre d'Anne Hébert.

*Cendres soufflées
Reforme tes ailes
Plume à plume*

*Reparais face au soleil
L'oeil grand ouvert*

*Fixe à nouveau
L'astre du jour*

*L'éternité se retourne
Sur sa couche de feuilles mortes⁷*

⁶ Marc Angenot, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, tome 189, n° 1, 1983, p. 132. Voir aussi Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Op. cit., p. 21.

⁷ Anne Hébert, "Pour un Phénix", *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, Op. cit., p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

I - OUVRAGES D'ANNE HÉBERT CONSULTÉS

Les Songes en équilibre, Montréal, Les Éditions de l'arbre, 1942, 156 p.

Poèmes (comprenant la réédition des poèmes du recueil *Le Tombeau des rois*, le texte d'une conférence d'Anne Hébert *Poésie, solitude rompue* et *Mystère de la parole*) Paris, Éditions du Seuil, 1960, 105 p.

"Saint-Denys Garneau", scénario et commentaire de film, ONF, 1960. (Reproduit dans René Lacôte, *Anne Hébert*, Paris, Éditions Seghers, 1969, p. 126-133.)

Le Temps sauvage, Montréal, HMH, 1967, 187 p.

Kamouraska, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 256 p.

Les Enfants du sabbat, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 186 p.

Héloïse, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 123 p.

Les Chambres de bois, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 189 p.

Les Fous de Bassan, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 248 p.

Le Torrent, Montréal, Éditions de l'arbre, HMH, 1987, 173 p.

Le Premier jardin, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 189 p.

Le Jour n'a d'égal que la nuit, Paris, Éditions Boréal, Seuil, 1992. 75 p.

L'Enfant chargé de songes, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 158 p.

II - THÈSES ET BIBLIOGRAPHIES

AONZO, Jeannine, *La femme dans les romans d'Anne Hébert*, Thèse de maîtrise, Université McGill, juin 1981.

BERNARD-LEFEBVRE, Louisette, *Le thème de la femme dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Thèse de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1976, 397 p.

"Bibliographie annotée sur l'intertextualité", *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 1983, p. 219-258.

MUIRSMITH, Elizabeth, *L'eau dans l'oeuvre poétique d'Anne Hébert*, Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1973, 202 p.

PATERSON, Janet, "Bibliographie critique des études consacrées aux romans d'Anne Hébert", *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 187-192.

_____, "Bibliographie d'Anne Hébert", *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 505-510.

III - LIVRES SUR ANNE HÉBERT

ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1984, 390 p.

HARVEY, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert, une écriture de la passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, 1982, 216 p.

LACOTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Éditions Seghers, 1969, 188 p.

LEMIEUX, Pierre-Hervé, *Entre songe et parole - Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 249 p.

MAJOR, Jean-Louis, *Anne Hébert et le miracle de la parole*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1976, 114 p.

PAGE, Pierre, "Anne Hébert". *Écrivains canadiens d'aujourd'hui*, Montréal, Fides, 1965, 189 p. 97-98.

NAZAIRE-GARANT, France, *Ève et le cheval de grève. Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, CRELIQ, 183 p.

PATERSON, Janet, *Anne Hébert, Architexture romanesque*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

ROBERT, Guy, *La poétique du songe*, Montréal, A.G.E.U.M., 1962, 125 p.

ROY, Lucille, *Entre la lumière et l'ombre*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, 201 p.

RUSSELL, D. W., *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, Twayne's World Authors Series, n° 684, 1983, 155 p.

THÉRIAULT, Serge A., *La quête de l'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Asticou, 1980, 200 p.

IV - ARTICLES ET ÉTUDES SUR ANNE HÉBERT

BISHOP, Neil B., "Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert", *Voix et Images*, vol. IX, n° 2, hiver 1984, p. 113-129.

BLAIS, Jacques, "L'univers magique d'Anne Hébert", *De l'ordre et de l'aventure - La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Collection Vie des lettres québécoises, n° 14, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 253-268.

CHADWICK, A.R. et V. Harger-Grinling, "Anne Hébert: Métamorphoses lutésiennes", *Canadian Literature*, n° 109, été 1986, p. 165-170.

COHEN, Henry, "Le rôle du mythe dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *Présence francophone*, n° 12, 1976, p. 103-111.

CÔTÉ, Paul Raymond, "Le Premier Jardin d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé", *American Review of Canadian Studies*, vol. XVIII, n° 4, 1988, p. 419-429.

COUILLARD, Marie, "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: un récit de subversion fantastique", *Incidences*. Nouvelle série, vol. 4, n° 2-3, mai-déc. 1980, p. 77-83.

ENGLISH, Judith and Jacqueline VISWANATHAN, "Deux Dames du Précieux-Sang: à propos des *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert", *Présence francophone*, n° 22, p. 111-119.

FERAL, Josette, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert", *Voix et Images*, vol. I, décembre 1975, p. 266-267.

GALLAYS, François, "Relire *Le Torrent* d'Anne Hébert. Pourquoi diable?", *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, P.U.O., 1992, p. 43-55.

GOULD, Karen, "Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*", *French Review*, vol. LIX, n° 6, mai 1986, p. 921-930.

KUNSTMANN, Pierre, "Le Tombeau des rois" ou la progression régressive", *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, avril 1976, p. 255-264.

LE GRAND, Albert, "*Kamouraska* ou l'Ange et la Bête", *Études françaises*, vol. VII, n° 2, PUM, mai 1971, p. 119-143.

_____, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Littérature canadienne-française*, Conférences J.-A. de Sève, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 181-213.

MARCOTTE, Gilles, "La même ... et pas vraiment la même", *L'Actualité*, 1^{er} septembre 1992, p. 56.

_____, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, 1968, p. 286-297.

MERLER, Grazia, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", *Écrits du Canada français*, vol. 33, 1971, p. 45-83.

OUELLETTE, Gabriel-Pierre, "Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *Voix et Images*, 1975, p. 241-264.

PAGE, Pierre, "La poésie d'Anne Hébert", *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, 1969, p. 357-378.

PASCAL, Gabrielle, "Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert", *Incidences*, vol. 4, n° 2-3, 1980, p. 59-75.

_____, "La condition féminine dans *Kamouraska* d'Anne Hébert", *The French Review*, vol. LIV, n° 1, octobre 1980, p. 85-92.

RANDALL, Marilyn, "Les énigmes des *Fous de Bassan*, féminisme, narration et clôture", *Voix et Images*, n° 43, automne 1989, p. 66-82.

RENAUD, Anré et Réjean Robidoux, "Les Chambres de bois", *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.

RENAUD, Benoît, "Kamouraska: roman et poème", *Co-Incidences*, vol. 5, n° 2 et 3, 1975, p. 26-45.

RUBINGER, Catherine, "Actualité de deux contes - témoins: *Le Torrent* d'Anne Hébert et *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy", *Présence francophone*, n° 20, p. 121-126.

SAINT-MARTIN, Lori, "La révolte des personnages d'Anne Hébert", *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Cahier 28, Québec, GREMF, 1989, p. 185-265.

SCOTT, Kathyryn, "Repression, Obsession and Re-Emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan*", *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 299.

SIROIS, Antoine, "Anne Hébert et la Bible", *Voix et Images*, n° 39, printemps 1988, p. 459-472.

_____, "Bible and Myths in *Les Fous de Bassan*", *Canadian Literature*, n° 104, printemps 1985, p. 178-182.

SMART, Patricia, "Le fils détruit, la fille rebelle: La poésie de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert", *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 169-195.

SMITH, Donald, "Entrevue. Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire", *Lettres québécoises*, n° 20, hiver, 1980-1981, p. 64-73.

SYLVESTRE, Roger, "Du sang sur des mains blanches", *Critère*, n° 4, 1974, p. 46-61.

VANASSE, André, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert", *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 441-448.

IV - OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

Ouvrages

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 310.

_____, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1971, 410 p.

_____, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 346 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 552 p.

GÉNETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 89 p.

KRISTEVA, JULIA, *Séméiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 379 p.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 380 p.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 351 p.

THEIS, Raymond et Hans Siepe, *Le Plaisir de l'Intertexte*, Francfort-sur-le-Main, Éditions Peter Lang, 1986, 370 p.

WYCZYNSKI, Paul, *Poésie et symbole*, Montréal, Librairie Déom, 1965, 252 p.

Articles et études

ANGENOT, Marc, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, tome 189, n° 1, 1983, p. 121-135.

DÄLLENBACH, Lucien, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.

EIGELDINGER, Marc, "Introduction: L'Intertextualité", *Mythologie et intertextualité*, Genève, éditions Slatkine, 1987, p. 9-20.

FRICKE, Dietmar, "Mythes et pseudo-mythes chez Robbe-Grillet - Une approche intertextuelle", *Le plaisir de l'intertexte*, Francfort-sur-le Main, Éditions Pewter Lang, 1986, p. 297-315.

JENNY, Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 271.

LE MOYNE, Jean, "Saint-Denys Garneau, témoin de son temps", *Convergences*, Montréal, HMM, 1969, p. 219-241.

ONIMUS, Jean, "Poétique de l'arbre", *Revue des sciences humaines*, janv.-mars 1961, p. 104-115.

RICARDOU, Jean, "Claude Simon", textuellement *Claude Simon, Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Union générale d'éditions, Collection 10/18, 1975, p. 7-19.

RIFFATERRE, Michael, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

_____, "L'Intertexte inconnu", *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.

_____, "Sémanalyse de l'intertexte - Réponse à Uri Eisenzweig", *Texte 2*, 1983, p. 171-175.

_____, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique*, n° 1 et 2, 1979, p. 128-131.

SOLLERS, Philippe, "Niveaux sémantiques d'un texte moderne", *Linguistique et littérature*, Colloque de Cluny, 16-17 avril 1968 (numéro spécial de *La nouvelle critique*), p. 89-92.

VAREILLE, Jean-Claude, "Butor ou l'intertextualité généralisée", *Le plaisir de l'intertexte*, Francfort-sur-le-Main, Éditions Pewter Lang, 1986, p. 277-296.

VOLDENG, Evelyn, "L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe", *Voix et Images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 523-530.

Revues

"Intertextualités", *Poétique* 27, 1976.

"Intertextuality: New Perspectives in Criticism", *New York Literary Forum*, 2, 1978.

"L'intertextualité, intertexte, autotexte, intra-texte", *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 1983.

"Linguistique et littérature", numéro spécial, *La Nouvelle critique*, Colloque de Cluny, 16-17 avril 1968.

V - OEUVRE DE SAINT-DENYS GARNEAU

GARNEAU, Saint-Denys, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1954, 270 p.

VI- OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Tome I A-CHE, Tome II CHE-G, Paris, Éditions Seghers et Éditions Jupiter, 1973, 369 p. et 397 p. respectivement.

Dictionnaire des citations françaises, Paris, Larousse, 1977, 468 p.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Montréal, Fides, tome III, 1940-1959, 1252 p., tome IV, 1960-1969, 1123 p., tome V, 1970-1975, 1133 p.

Histoire générale du Canada sous la direction de Craig Brown, Édition française sous la direction de Paul-André Linteau, Montréal, Boréal, 694 p.