

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

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

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

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

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

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

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

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

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

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

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

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

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

Canada

Les identités multiples dans les personnages
féminins de Anne Hébert et de Margaret Atwood:
une étude comparée

par

Johanne Daigle-Carrier

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 française): M.A.

Ottawa - 1984



Johanne Daigle-Carrier, Ottawa, Ontario, 1985.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directrices de thèse; Professeur Marie Couillard et Professeur Lorraine McMullen, qui, au cours des quatre dernières années, ont su me guider avec patience et discernement dans mes recherches. Leur encouragement et leurs conseils discrets mais judicieux m'ont permis de mener ce travail à terme et de découvrir la joie du travail intellectuel. Je voudrais aussi remercier Madame Michèle Dionne-Daigle, ma première lectrice, pour son soutien et son enthousiasme.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>PAGE</u>
INTRODUCTION	i
CHAPITRE I - Dualité de la structure des romans ..	14
CHAPITRE II - Les notions de narrateur et de focalisateur	19
CHAPITRE III - La situation du personnage central dans la narration	34
CHAPITRE IV - Le personnage double ou dédoublé: définition et manifestation	40
CHAPITRE V - Le rôle du "rôle" dans le dédoublement de la personnalité	59
CHAPITRE VI - Les solutions adoptées par les écrivaines pour l'expression de leur authenticité: le fantastique, l'ironie et le rire	77
CONCLUSION	96

INTRODUCTION

"...elle est tout l'Autre. Et, en tant qu'autre, elle est aussi autre qu'elle-même, autre que ce qui est attendu d'elle."

Simone de Beauvoir

Il se fait, dans ce pays qui se veut officiellement bilingue, très peu d'études en littérature canadienne comparée. Pourtant, le Canada est riche de deux langues, de deux cultures et de deux littératures jeunes, mais s'affirmant de jour en jour. Nombre d'étudiants, de professeurs, de critiques et de simples lecteurs sont en mesure d'apprécier aussi bien la littérature de leur langue maternelle, que celle de l'autre langue officielle du pays.. Il nous a semblé qu'une étude comparant une oeuvre canadienne-anglaise à une oeuvre québécoise serait intéressante et enrichissante, car le rapprochement de deux oeuvres permet à chacune d'éclairer l'autre et de nous la faire voir sous un jour nouveau.

Lorsqu'on songe à une étude comparée entre des ouvrages de langues différentes, on s'attend à une analyse

relevant les différences dans la langue, dans les figures de style, dans les tournures de phrases et les clichés. Cependant, ce n'est pas du point de vue des particularités linguistiques que nous avons abordé la présente étude. Ce n'est pas là non plus ce qui nous intriguait davantage au moment de rapprocher les oeuvres en question, ni ce qui nous a incitée à mettre en branle ce projet.

Ce qui, avant tout, rend le rapprochement des oeuvres de Margaret Atwood et de Anne Hébert stimulant, et, à nos yeux, souhaitable, ce sont les ressemblances frappantes et inattendues entre deux écrivaines si différentes l'une de l'autre. Ces similarités sont, à notre avis, trop fréquentes, trop étonnantes pour être le fruit du simple hasard: elles demandent à être expliquées, analysées, comprises. Si ces analogies fondamentales ne sont pas de simples coïncidences, à quoi sont-elles dûes? La récurrence de motifs semblables chez Hébert et chez Atwood pourrait-elle dépendre de leur condition de femme? Y aurait-il un lien unificateur qui relierait toutes les oeuvres des femmes? Annis Pratt, qui a étudié à fond un corpus impressionnant d'oeuvres de femmes, semble être de cet avis:

3

...women's shared experience as women endows their fiction with a degree of continuity, abundance of analogue, and uniformity of concern sufficient to elucidate a single work by reference to the field of woman's novel as a whole. (1)

Il semblerait, selon Pratt, que ce lien entre les romans des femmes soit dû à la révolte de la femme contre son statut inférieur, son rôle toujours secondaire dans la société. Dans les oeuvres de la plus timide des conformistes à la plus engagée des féministes, Pratt a repéré des motifs, des archétypes qui se répètent inlassablement. (2)

C'est donc d'un point de vue féministe que nous aborderons l'étude des romans de Hébert et Atwood; c'est-à-dire qu'à travers une analyse formelle, nous chercherons à découvrir si les récurrences qui nous intéressent ne découlent pas de problèmes propres à la femme. Cette réflexion s'appliquera à deux niveaux: celui de l'écrivaine et celui de son personnage romanesque qui tous deux sont femmes. Avant donc, d'aborder l'analyse du personnage fictif, il est essentiel de bien saisir la situation particulière dans laquelle la femme-

(1) Annis Pratt, Archetypal Patterns in Women's Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 167.

(2) ibid., p. 4-12.

4

écrivain se trouve au moment de prendre la plume en main pour faire vivre un personnage qui est femme comme elle-même.

Entreprendre l'analyse de personnages féminins décrits par deux femmes-écrivains nous entraîne Inévitablement au cœur des débats de la critique féministe. La femme dans les romans des femmes-écrivains est-elle décrite telle que les femmes se perçoivent vraiment ou telle qu'elles ont appris à se voir et à se décrire? Pendant des siècles, on a renvoyé à la femme une certaine image d'elle-même; image que la société a tour à tour embellie ou dénigrée suivant ses rêves, ses peurs, ses aspirations. Cette image, il va sans dire, était le produit des hommes, qui seuls avaient droit de parole et surtout droit à l'écriture. Toute sa vie durant, la fillette assimile donc une image de la femme qui lui vient de l'extérieur, c'est-à-dire de l'homme. Elle est décrite, naturellement comme Autre, comme objet et non comme sujet. L'écriture, c'est entendu, joue un rôle considérable dans le maintien et la propagation des images, des archétypes qui hantent les collectivités. Il est sûr que les écrivains sont influencés par ceux qui les ont précédés et qu'ils s'en servent comme modèles souvent, consciemment ou pas. La littérature passée joue sans contredit un rôle important dans l'oeuvre de toute personne

qui prend plume en main. Or, la femme qui s'apprête à écrire a pour modèle des siècles de littérature formée par l'idéologie patriarcale, sans compter une éducation où on lui a appris à se faire objet plutôt qu'à être sujet. Dans ces conditions, il n'est certes pas tâche facile de démêler ce qu'on ressent vraiment au plus profond de soi et ce qu'on a appris depuis si longtemps à penser, à dire. La femme a-t-elle un discours qui lui est propre ou s'exprime-t-elle à travers les mythes et les fantasmes de l'homme?

Sur ce chapitre, c'est Simone de Beauvoir qui s'est le mieux exprimée dans son livre Le Deuxième Sexe. Selon de Beauvoir, c'est à travers le langage des hommes que la femme s'exprime et à l'aide de ses images qu'elle tente de représenter son univers.

Les femmes ne se posant pas comme sujet n'ont pas créé de mythe viril dans lequel se refléteraient leurs projets; elles n'ont ni religion ni poésie qui leur appartiennent en propre: c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent. (3)

Plus près de nous, les paroles de Julia Kristeva font écho.

(3) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Paris Gallimard, 1949, Tome 1, p. 192.

à la pionnière féministe:

le langage de la femme est un langage qui est toujours celui des autres. (4)

Donc, lorsqu'une écrivaine s'apprête à décrire et à faire vivre un personnage, et surtout un personnage féminin, déjà, un certain dédoublement s'ébauche puisqu'elle décrit des réalités ou des fantaisies à l'aide d'outils empruntés et grâce à une vision qui lui est étrangère.

Dans un monde régi par le patriarcat, (5) la femme-écrivain devient en quelque sorte schizoïde car elle doit arriver à réconcilier en elle-même deux êtres qui s'opposent.

Mais il faut une grande énergie pour laisser cohabiter au fond de soi un homme qui raisonne en homme dans le monde des hommes et une femme qui refuse d'annihiler ses propres conceptions et s'en sert pour étalonner celles qui lui sont proposées. (6)

Au sein de chaque femme, l'homme, c'est-à-dire le

(4) Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique, ed. du Seuil, Paris, p. 614 cité dans Claudine Herman, Les Voleuses de langue, Paris, Ed. des Femmes, 1976, p. 29.

(5) Nous entendons par "patriarcat" une société où le père ou l'homme jouit d'un statut supérieur à celui de la femme et de l'enfant.

(6) Claudine Herman, Les Voleuses de langue, Paris, Édition des Femmes, p. 9.

produit de sa culture virile confronte la femme, son être profond qu'elle refuse de renier. Faut-il se surprendre que les personnages que la femme décrit ressemblent tant aux schizoïdes? La femme-écrivain n'échappe pas à ce déchirement qui s'opère au sein de chaque femme s'efforçant de ne pas abdiquer son être tout en survivant au milieu d'un monde où règne l'idéologie (7) patriarcale. Une telle scission au sein de l'être ne peut faire autrement que d'influencer l'écriture des femmes et l'on peut commencer

(7) Nous employons le terme "idéologie" selon l'excellente définition que nous en donne Denis Monière dans l'introduction de son livre intitulé Le Développement des idéologies au Québec. "Une idéologie est un système global plus ou moins rigoureux de concepts, d'images, de mythes, de représentations qui dans une société donnée affirme une hiérarchie de valeurs et vise à modeler les comportements individuels et collectifs. Ce système d'idées est lié sociologiquement à un groupe économique, politique, ethnique ou autre, exprimant et justifiant les intérêts plus ou moins conscients de ce groupe. L'idéologie est enfin une incitation à agir dans telle ou telle direction en fonction d'un jugement de valeur. Elle a principalement quatre fonctions: elle rationalise une vision du monde et la présente comme universelle, elle cherche à "éternaliser" des valeurs particulières, en ce sens elle est anhistorique. Elle est apologétique en légitimant des structures de classes et la domination d'une classe. Elle est mystificatrice car elle déguise plus ou moins consciemment la nature réelle d'une situation, masque de cette façon les intérêts de classe et cherche à réaliser l'intégration sociale. Elle a une efficacité, c'est-à-dire qu'elle mobilise les énergies individuelles et collectives et les oriente vers l'action. Elle intervient dans la réalité et sert de guide à la pratique." Denis Monière, Le Développement des idéologies au Québec, Montréal, Ed. Québec/Amérique, 1977, p. 13.

à percevoir pourquoi les personnages féminins de plusieurs écrivaines sont eux aussi, divisés. Lorsque la femme-écrivain trace le portrait d'une femme, c'est un peu son portrait qu'elle fait ou sa conception de la femme qu'elle nous transmet. Or si la femme-écrivain se sent elle-même tirillée entre diverses exigences opposées, il faudra s'attendre à ce que son image de la femme, son personnage féminin s'en ressente.

L'ambiguïté de la représentation de la femme découle aussi de la dualité même des mythes qui servent à véhiculer notre pensée. Le mythe, selon de Beauvoir, est toujours difficile à décrire:

il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un objet figé. Celui-ci est si ondoyant, si contradictoire qu'on n'en décèle pas d'abord l'unité.(8)

À travers les yeux des hommes, la femme est toujours envisagée comme Autre, elle est toujours vue et c'est de là, en partie du moins, que lui vient sa mystérieuse ambiguïté. Le mythe, on l'a dit, est une conception unilatérale: seuls les hommes en sont créateurs, puisque

(8) Simone de Beauvoir, op.cit., p. 193.

eux seuls, ont droit au status de sujet. Par conséquent, la femme devient objet, la femme est vue, la femme est l'Autre Absolu.

Et son ambiguïté, c'est celle même de l'idée d'Autre: c'est celle de la condition humaine en tant qu'elle se définit dans son rapport avec l'Autre. On l'a dit déjà, l'autre c'est le Mal; mais nécessaire au Bien, il retourne au Bien; c'est par lui que j'accède au tout, mais c'est lui qui m'en sépare; il est la porte de l'infini et la mesure de ma finitude. Et c'est pourquoi la femme n'incarne aucun concept figé; à travers elle s'accomplit sans trêve le passage de l'espoir à l'échec, de la haine à l'amour, du bien au mal, du mal au bien. Sous quelque aspect qu'on la considère, c'est cette ambivalence qui frappe d'abord. (9)

Par ailleurs la femme inspire à l'homme des sentiments ambivalents car il l'associe à la nature: elle revêt donc dans ses yeux la même ambiguïté. Comme la nature elle "condamne l'homme à la finitude (et) lui permet aussi de dépasser ses propres limites". (10) Devant cet être qui lui rappelle à la fois la fécondité et la mort, l'homme se sent déchiré, ce qui lui fait décrire la femme à l'aide de représentations souvent antithétiques. La femme incarnera donc la mère nourricière ou dévorante, la vierge ou la prostituée, la femme fatale ou la vieille fille acariâtre. Tour à tour alliée, ennemie, la femme apparaît

(9) ibid.

(10) ibid., p. 200.

comme le chaos ténébreux d'où sourd la vie, comme cette vie même, et comme l'au-delà vers lequel elle tend: la femme résume la nature en tant que Mère, Épouse, et Idée; ces figures tantôt se confondent et tantôt s'opposent et chacune d'elles a un double visage. (11)

Sans sonder davantage les sources profondes de la création des mythes entourant la femme et toute la magie équivoque, le mystère troublant et la peur qui s'y rattachent, il importe de tenir compte de l'existence des mythes et de la dualité de leur nature au moment d'entreprendre l'étude approfondie d'une création littéraire. Dans la présente étude, où il s'agit de sonder la nature de personnages féminins tirés de l'imagination de femmes vivant sous le signe du patriarcat, ce postulat nous semble essentiel pour la bonne compréhension de ces oeuvres.

Margaret Atwood et Anne Hébert figurent parmi les meilleurs écrivains du Canada. Leurs oeuvres, poétiques et romanesques, traduites en plusieurs langues, ont été acclamées tant en Amérique qu'à l'étranger. Écrivaines prolifiques, chacune de ces auteures offre régulièrement à ses lecteurs avides et enthousiastes, de nouveaux ouvrages. Pour ne nommer que les romans les plus récents, mentionnons la parution de Héloïse (1975) et Les Fous de Bassan (1982)

(11) ibid., p. 194.

de Hébert et Life Before Man (1979), Bodily Harm (1981) et Bluebeard's Egg (1983) de Atwood.

On a beaucoup écrit sur ces deux auteures, mais jamais dans le même souffle. C'est ce que nous nous proposons de faire dans cette étude.

Une Ontarienne et une Québécoise volontairement exilée à Paris, ces deux femmes se ressemblent bien peu et de fait, la vision du monde qui transperce à travers l'oeuvre de Margaret Atwood est tout autre que celle émanant de l'oeuvre hébertienne. Cependant, un regard plus observateur permet de déceler nombre de similarités entre ces deux écrivaines, tant dans leur poésie que dans leurs romans.

Ces ressemblances sont nombreuses, et surtout, trop fécondes pour qu'on puisse les analyser toutes. Naturellement, il a fallu délimiter notre sujet. Nous avons choisi de retenir le motif des identités multiples des personnages féminins. Cet élément nous permet de rapprocher quatre romans où le phénomène de la personnalité divisée est très évident, soit Kamouraska (1970) et Les Enfants du Sabbat (1975) de Anne Hébert et Surfacing (1972)

et Lady Oracle (1976) de Margaret Atwood.

Dans le cadre de ce travail, nous entendons par identité double ou multiple, une personnalité manquant d'unité, remplie de contradictions et sujette à des changements brusques ou inattendus. Cette division est telle que, souvent, le même personnage a plusieurs noms correspondant à chacune de ses personnalités. Ainsi l'héroïne de Kamouraska endosse-t-elle le nom de Elisabeth ou de Mme Rolland, selon la facette de sa personnalité qui domine à ce moment. L'héroïne de Les Enfants du Sabbat alterne elle aussi entre son prénom et son nom de religieuse. Quant à Joan, la protagoniste de Lady Oracle, elle change son nom à Louisa K. Delacourt à l'occasion, et ce, par mesure de protection.

Bien entendu, toute personnalité est composée d'oppositions, de paradoxes et se trouve jusqu'à un certain point, régie par le principe de la dualité. Toutefois, les personnages féminins dans les œuvres précitées sont victimes d'un schisme plus profond qui les apparente étrangement avec le schizoïde. Pourquoi le personnage féminin est-il ainsi décrit par ces deux auteures? C'est la réponse à cette question que nous tenterons d'élucider dans ce travail.

Il s'agira donc, au départ, de démontrer que les personnages féminins dans les quatre romans choisis ont effectivement des identités doubles ou multiples. Pour ce faire, nous commencerons par examiner la structure générale des romans qui nous intéressent pour voir dans quel type de roman s'insère ce personnage dédoublé. Nous poursuivrons avec l'analyse des fonctions de narrateur et de focalisateur car les variations à ce niveau annoncent la présence d'un personnage divisé. Nous nous pencherons ensuite sur la situation du personnage dans le roman pour tenter de découvrir quelles conditions semblent favoriser le schisme dans la personnalité de nos personnages. Puis nous définirons d'une façon plus élaborée le personnage double avant d'apprécier le portrait qui en est fait dans chaque roman. Dans le cinquième chapitre, nous tenterons de repérer des indices de la cause du schisme de la personnalité dans le personnage féminin. Le chapitre final comportera quelques réflexions sur l'écriture des femmes plus spécifiquement sur l'écriture de Margaret Atwood et de Anne Hébert dans les romans étudiés.

CHAPITRE I

Avant d'aborder l'analyse du personnage double comme tel, une observation sommaire de la structure des romans nous permettra de découvrir que ces personnages figurent dans des romans qui sont eux-mêmes régis par le principe de la dualité. À l'intérieur de chaque roman, deux éléments primordiaux s'appellent et se répondent tout en servant de cadre au roman. Le personnage, semble-t-il, est écartelé entre deux manifestations de l'espace-temps très distinctes, qui s'opposent et se repoussent au début mais finissent parfois par se confondre et s'assimiler l'une à l'autre.

Dans Surfacing, au voyage "réel" ou plutôt physique au pays de l'enfance de l'héroïne correspond le voyage intérieur, la plongée vers l'enfance, vers l'origine et même au-delà. "I can't believe I'm on this road again."⁽¹⁾ Ces paroles ouvrent le roman et renvoient aussi bien au retour de l'héroïne au pays de son enfance, qu'au profond voyage à l'intérieur d'elle-même qu'elle est sur le point

(1) Margaret Atwood, Surfacing, Markham, Paperjacks Ltd., 1972, p. 7.

d'entreprendre. Ce retour en arrière dépassera même la naissance de la protagoniste, ainsi qu'elle l'annonce dès la première page: "In one of those restaurants, before I was born, my brother..." (2) L'exploration se veut profonde, au-delà des limites, des frontières.

Les deux thèmes structurants du roman se côtoient et se suivent étroitement: à mesure que l'on avance dans le territoire géographique, pays sauvage mais déjà violé, on s'enfonce plus profondément dans le psychique de l'héroïne anonyme. Aux repères géographiques correspondent les étapes successives conduisant à la découverte de soi, à la révélation finale. Cependant, lorsque l'héroïne s'immerge dans l'eau profonde du lac, elle est tellement envahie par la nature qu'elle devient elle-même la nature! À ce point culminant qui marquera la fin de l'une et de l'autre quêtes, les deux voyages fusionnent et se confondent, en accordant toutefois la primauté à l'exploration intérieure. Le roman se termine sur l'élan vers le chemin du retour, à la fois physique et mental.

L'autre roman de Margaret Atwood, bien qu'il soit partagé en cinq sections correspondant plus ou moins à

(2) ibid.

diverses étapes de la vie de l'héroïne (et donc à différentes personnalités de celle-ci!) connaît une autre division rendue visible grâce à la typographie. Celle-ci s'opère entre la vie de Joan telle qu'elle nous la raconte et la fiction qu'elle écrit, en d'autres mots entre la présumée "réalité" et l'imaginaire. Seulement, peu à peu, l'on se rend compte que la fiction puise généreusement dans le vie de Joan, tant pour peindre ses personnages que pour développer ses péripéties, et que la "réalité" de Joan est tellement farfelue, comique et exagérée que l'on finit par se demander où finit la réalité et où commence le rêve! Les deux pôles de l'existence de l'héroïne se fondent à ne plus savoir où se situe le réel et où s'imbrique l'imaginaire.

Un phénomène semblable se manifeste dans Les Enfants du Sabbat, où les forces du Bien et du Mal, catégoriquement distinctes et opposées au début, font très tôt place au chaos le plus complet. Ce roman repose effectivement sur une dichotomie claire des valeurs du Bien et du Mal auxquelles correspondent deux temps et deux lieux aux antipodes l'un de l'autre. Malgré les différences flagrantes qui les séparent, il se déroule au sein du Couvent et de la Cabane, des rituels et des actes qui se ressemblent étrangement: par exemple, au sacrifice de la

messe répond la messe noire de la sorcière. Cette alternance d'un endroit à l'autre nous permet d'explorer en profondeur toute l'obsession de Sr Julie tout en nous permettant d'observer la désintégration complète des forces du Bien au sein du couvent où se sont immiscées irrévocablement les puissances diaboliques. Les deux axes (Le Bien et le Mal) correspondent de moins en moins clairement aux deux milieux (le Couvert et la Cabane) au fur et à mesure que le récit progresse, et bientôt, le Mal, victorieux, envahit tout l'espace.

Kamouraska est tendu également par deux axes signifiés par l'acheminement progressif vers la mort de deux hommes: les époux successifs d'Elisabeth. Au récit, très peu élaboré en fait, de la mort tranquille de Jérôme Rolland, correspond la vie plate et quotidienne de Mme Rolland. Par contre, les péripéties déchaînées aboutissant au meurtre violent d'Antoine Tassy ramènent à la surface de la mémoire d'Elisabeth, toute sa jeunesse ardente et tumultueuse. La réalité, morne et ordinaire, contre l'intensité et la passion du monde du souvenir et de l'imaginaire: telles sont les deux axes nous guidant à travers ce roman. Que les deux fusionnent à l'occasion dans la tête d'Elisabeth, il n'en reste pas moins que le lecteur, pour sa part, distingue bien les deux niveaux et apprécie le degré

d'importance accordé à chacun: l'axe de la réalité, offrant peu d'intérêt en soi, semble n'être présent que pour assurer l'équilibre dans le roman et permettre de bien situer l'histoire d'amour d'Elisabeth hors de ses frontières, c'est-à-dire dans le monde du souvenir et du rêve.

Sans vouloir extrapoler, nous pouvons affirmer après cette brève analyse, que les personnages qui nous intéressent, s'insèrent dans des récits où dichotomie et dualité jouent un rôle de grande importance. Il est permis de penser que cette façon d'aborder la composition d'une oeuvre littéraire ne touchera pas uniquement la charpente du roman mais s'étendra jusqu'à ses éléments constitutifs les plus élémentaires, tels les personnages.

CHAPITRE II

Si l'objet spécifique de cette étude est le personnage double ou multiple, il n'en reste pas moins qu'on ne peut pour autant délaissier les notions de narrateur et de focalisateur (1) car dans les quatre romans qui nous intéressent, ces fonctions sont justement endossées par les héroïnes, sinon totalement, du moins en partie. D'autre part, comme ces catégories influent définitivement sur notre façon de voir et de sentir une oeuvre, il importe d'en tenir compte. Les concepts de narrateur et de focalisateur sont maniés d'une façon habile et astucieuse dans les romans de Hébert et Atwood et ils s'avèrent fort

(1) Nous utilisons les termes "narrateur" et "focalisateur" tels qu'ils sont définis dans Figures III de Gérard Genette. Le narrateur ou l'instance narrative est celui qui parle, qui raconte un récit tandis que le terme focalisateur ou focalisation a trait à la vision et répond à la question "qui voit?" Ces deux concepts ont longtemps été confus et à l'instar de Genette nous estimons qu'il est important de les bien distinguer, celui qui raconte ne coïncidant pas toujours avec celui dont nous empruntons les yeux pour "voir" l'histoire:

"les deux instances de la focalisation et de la narration restent distinctes, même dans le récit à la première personne."

Gérard Genette, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 210.

révélateurs à plusieurs points de vue. D'ailleurs l'inconstance que l'on découvrira au sein de ces catégories nous permettra de prévoir la présence d'un personnage lui-même changeant et sujet au dédoublement.

Suivant l'exemple de Genette, nous analyserons donc les fonctions de narrateur et de focalisateur séparément, selon le besoin. Le narrateur étant quelque peu plus facile à cerner, nous nous proposons d'abord de définir celui, ou plutôt celle, qui parle, qui raconte l'histoire et surtout de noter comment elle parle et quel type de relation elle entretient avec la narration. Comme, dans les romans qui nous intéressent, la responsabilité narrative revient, en partie du moins, aux héroïnes que nous voulons étudier, notre compréhension de cette fonction commencera, dès lors, à dévoiler le caractère ambigu de ces personnages.

Dans les deux romans d'Atwood, la parole est donnée d'emblée à l'héroïne et celle-ci en maintient le monopole jusqu'à la fin du roman. L'intérêt, dans les romans de la romancière anglophone, réside surtout dans la distance qui sépare l'héroïne-narratrice de la narration dont elle nous fait part. Cette distance est maintenue grâce à l'humour et l'ironie dans Lady Oracle. Dans Surfacing elle est

manifestée par la voix froide et détachée de l'héroïne anonyme, ce que Sherrill Grace appelle "an eerie, disembodied voice". (2) La narratrice observe l'héroïne, c'est-à-dire elle-même, de loin et refuse de se laisser toucher par toute cette histoire, qui, pourtant, est bien la sienne! On sent déjà une première brèche au sein de ce "I" qui traverse tout le roman: le personnage-héroïne se distingue du personnage-narrateur. Chez Hébert, comme nous le verrons, c'est plutôt l'inconstance de l'instance narrative qui est révélatrice. Quoi qu'il en soit, ces deux écrivaines exploitent avec beaucoup de dextérité les fonctions de narrateur et de focalisateur; quelques passages tirés de leurs romans suffiront à nous en convaincre.

Outre la distance qu'elle lui permet de maintenir face à sa propre histoire, la façon de s'exprimer de la narratrice-héroïne de Surfacing éclaire certains aspects de sa personnalité. La phrase suivante, tirée d'une des premières pages du roman, est typique du style de la narratrice: une phrase hachée, pleine de brisures, d'hésitations et d'à-côtés. C'est le style d'un être déchiré et perdu:

(2) Sherrill Grace, Violent Quality, a study of Margaret Atwood, Vehicule Press, Montréal, 1980, p. 94.

Nothing is the same, I don't know the way anymore. I slide my tongue around the ice cream, trying to concentrate on it, they put seaweed in it now, but I'm starting to shake, why is the road different, he shouldn't have allowed them to do it. I want to turn around and go back to the city and never find out what happened to him. (3)

D'ailleurs la fin du roman nous révèle qu'elle est une narratrice à qui l'on ne peut pas se fier: elle a menti au lecteur comme elle s'est menti à elle-même, involontairement sans doute, tout au long de cette narration. Cette tromperie oblige le lecteur, à la fin de sa lecture, à tout revoir le texte passé sous un autre jour, dans une nouvelle perspective, avec une conception toute neuve de ce personnage-narrateur qui se voulait si indifférent, si "cool" (4) comme il aimait à se définir.

La narratrice est également focalisatrice dans Surfacing, c'est-à-dire que tout est perçu à travers ses yeux, ce qui explique pourquoi nous, en tant que lecteurs, la "voyons" si peu et n'arrivons même pas à connaître son nom. Sa façon de voir les choses est tout aussi révélatrice que sa manière de raconter. Que ce soit dans son observation des autres ou dans le regard qu'elle pose

(3) Margaret Atwood, Surfacing, p. 12.

(4) ibid., p. 28.

sur le paysage environnant, la focalisatrice a une vision double, c'est-à-dire une vision qui tend tantôt à la bi-polarisation, tantôt au dédoublement.

Dans sa représentation des autres, la focalisatrice a tendance à exagérer leurs traits, à simplifier les êtres au point de pouvoir en faire des entités étanches qui, le plus souvent, s'opposent à d'autres, tout aussi hermétiques. Le père et la mère, par exemple, perdent leurs caractéristiques pour figurer uniquement comme les représentants de la logique d'une part, du cœur de l'autre.

My father explained everything but my mother never did, which only convinced me that she had the answers but wouldn't tell. (5)

De même David et Anna s'opposent l'un à l'autre, le premier étant celui qui ne peut pas aimer, et l'autre au contraire, est celle qui pourrait et voudrait aimer.

David is like me. I thought, we are the ones that don't know how to love, there is something essential missing in us, we were born that way. Madame at the store with one hand, atrophy of the heart. Joe and Anna are lucky, they do it badly and suffer because of it: but it's better to see than to be blind...(6)

(5) ibid., p. 74.

(6) ibid., p. 136.

Toujours victime de cette bi-polarisation, la focalisatrice ne cesse de relever les différences entre elle-même et son frère, qui d'ailleurs habite précisément "de l'autre côté du monde".

If I stuck a knitting needle straight through the earth the point would emerge where he is now, camped in the outback, inaccessible. (7)

Outre cette tendance à la bi-polarisation, l'héroïne-focalisatrice est victime d'une vision fragmentée, qui lui fait voir (et nous fait voir du même coup!) son entourage, et particulièrement le corps humain en pièces détachées:

At some point my neck must have closed over, pond freezing or a wound, shutting me into my head... (8)

I saw her cut in half, one breast on either side of a thin tree. (9)

...if our genitals could be detached like two kitchen appliances and copulate in mid-air..."(10)

Ces images brutales et surprenantes abondent dans l'oeuvre de Atwood et surtout dans Surfacing. Cet étonnant

(7) ibid., p. 70.

(8) ibid., p. 105.

(9) ibid., p. 136.

(10) ibid., p. 152.

découpage du corps, à la fois violent et froid, n'est pas sans rappeler les images évoquées par certains vers hébertiens:

Nous avons eu cette idée
De planter nos mains au jardin... (11)

Je me pendrai
À la place de son coeur absent (12)

J'ai mon coeur au poing
comme un faucon aveugle (13)

Bien que Anne Hébert réserve le thème de la dislocation à la poésie, on ne peut s'empêcher de remarquer la récurrence d'une obsession aussi inattendue chez ces deux écrivaines. On peut s'attendre qu'un tel démembrement sera vu, senti et décrit par un être lui-même déchiré.

Lorsque la vision de la protagoniste de Surfacing n'est pas troublée par les dislocations, elle est souvent sujette au dédoublement:

The sun has set, we slide back through the
gradual dusk. Loon voices in the distance;
bats flutter past us, dipping over the
watersurface, flat calm now, the shore things,
white-grey rocks and dead trees, doubling

(11) Anne Hébert, Poèmes, "Nos mains au jardin", Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 49.

(12) ibid., "La fille maigre", p. 33.

(13) ibid., "Le tombeau des rois", p. 59.

themselves in the dark mirror. Around us the illusion of infinite space, or of no space, ourselves and the obscure shore which it seems we could touch, the water between an absence. The canoe's reflection floats with us, the paddles twin in the lake. It's like moving on air, nothing beneath us holding us up; suspended, we drift home. (14)

But there was not one canoe, there were two, the canoe had twinned or I was seeing double. (15)

Derrière les passages précités, choisis parmi plusieurs, se profile la vision double ou dédoublée d'un être lui-même divisé.

Avant même d'avoir abordé le personnage en tant que figurant dans la narration de Surfacing, nous possédons déjà de nombreux indices de dédoublement au sein du personnage simplement grâce à une attention particulière aux rôles de narrateur et de focalisateur. Nous commençons également à percevoir certaines similitudes entre l'écriture de Margaret Atwood et de Anne Hébert. Nous avons noté leur singulière attirance vers les images de la dislocation du corps; nous aurons l'occasion d'apprécier la similarité de leur discours brisé un peu plus loin.

Dans Lady Oracle, bien que le jeu au niveau de la

(14) Margaret Atwood, Surfacing, p. 67. (C'est nous qui soulignons)

(15) ibid., p. 142. (C'est nous qui soulignons)

narration ne soit pas si développé que dans Surfacing ou encore dans Edible Woman où il occupe une place primordiale, il est intéressant de noter la distance séparant la narratrice-focalisatrice de son récit. Cette distance est rendue visible, on l'a dit, grâce à l'humour et au détachement de l'adulte se regardant enfant. Le détachement, cependant, n'est pas toujours aussi complet qu'il se voudrait et les paroles de Joan trahissent quelquefois la douleur qu'elle ressent encore. Lorsque la narratrice raconte, par exemple, l'incident de ses ailes de papillons perdues, elle n'arrive pas, malgré ses efforts, à un détachement total de cette enfant sensible et malheureuse qu'elle a été:

At first, every time I repeated this story to myself, underneath my pillow or inside the refuge of the locked bathroom, it filled me with the same rage, helplessness and sense of betrayal I'd felt at the time. But gradually I came to see it as preposterous, especially when I thought about telling it to anyone else. Instead of denouncing my mother's injustice, they would probably laugh at me. It's hard to feel undiluted sympathy for an overweight seven-year-old stuffed into a mothball suit and forced to dance; the image is simply too lucid. But if I described myself as charming and skinny, they would find the whole thing pathetic and grossly unfair. I knew this even when I was ten. (16)

(16) Margaret Atwood, Lady Oracle, p. 48.

La douleur, semble-t-il, réussit toujours à transpercer la surface plane d'une narration qui se veut objective. Chez Anne Hébert, ce phénomène est encore plus évident.

Contrairement aux romans de Margaret Atwood, ceux de Anne Hébert sont écrits à la troisième personne, ou du moins débutent-ils ainsi: Kamouraska, par exemple, s'ouvre sur un passage au style mesuré, aux phrases régulières, dont le ton est celui du simple constat:

L'été passa en entier. Mme Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni Mme Rolland, ni les enfants n'allèrent à la campagne cet été-là. (17)

Le narrateur des premières lignes est simplement un observateur de l'extérieur, mais bientôt, il semble s'approprier des pouvoirs d'omniscience et voir le cœur même de Mme Rolland, tout en maintenant une certaine distance vis-à-vis de celle-ci en continuant de référer à elle par le biais de la troisième personne:

Si son cœur se serrait, par moments, c'est que cet état d'attente lui paraissait devoir prendre des proportions inquiétantes. Cette disponibilité sereine qui l'envahissait

(17) Anne Hébert, Kamouraska, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 7.

jusqu'au bout des ongles ne laissait présager rien de bon...(18)

Mais dès le troisième paragraphe, le glissement à la première personne s'opère: tout se passe comme si, la narratrice-focalisatrice, malgré ses bonnes intentions et le désir de maintenir la distance et l'objectivité vis-à-vis de la narration et du personnage était happée par le récit et dominée par celui-ci aussitôt que les émotions s'intensifient. La narratrice-focalisatrice feint le détachement mais ses efforts sont de courte durée de sorte que presque tout le récit finit par être raconté à la première personne, avec, de temps à autre, surtout en début de chapitre, cet effort de distanciation visiblement pénible. L'instance narrative est donc très/inconstante.

Lorsque la narratrice se tient loin d'Élisabeth, son style est réfléchi, ses phrases complètes, son ton posé. À l'effort de composition se lie une observation minutieuse des détails extérieurs:

Mme Rolland, très droite, sans bouger le buste, les mains immobiles sur sa jupe à crinoline, approche son visage de la jalouse, jette un regard vert entre les lattes, prête l'oreille, sous les bandeaux de cheveux lissés. (19)

(18) ibid., p. 12.

(19) ibid., p. 12.

Mais tout s'effondre lorsque la narratrice-focalisatrice s'identifie à Elisabeth, devient Elisabeth. Aussitôt cette transition complétée, le style et l'effort de composition semblent disparaître sous le flux de sensations et d'idées qui se bousculent dans la tête de cette nouvelle narratrice. À la phrase plate et monotone succède la phrase nominale, courte ou hachée, de celle qui se trouve dans un état d'excitement quasi-incontrôlable:

C'est pour moi que l'on vient! Je suis sûre
que c'est pour moi. Un jour, une voiture,
non, un traîneau plutôt. C'est l'hiver.
Derrière moi le bruit des patins sur la
neige durcie...(20)

Or, bien que les catégories de narratrice et de focalisatrice ne soient pas véritablement des personnages mais de simples abstractions permettant de mieux comprendre comment le récit est raconté et sous quel angle il est vu, il faut tenir compte de ce que la parole et la vision dans Kamouraska appartiennent, pour la majeure partie du récit, à l'héroïne même de l'aventure. Mais cette parole et cette vision, on l'a vu, sont inconstantes, permettant ainsi à Elisabeth de se voir à distance à l'occasion et de s'interloquer: voilà qui fait déjà songer à un personnage sujet au dédoublement...

(20) ibid.

Un jeu tout aussi complexe au niveau de la narration et de la focalisation se dessine dans Les Enfants du Sabbat. Encore une fois, la narratrice se distingue et s'éloigne de l'héroïne dans ce roman, référant à Sr Julie à la troisième personne:

Sr Julie de la Trinité regarde le médecin en face d'elle. Sr Julie se voit reflétée dans les énormes lunettes d'écaille du médecin. Elle contemple le costume de son humiliation. (21)

La focalisation, cependant, est interne, c'est-à-dire que nous "voyons" le plus souvent ce que Sr Julie est seule à voir:

Soeur Julie voit de tout près l'homme, la femme et les deux enfants, d'une façon nette et précise. La lumière qui baigne la scène devient sensible à outrance... (22)

Lorsque Julie est épiée de l'extérieur, la focalisation se fait vraisemblablement à travers une des autres religieuses, l'une de celles faisant partie de ce "nous" ambigu et collectif qui revient fréquemment au cours de la narration (et qui pourrait fort bien être Sr Julie elle-même en tant que religieuse anonyme!):

(21) Anne Hébert, Les Enfants du Sabbat, Paris, Les éditions du Seuil, 1975, p. 13.

(22) ibid., p. 8.

le mouvement et la voix nous sont rendus. (23)

Mais tout comme dans Kamouraska, la responsabilité narrative est extrêmement mouvante et instable, et la narratrice, à tous moments, endosse le personnage de Sr Julie et dit "je" aussitôt que le récit devient troublant. Le roman est extrêmement intéressant de ce côté, pouvant nous faire passer, dans une même page, à travers toute la gamme de focalisations possibles! Mais le plus souvent, que Sr Julie soit nommée à la troisième personne ou qu'elle prenne le récit à son compte, la vision est sienne et ce n'est qu'hypocrisie de la part de la narratrice de feindre l'objectivité en utilisant la troisième personne alors qu'elle nous fait part de sentiments et de visions auxquels Sr Julie seule peut avoir accès. Dans ce roman donc comme dans le précédent, il y a coïncidence entre l'héroïne, la narratrice et la focalisatrice, mais ce, d'une façon instable et précaire, cette "entité" se dédoublant à tout instant pour s'observer à distance comme une tierce personne ou pour pérorer sur son propre sujet comme s'il s'agissait d'une autre.

Outre l'instabilité que l'on a remarqué au sein des

(23) ibid., p. 31.

catégories de narrateur et de focalisateur, on perçoit chez les deux écrivaines en question, une préférence marquée pour le récit à la première personne. Dans les quatre romans que nous voyons, cette prédilection pour la première personne semble découler d'une volonté de se dire, de se définir comme sujet. Quant à l'instabilité de cette personne et aux oscillations de la première à la troisième personne que l'on retrouve chez Anne Hébert (chez Atwood aussi dans Edible Woman), ils nous disent la difficulté pour la femme d'endosser la première personne alors que son "je", c'est-à-dire, elle-même en tant que sujet, est si précaire.

CHAPITRE III

Si cette analyse sommaire des fonctions de narrateur et de focalisateur nous a permis déjà d'entrevoir le profil d'un être dédoublé et instable, l'attention portée à la situation du personnage comme actant (1) dans la narration établira la présence de conditions favorables au schisme de la personnalité ou à l'évasion dans le fantastique. Nous pensons surtout à l'isolement et à la solitude des héroïnes de ces romans.

Pour dessiner le profil de nos personnages, nous nous servirons des données de R.D. Laing sur les personnages schizoïdes telles qu'établies dans The Divided Self, en raison de la grande ressemblance entre ceux-ci et les personnages qui nous intéressent. Or il s'avère que

(1) Nous empruntons ici le terme de Todorov: "ils (les actants) permettent d'identifier des éléments discontinus, situés avec précision dans l'espace et le temps; c'est une fonction référentielle, qui est assumée, dans la langue naturelle, par les noms propres (...) les actants correspondent habituellement (bien que pas toujours) à des êtres individuels, et, qui plus est humains." (Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme? T. Poétique, Paris, Seuil, 1968, p. 79.

l'isolement et l'absence de toute dialectique avec son entourage soient précisément l'apanage du schzoïde:

The schizoid individual fears a real live dialectical relationship with real live people. He can relate himself only to depersonalized persons, to phantoms of his own phantasies (imagos), perhaps to things, perhaps to animals. (2)

Cet isolement de l'héroïne, son écart par rapport aux autres personnages, se manifeste de façon évidente mais distincte dans chacun des quatre romans.

Dans Surfacing de Margaret Atwood, le jeu des pronoms nous fait envisager, dès les premières lignes, un personnage isolé des autres, solitaire et observateur minutieux de tout ce qui se déroule autour de lui. L'emploi de "they" et de "them" dans les premières pages du roman est très révélateur. Ces deux pronoms renvoient à divers groupes de personnes ou d'animaux que le lecteur doit lui-même identifier grâce à l'attention qu'il portera au contexte. Bien qu'elle fasse partie de certains de ces groupes, la narratrice s'en trouve toujours exclue par l'emploi de ces pronoms et le texte ne fait qu'accentuer la distance qui la sépare des autres:

(2) R.D. Laing, The Divided Self, New York, Pantheon Books, 1960; p. 80.

They pile out as though it will escape if they aren't quick enough. What they're after is the three stuffed moose on a platform near the pumps: they're dressed in human clothes... (3)

They used to go over it as fast as possible, their father knew every inch of it... (4)

But they've cheated, we're here too soon and I feel deprived of something... (5)

Dans ces citations qui se suivent de près dans le texte, le pronom "they" renvoie à quatre groupes différents. Anna, David et Joe; les orignaux empaillés; sa famille; les "Américains". La narratrice, distante et isolée des autres, refuse de s'identifier à aucun de ces groupes même si, en fait, elle fait partie d'au moins l'un d'eux. (la famille)

Joan, dans Lady Oracle, est tout aussi isolée, ne parlant aux autres que pour leur dire ce qu'ils attendent d'elle ou pour dissimuler la vérité, ou son passé:

The trouble was what I wanted to maintain his illusions for him intact, and it was easy to do, all it needed was a little restraint: I simply never told him anything important.(6)

(3) Margaret Atwood, Surfacing, p. 13. (C'est nous qui soulignons)

(4) ibid. (C'est nous qui soulignons)

(5) ibid., p. 14. (C'est nous qui soulignons)

(6) Margaret Atwood, Lady Oracle, Toronto, McClelland and Stewart Bantam Ltd., 1976, p. 33.

I (also) decided that passionate revelation scenes were better avoided and that hidden depths should remain hidden; facades were at least as truthful. (7)

C'est ainsi que sa relation avec Arthur n'est rien d'autre qu'une suite d'alibis, un véritable tissu de mensonges.

Now or never was the time for courage, I thought. I longed to marry Arthur, but I couldn't do it unless he knew the truth about me and accepted me as I was, past and present. He'd have to be told I'd never been a cheerleader, that I myself was the fat lady in the picture. I would also have to tell him that I'd quit my job as a wig-seller several months before and was currently finishing *Love Defied*, on the proceeds of which I expected to live for at least the next six months. (...) I decided to postpone my revelations to some later date. (8)

Les personnages hébertiens ne vivent pas autrement, non seulement dans Kamouraska et Les Enfants du Sabbat mais dans toute l'œuvre romanesque de Anne Hébert. Isolés, ils ne communiquent nullement avec les êtres qui les entourent; ils ne sont capables d'échanger qu'avec les fantômes qui se meuvent dans leur esprit. Elisabeth se débat avec les fantômes du passé et Sr Julie tourne volontairement le dos à la réalité, aux autres:

(7) ibid., p. 197.

(8) ibid., p. 198-199.

Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. (9)

Ce qui nous amène à parler du silence, du refus de la parole dans les quatre romans qui nous intéressent. D'un point de vue féministe, cette situation reflète le malaise que la femme ressent devant cet instrument de communication qu'est le langage:

It was the language again, I couldn't use it because it wasn't mine." (10)

Ce que Atwood affirme ouvertement, Hébert nous le fait sentir par le mutisme quasi-absolu de ses héroïnes, et par l'emploi fréquent de la voix "fausse" et "désincarnée". Dans Les Enfants du Sabbat, la voix de Sr Julie devient subitement "fausse" (11), "ne semble pas lui appartenir" (12) et sort de son ventre ou se manifeste ailleurs dans la pièce, séparée d'elle tout à fait. Cette voix fausse, désincarnée, en plus de servir à désigner un être divisé, manifeste la réticence de la femme à se servir d'un instrument fait par les hommes, pour exprimer des réalités propres à l'homme. La protagoniste de Surfacing, elle

(9) Anne Hébert, Les Enfants du Sabbat, p. 13.

(10) Margaret Atwood, Surfacing, p. 106.

(11) Anne Hébert, Les Enfants du Sabbat, p. 63.

aussi, est consciente que la parole, dans sa bouche, prend un ton faux, artificiel:

Anna's head swivels round; my voice must sound odd. (13)

Ces nombreuses indications du malaise de la femme devant la parole servent à étayer les idées énoncées récemment par certaines féministes, dont Claudine Herman:

le langage est réprimé chez la femme dès son enfance par son éducation et si par hasard il n'en est pas ainsi, elle accède encore à un langage qui n'est pas le sien, un langage d'hommes, aliénant par définition. (14)

En refusant donc ce qui constitue le lien avec les autres, soit la parole, nos héroïnes choisissent de se taire et se retournent résolument sur elles-mêmes. Mais ce silence se peuple bientôt de phantasmes et ces héroïnes, encore une fois, nous rappellent le schizoïde qui, se retrouvant seul, s'invente des interlocuteurs et finit par échanger uniquement avec ce monde imaginaire.

(12) ibid., p. 20.

(13) Surfacing, p. 13.

(14) Claudine Herman, Les Voleuses de langue, Paris, Des femmes, 1976, p. 29.

CHAPITRE IV

Nous avons perçu jusqu'à présent, une dualité certaine au niveau de la structure des romans, ainsi qu'au niveau de la voix, dualités qui nous préparent en quelque sorte à affronter le personnage double ou multiple. À ceci sont venus s'ajouter la solitude et l'isolement des héroïnes, circonstances propices au dédoublement de la personnalité comme d'ailleurs à la prolifération de l'imagination et à l'éclosion du fantastique. Le temps est venu à présent d'aborder le personnage comme tel, pour tenter de le définir et de comprendre la nature de sa division. Après avoir balayé les oeuvres en quête des premières indications de la scission de la personnalité des protagonistes, nous tenterons, toujours à l'aide d'indices tirés directement des textes, de définir la nature de la division de l'être dans chaque roman. Cette division se manifeste différemment dans chacun des récits.

Très souvent, des citations précises nous situent quant à la nature double des personnages. Dans Surfacing, par exemple, au tout début de la narration, Anna demande à la protagoniste anonyme :

Do you have a twin?(...) because some of your lines are double. You had a good childhood but then there's this funny break.(1)

Des paroles comme celles-là présagent très tôt la nature double de l'héroïne. De même, dans Les Enfants du Sabbat, on nous annonce dès le début l'identification de Sr Julie à la petite fille de la Cabane:

Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne soeur. (2)

Parfois, les paroles ne laissent même pas de place à l'interprétation:

Sr Julie se dédouble, danse avec son frère habillé en soldat et se voit danser avec lui. (3)

D'autres indices étayent celles-ci à travers le roman: Sr Julie n'a-t-elle pas été engendrée deux fois?

Le diable, ton père, t'a engendrée, une seconde fois. (4)

Des motifs tels que celui du miroir, de la jumelle, de l'identification à un autre, de l'emboîtement de poupées

-
- (1) Surfacing, p. 8.
 (2) Les Enfants du Sabbat, p. 32.
 (3) ibid., p. 166.
 (4) ibid., p. 69.

russes, de la reproduction et de la naissance sont parmi ceux qui reviennent sans cesse rappeler la présence d'êtres doubles ou multiples dans les romans de Margaret Atwood et de Anne Hébert. Par exemple, le rite de la mort suivie d'une naissance nouvelle, thème particulièrement cher à Margaret Atwood, est encore plus élaboré dans Lady Oracle, où Joan sacrifie sa chevelure rousse au feu et enterre ses vêtements pour avoir droit à une nouvelle identité. Malheureusement, l'identité qu'elle pensait avoir ensevelie avec ses vêtements ne meurt jamais tout à fait et ne cesse de revenir à la surface, tout comme ses vêtements lui sont rendus. Même la première identité qu'elle avait rejetée en même temps que son corps énorme continue de la hanter, de sorte que plusieurs identités se succèdent:

this was the formal beginning of my second self. (5)

et quelquefois se chevauchent:

...I was two people at once, with two sets of identification papers, two bank accounts, two different groups of people who believed I existed. I was Joan Foster, there was no doubt about that; people called me by that name and I had authentic documents to prove it. But I was also Louisa K. Delacourt. (6)

(5) Lady Oracle, p. 137.

(6) ibid., p. 214.

But I soon discovered there were as many of Arthur as there were of me. The difference was that I was simultaneous, whereas Arthur was a sequence. (7)

Empruntant le langage du théâtre, Elisábeth nous dit clairement dans Kamouraska qu'elle aussi a plus d'un rôle à son répertoire:

Comme si je n'attendais plus que ce signal, j'entre en scène. Je dis "je" et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland. Aux orties le corset de Mme Rolland. Au musée son masque de plâtre. Je ris et je pleure, sans vergogne... (8)

Il est clair, d'après ces quelques citations, que nos quatre héroïnes sont des êtres déchirés, tiraillés entre diverses identités; il reste à préciser comment ceci se manifeste dans chaque roman.

La définition que donne Laing de la personnalité schizoïde dans son livre The Divided Self est la suivante:

The term schzoid refers to an individual the totality of whose experience is split in two main ways: in the first place, there is a rent in his relation with his world and in the second, there is a disruption of his relation with himself. Such a person is not able to experience himself "together with"

(7) ibid., p. 213.

(8) Kamouraska, p. 115.

others or 'at home in' the world but, on the contrary, he experiences himself in despairing aloneness and isolation; moreover, he does not experience himself as a complete person but rather as 'split' in various ways, perhaps as a mind more or less tenuously linked to a body, as two or more selves, and so on. (9)

En tenant compte de cette définition, nous examinerons le caractère de chaque héroïne afin de montrer à quel point elles se rapprochent de la personnalité schizoïde et du même coup voir ce qui est propre à chacune.

Dans Surfacing, c'est nettement entre la tête et le corps que s'opère cette division:

The trouble is all in the knob at the top of our bodies. I'm not against the body or the head either: only the neck which creates the illusion that they are separate... (10)

Tout comme l'être schizoïde défini par Laing, la narratrice de Surfacing se sent séparée de son corps, qu'elle observe tranquillement, comme à distance. Ce qui reste le plus révélateur de cette distanciation, c'est avant tout le ton étale, monotone, presque indifférent qu'elle choisit pour décrire tout ce que son corps subit, que ce soit tendresse:

(9) R.D. Laing, The Divided Self, New York, Partheon Books, 1960, p. 15.

(10) Surfacing, p. 76.

Joe is beside me chewing gum and holding my hand, they both pass the time. (11)

ou de violation atroce:

...you might as well be a dead pig, your legs are up in a metal frame, they bend over you, technicians, mechanics, butchers, students clumsy or sniggering practising on your body, they take the baby out with a fork like a pickle out of a jar. (12)

Bien que ses paroles nous rapportent les pires atrocités, la narratrice s'efforce de maintenir un ton dégagé, toujours teinté d'humour qui la garde à une distance tolérable de son récit. Son humour intarissable lui permet de nier toute émotion. Séparée de son corps, elle est incapable d'éprouver quoi que ce soit:

What impressed him at the time, cool he called it, was the way I took off my clothes and put them on again later very smoothly as if I were feeling no emotion. But I really wasn't. (13)

Cette impression d'être séparée de son corps s'accompagne d'une impression d'irréalité, comme si tout ce qui arrive n'est qu'un rêve, un cauchemar nous dit Laing. Ce schisme provoque des pensées telles que:

(11) ibid., 8.

(12) ibid., p. 80.

(13) ibid., p. 28.

This is like a dream. This seems unreal. I can't believe this is true... (14)

C'est le même message que nous transmet la première ligne de Surfacing.

I can't believe I'm on this road again. (15)

Cette sensation de voguer dans un monde irréel imprègne toute la narration.

Dans Les Enfants du Sabbat, Sr Julie aussi se sent séparée de son corps, mais de façon un peu différente. En premier lieu, Julie, contrairement à la protagoniste de Surfacing, a en quelque sorte choisi cette abnégation de la chair en se faisant religieuse: elle n'ignorait pas que le couvent bannissait à jamais le corps et le plaisir de la vie des femmes qui se soumettaient à sa loi. Sr Marie-Clotilde, forte de son autorité, se sert des vœux de chasteté et d'obéissance pour tenter de dompter la nature sensuelle de Sr Julie, de sorte qu'un écart apparaît bientôt entre la nature authentique de la jeune religieuse et l'image qu'on attend d'elle.

(14) R.D. Laing, op. cit., p. 83.

(15) Surfacing, p. 7.

Dans son rôle de religieuse, Sr Julie est présentée comme "costume, voile, guimpe, cornette, barbette, scapulaire" (16) alors que, contrastant fortement avec cette apparence, apparence qu'elle rejettera d'ailleurs au moment de sa libération, le corps de Sr Julie rappelle sans cesse sa présence, lui faisant faire "de grandes enjambées" (17) ou des bonds "excessivement brusques" (18), découvrant impudiquement des "fesses rondes" (19) ou la fraîcheur des "joues rondes" (20).

Mais il reste que, au couvent, sous le regard des autres religieuses, le corps de Sr Julie ne vit pas, et celle-ci le quitte sans cesse pour aller rejoindre la vie pétillante de la Cabane, la seule qui soit "vraie", la seule qui soit attirante pour Julie:

Sr Julie de la Trinité est transportée en esprit dans la montagne, tandis que son corps reste en croix, tel un calvaire de pierre. (21)

Lorsqu'elle quitte son corps, celui-ci se transforme en

(16) Les Enfants du Sabbat, p. 169.

(17) ibid., p. 22.

(18) ibid.

(19) ibid., p. 13.

(20) ibid., p. 20.

(21) ibid., p. 27.

automate, en véritable poupée mécanique:

C'est à qui lui pencherait la tête sur l'épaule, ou lui bougerait les pieds sur les carreaux mouillés, comme on fait avec une poupée mécanique. (22)

Deux passages juxtaposés dans le roman illustrent de façon extrêmement révélatrice l'écart prodigieux séparant Sr Julie, religieuse, de Julie donnant libre cours à son imagination et à ses souvenirs.

Une religieuse, dans le désordre de ses vêtements, repose, attachée sur le lit de l'infirmerie. Son sommeil est profond, son absence parfaite. Une très vieille morte qu'on n'oserait toucher de peur de la voir tomber en cendres. Une apparence. Rien qu'une défroque couchée, ficelée sous nos yeux. Une image de religieuse. (23)

Ce passage, cerné des deux côtés par le mot "religieuse", accumule les termes marquant d'abord l'absence de mouvement et de liberté, puis, l'anéantissement le plus total! Ce n'est qu'une défroque qui gît sous nos yeux, une icône. Le corps n'existe pas au milieu de cet amas de vêtements. Dans le passage suivant, par contre, passage qui débute un nouveau chapitre et qui entraîne inévitablement un brusque changement d'atmosphère puisqu'il nous transporte vers la

(22) ibid., p. 63.

(23) ibid., p. 94.

magie du passé, tout est décrit en fonction du corps, les choses étant perçues par des sens prodigieusement aigus. Couleurs, formes, variations de la température, réactions au toucher: cette description est celle d'un individu vivant pleinement son corps et jouissant au maximum de tous ses sens.

Les belles cloisons de sapin doré. De place en place, des noeuds couleur de noyau de pêche. La charpente de la chambre bien visible (il n'y a qu'un lambris de planches), avec ses madriers équarris. Le plafond qui est l'envers du toit s'avère brûlant l'été, glacial l'hiver. La neige, le vent, la pluie, l'herbe ou le sable. Toutes les nuances du froid, du chaud, du sec ou du mouillé, du doux ou du rugueux demeurent perceptibles aux maîtres des lieux, comme la température de leur corps ou la texture de leur peau. Il est facile, à partir d'une habitude aussi profonde des saisons, de dire le temps qu'il fera rien qu'en clignant les yeux et en regardant le nord avec attention. (24)

Tout le long du roman, jusqu'au moment où elle abandonne finalement son costume, Sr Julie est tiraillée entre son corps et son costume, son être et son paraître. Le paroxysme de ce déchirement est sans doute celui où, sous les doigts du grand exorciste, elle se change en "un ballot d'étoffes somptueuses" (25) pour ensuite déclarer qu'elle vit l'apogée du corps et de la puissance de femme: la grossesse!

(24) ibid., p. 95.

(25) ibid., p. 171.

Il serait difficile de poursuivre notre étude sans ajouter quelques mots sur le rôle que joue le costume dans les autres romans, car chez Atwood aussi, il occupe une place importante et s'avère très révélateur en ce qui a trait au personnage double ou divisé.

L'écart entre le costume et le corps dans le roman hébertien est, on l'a vu, une manifestation tangible de l'écartèlement entre l'être et le paraître. Chez Atwood aussi, surtout dans Surfacing, le vêtement constitue souvent l'enveloppe gênante dont il faut se débarrasser pour "être" véritablement. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que l'héroïne choisit d'offrir aux dieux un article vestimentaire comme gage de fidélité et en échange de son intégrité: Au moment de plonger dans l'eau du lac à la recherche des dieux mystérieux, l'héroïne décide de laisser, comme offrande, son "sweat shirt":

Clothing was better, it was closer and more essential; and the gift had been greater, more than a hand or an eye, feeling was beginning to seep back into me, I tingled like a foot that's been asleep. (26)

Le vêtement est donc un symbole ambivalent: il est personnel et reflète la nature de celui qui le porte et

(26) Surfacing, p. 146.

d'autre part il restreint et constitue un obstacle à la découverte du moi profond.

On retrouve une autre offrande de vêtements accompagnée d'une ambiance de sacrifice ou de rituel dans le roman subséquent d'Atwood. En effet, après avoir offert son extravagante chevelure rousse à la flamme sacrificielle, Joan s'apprête, dès les premières pages de Lady Oracle, à célébrer un autre rite: l'enterrement de ses vêtements:

...inside were my wet clothes, in a green plastic Glad Bag. They smelled of my death, of Lake Ontario, spilled oil, dead gulls, tiny silver fish cast up on the beach and rotting. Jeans and a navy-blue T-shirt, my funerary costume, my former self, damp and collapsed, from which the many coloured souls had flown. (27)

L'enterrement, cérémonie habituellement lugubre s'il en est une, porte plutôt à rire ici: Atwood semble s'amuser à parodier ses propres techniques ou son propre système de symboles avec cet enterrement auquel fera suite d'ailleurs une "résurrection" à la fois saugrenue et drôle. Mais malgré le côté humoristique de l'épisode, les vêtements semblent s'approprier le poids et l'importance d'un corps.

(27) Lady Oracle, p. 16.

Though it was dusk, there was still enough light to see by. I decided to bury them. I scrunched the Glad Bag up and shoved it under my arm. The clothes were my own, I hadn't done anything wrong, but I still felt as though I was getting rid of a body, the corpse of someone I'd killed. (28)

Effectivement, dans Lady Oracle, le vêtement, le costume est souvent hissé au rang de personnage. L'enterrement d'un costume signifie donc la mort, temporaire du moins, d'une identité. On sait que dans Lady Oracle les vêtements de Joan lui sont rendus par la suite tout comme ses identités passées ou refoulées la hantent sans cesse, quoi qu'elle fasse pour les anéantir. Bref, Atwood s'amuse à donner au vêtement une importance accrue mais sous un jour moqueur, ce qui lui fait à la fois renier et répéter la valeur symbolique accordée au vêtement dans Surfacing.

Les vêtements dans les romans de Atwood et de Hébert jouent donc divers rôles, quelquefois contradictoires. À l'occasion, ils peuvent diminuer l'être, le cacher, l'anéantir:

Je ne demande à Dieu qu'une seule chose: devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres

(28) ibid., p. 16.

petites nonnes interchangeable, alignées,
deux par deux, même costume, mêmes gestes,
mêmes petites lunettes cerclées de métal... (29)

Contrairement à Julie devenue religieuse, Joan refuse
d'être rendue invisible grâce à un costume:

I wasn't going to let myself be diminished,
neutralized by a navy-blue polka-dot sack. (30)

Quelquefois, au contraire, le costume sert à grandir
l'être, à l'étoffer. Ainsi le père de Joan lui paraît-il
plus grand et plus fort lorsqu'elle l'aperçoit dans son
costume de chirurgien:

I'd never seen him dressed in his official
uniform: he had a white cap on and a gown,
and a mask over the lower half of his face,
which he was in the act of pulling down. He
looked much more impressive than he ever had
at home, he looked like someone with power. (31)

Les vêtements peuvent également conférer un certain statut
social:

I attributed my success not to the fact that
the lobby was empty, but to the white gloves
I'd worn as a symbol of adulthood and social
status. (32)

(29) Les Enfants du Sabbat, p. 18.

(30) Lady Oracle, p. 85.

(31) ibid., p. 137.

(32) ibid., p. 135.

Parfois même le costume va jusqu'à dépasser l'être et prendre plus d'importance que celui-ci! C'est ainsi que l'amant de Joan, Royal Porcupine, n'existe plus aussitôt qu'il quitte son costume fantaisiste:

He'd murdered the part of him that I loved... (33)

Et de même Joan, comme les héroïnes de ses romans si pertinemment appelés "Costume Gothics" semble parfois occuper une place inférieure à ses vêtements:

Arthur had a strange relationship with my clothes. (34)

La prépondérance du costume dans chacun des romans étudiés semble refléter l'attitude de la femme qui, n'étant jamais perçue comme sujet mais uniquement comme objet, s'assimile à son apparence, à son extérieur, à ses vêtements.

Puisque la femme est un objet, on comprend que la manière dont elle est parée et habillée modifie sa valeur intrinsèque. (35)

Le costume reste donc un symbole ambivalent dans les romans

(33) ibid., p. 273.

(34) ibid., p. 18.

(35) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Tome II, p. 213.

étudiés: d'un côté la femme semble se complaire à se perdre dans son image, d'un autre côté elle a des moments de révolte violents contre cette enveloppe gênante qui l'empêche d'"être" véritablement. Selon de Beauvoir: "les moeurs incitent la femme à s'aliéner ainsi dans son image". (36) C'est faute d'activité valable que la femme tourne son attention vers son apparence.

à travers elle, (sa toilette) la femme qui souffre de ne rien faire croit exprimer son être. (37)

Comme le comportement d'Elisabeth jeune fille dans Kamouraska illustre bien l'opinion de de Beauvoir! En effet, lorsque celle-ci se voit refuser toute liberté d'action:

Je voudrais bien sortir moi aussi. Aller pêcher la barbote comme quand j'étais petite. Avec des garçons! (38)

elle se tourne vers la contemplation de son image:

La voici qui s'avance dans sa première robe de bal tout en froufrous changeants, les épaules découvertes, des fleurs dans les cheveux. (39)

et semble même s'y complaire:

(36) ibid., p. 205.

(37) ibid. (C'est nous qui soulignons)

(38) Kamouraska, p. 59.

(39) ibid., p. 60.

Je prends un air pincé. Je détourne la tête
et tapote les plis de ma jupe avec hauteur. (40)

S'il occupe une place importante dans la vie des femmes, le vêtement joue également un rôle considérable dans les romans que celles-ci écrivent. Dans les romans de Margaret Atwood et de Anne Hébert il sert à rendre compte à la fois de l'attachement de la femme à son image et de son refus d'y être assimilée. La nature de la division de l'être est rendue tangible très souvent grâce au costume.

Nous avons décelé dans Surfacing un être déchiré entre la tête et le corps à la façon du schizoïde. Dans Les Enfants du Sabbat cette scission entre la tête et le corps existe aussi mais de façon moins constante et systématique. Dans les deux romans de Hébert, c'est plutôt entre le passé et le présent, le rêve et la réalité que l'être est déchiré. Entre un passé riche de mille sensations et foisonnant d'êtres bizarres et fantastiques et un présent qui offre peu d'intérêt, Julie doit choisir. Forcée de choisir entre l'affirmation de la vie et le renoncement, Julie opte pour la vie, même si c'est dans un monde à l'envers. Elisabeth devant le même dilemme n'arrive pas à choisir. L'apparence l'emporte sur le moi

(40) ibid., p. 63.

profond. Le roman clôt sur une image attendrissante:

Voyez donc comme Madame aime Monsieur! Voyez
comme elle pleure... (41)

Tout au long du roman elle dissimule son passé et ses fantaisies par peur d'être jugée, voire condamnée; de sorte que nous percevons Mme Rolland et Elisabeth⁷ comme deux individus bien différents, alors qu'il s'agit, en fait, d'une seule et même personne, mais dédoublée, déchirée. Entre l'épouse modèle et la femme sensuelle et passionnée; entre la mère à jamais débordée et la femme vivant pleinement ses rêves et ses fantaisies, Elisabeth oscille, sans jamais arriver à se creuser une place confortable entre des rôles si diamétralement opposés! Devant l'impossibilité de réconcilier tant de rôles imposés ou d'accorder sa nature profonde avec le rôle attendu, la femme, écartelée, se scinde, devient double et parfois, comme c'est le cas pour la protagoniste de Lady oracle, multiple!

En effet, dans Lady Oracle la dualité fait place à la multiplicité. Joan n'est pas seulement un personnage double mais connaît une série d'identités: l'adolescente

(41) ibid., p. 250.

obèse; la maîtresse d'un comte Polonais; la femme d'Arthur; l'auteure de romans d'évasion; la grande poétesse célèbre; la maîtresse d'un artiste farfelu et excentrique. Joan vit plusieurs rôles, successivement ou simultanément et lorsqu'elle joue un rôle, elle semble ignorer tous les autres. On dirait qu'elle tente de compartimenter sa vie comme on met de l'ordre dans divers costumes d'acteurs selon le rôle qu'on a à jouer ce jour-là. •Lorsqu'elle est la jeune et jolie femme d'Arthur, elle n'admet pas avoir été une adolescente obèse et quand elle danse avec Royal Porcupine, son amant, elle oublie qu'elle est femme mariée. Cependant un tel jeu de cache-cache exige de l'adresse et de l'énergie et c'est l'incapacité de co-ordonner ces multiples rôles qui la mène à sa perte.

CHAPITRE V

L'existence de rôles ou de modèles répartis selon le sexe dans notre société a une influence décisive sur le caractère de la femme. Nous entendons ici par "rôle" le comportement attendu de la femme et de l'homme dans la société patriarcale. Il est évident que cette répartition des rôles selon le sexe est un facteur déterminant dans le dédoublement de la personnalité de la femme. De façon consciente ou inconsciente, les femmes écrivains mettent à jour la difficulté de concilier rôle et authenticité à travers l'existence de leurs personnages féminins.

Le rôle étant une série d'attitudes extérieures exigées pour plaire à d'autres ou pour servir une idéologie, il ne peut correspondre à la nature profonde de l'être humain. La femme qui est à la recherche de son authenticité bute inmanquablement contre les exigences de son rôle en tant que femme. Or, bien que ceci soit vrai également pour l'homme, celui-ci devant souvent présenter une façade devant autrui qui ne correspond pas toujours à son moi profond, l'écart entre le rôle et le moi authentique est toujours plus large chez la femme que chez

l'homme:

Sa vocation (de l'homme) d'être humain et de mâle ne se contrarient pas (...) C'est en s'accomplissant comme indépendance et liberté qu'il acquiert sa valeur sociale et concurrentement son pouvoir viril (...) Pour la jeune fille au contraire, il y a divorce entre sa condition proprement humaine et sa vocation féminine. (1)

Le comportement que l'on attend de la femme, soit la "féminité", ne correspond aucunement à la maturation allant habituellement de pair avec la découverte de soi. Appuyant les idées émises il y a trente ans par Simone de Beauvoir, Annis Pratt reprend:

The role requirements for women are antithetical to maturation. (2).

Audacieuse, elle va même jusqu'à affirmer:

feminine adulthood clearly entails debility. (3).

Et cela n'est pas faux: soumission, dépendance, ignorance, dévouement à l'homme et aux enfants, oubli total de soi, voilà ce que le patriarcat attend de ses sujets femelles.

(1) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Tome I, p. 382.

(2) Annie Pratt, Archetypal patterns in Women's Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 34.

(3) ibid., p. 53.

Ces "qualités" correspondent à peine à celles qui définissent l'être libre et indépendant qu'est l'adulte!

Les exigences du rôle de la femme vont donc à l'encontre du processus de maturation et d'épanouissement personnel. Les signes indiquant à la femme le chemin vers la maturité sont ambigus parce qu'ils ne correspondent pas à ceux qui définissent "une vraie femme". Les voix contraires lui dictant d'une part la maturité et d'autre part la féminité, deux concepts tout à fait antithétiques, font de la femme un être déchiré:

the contrary forces of a girl's desire for authenticity and her society's desire for her femininity, also mimics the type of 'split' in the personality clinically defined as schizophrenic. (4)

Il ne faut donc pas se surprendre de voir nos héroïnes, dont la tâche consiste souvent à chercher à atteindre une authenticité plus grande, déambuler vaguement dans de longs labyrinthes sombres ou s'étourdir sans fin dans des passages cycliques plutôt que de suivre le chemin qui mène à la lumière et à la vérité. Pour le héros d'un roman, ce chemin n'est jamais droit et il est souvent semé

(4) ibid., p. 35.

d'embûches, mais pour l'héroïne, il ne mène nulle part!

Chacune à sa façon, Atwood et Hébert illustrent dans leurs romans, les difficultés de la femme aspirant à l'authenticité mais assaillie par les exigences de son rôle comme femme dans une société patriarcale.

Par le biais du dialogue incessant entre les désirs profonds d'Elisabeth et les conseils lui provenant de son entourage, Anne Hébert met à jour dans Kamouraska, l'éternel dilemme de la femme. Aux semonces des trois petites tantes:

Elisabeth, tiens-toi droite!
 Elisabeth, ne parle pas en mangeant!
 Elisabeth, recommence cette révérence
 immédiatement!
 Elisabeth, il y a combien de personnes en
 Dieu? (5)

N'oublie pas tes Pâques. Ne lève pas les
 yeux de ton ouvrage de tapisserie. Ta beauté
 et tes manières feront le reste. (6)

répondent les cris passionnés mais inutiles de la jeune
 fille:

(5) Kamouraska, p. 54.

Je voudrais bien sortir moi aussi. Aller pêcher la barbote comme quand j'étais petite! Avec des garçons. (7)

Et les garçons Aurélie? Parle-moi des garçons. (8)

Aurélie, il faudrait que je te parle pourtant. Comment faire? Je voudrais savoir...Les garçons...Les garçons...(9)

À son désir d'action et à sa soif de connaissance, illustrée par la saine curiosité de l'adolescente devant les garçons, Elisabeth ne reçoit comme toute réponse que des encouragements à se taire, à être passive, à se faire objet. Selon de Beauvoir, "une des malédictions qui pèse sur la femme, c'est que, dans son enfance, elle est abandonnée aux mains des femmes." (10) Dans le gynécée où l'on couve Elisabeth, celle-ci fait l'apprentissage des qualités dites féminines: elle sera belle, passive, vertueuse en d'autres mots elle sera objet. alors qu'elle aspire à l'activité, à l'autonomie, au statut de sujet. La famille, l'entourage, la société prône l'apparence de la femme, son "paraître" alors que son être cherche à s'affirmer sans toutefois y arriver.

(6) ibid., p. 59.

(7) ibid., p. 63.

(8) ibid., p. 65.

(9) ibid., p. 9.

(10) Le Deuxième Sexe, Tome I, p. 305.

Quelques paroles, tirés des premières pages du roman soulignent dès le départ l'écart séparant le modèle de l'épouse fidèle exigé d'Elisabeth et sa nature authentique.

L'honneur, quel idéal à avoir devant soi lorsqu'on a perdu l'amour. L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance tout le jour. Toute sa vie. Au-delà de ses forces. Quelle duperie! Mais, ça fait marcher toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi. Ne quittant pas cette idée de l'oeil un seul instant. Une surveillance de garde-chiourme. L'idée, toujours l'idée. L'ostensoir dans la procession. Et moi, qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme: une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. (11)

À ces paroles pleines d'amertume et d'ironie, répond le cri désespéré d'Elisabeth qui revient sans cesse:

Je veux vivre. Vivre à tout prix. (12)
Vivre! Vivre! (13)

Ce leitmotiv reviendra d'ailleurs dans Les Enfants du Sabbat où Julie, parlant des noirs secrets de son âme, affirme:

-
- (11) Kamouraska, p. 9.
(12) ibid., p. 13.
(13) ibid., p. 28.

Je défends ma vie. Je suis sûre que je
 défends ma vie. (14)

Les personnages féminins de Anne Hébert semblent affligés
 d'une immense soif de vie qu'on ne leur permet pas
 d'assouvir.

Il est évident que, à cause des rôles imposés aux
 femmes dans la société, celles-ci éprouvent de la
 difficulté à "être" véritablement. Cette condition
 pénible, on l'a vu, se solde très souvent par un
 dédoublement de la personnalité:

Mais il faut une grande énergie pour laisser
 cohabiter au fond de soi un homme qui raisonne
 en homme dans le monde des hommes et une femme
 qui refuse d'annihiler ses propres conceptions
 et s'en sert pour étalonner celles qui lui sont
 proposées. La femme qui tente cet effort
 est nécessairement schizoïde et, pourrait-on
 ajouter: hermaphrodite. Elle a appris dans
 les livres à voir les femmes avec les yeux des
 femmes. Elle sait toute la marge qui existe
 entre le vécu et l'exprimé (...). (15)

Les exigences des rôles n'affectent pas ainsi les hommes
 car, comme de Beauvoir le dit si bien, il n'y a pas de
 divorce pour eux entre leur vocation de mâle et d'adulte.

(14) Les Enfants du Sabbat, p. 22.

(15) Claudine Herman, Les Voleuses de langue, Paris, Ed.
 des femmes, 1976, p. 9.

Dans les romans Surfacing et Les Enfants du Sabbat, le personnage du frère nous permet de mesurer l'écart entre la condition de la jeune fille et celle du jeune garçon. Une brève analyse de ces deux personnages nous permettra d'affirmer que le dédoublement de la personnalité, dû à la difficulté d'endosser des rôles trop contraignants, est bel et bien le lot de la femme. L'homme, de son côté, semble s'adapter beaucoup plus aisément à son statut d'adulte et accepter plus facilement la société telle qu'elle est. Les personnages du père et de la mère dans les mêmes romans, en disent long sur le sort, combien différent, réservé à l'homme et à la femme.

Dans Surfacing, le frère semble adopter les traits de "l'ombre". En fait, il est tout ce que la protagoniste, elle, n'est pas ou ne peut pas être. Petit, il était dur, voire violent, il aimait raisonner, expliquer; adulte, il est indépendant, il a une carrière dans laquelle il semble réussir:

He simply went as far away as he could: if I stuck a knitting needle straight through the earth the point would emerge where he is now, camped in the out-back, inaccessible; he probably hasn't even got my letter yet. Mineral rights, that's what he explores, for one of the big international companies, a prospector; but I can't believe in that, nothing he's done since we grew up is real to me. (16)

(16) Surfacing, p. 70.

Situés aux antipodes l'un de l'autre, le frère et la soeur diffèrent autant que le jour et la nuit. Depuis leur enfance, où l'une s'amusait à colorier de teintes pastel de joyeux lapins alors que l'autre s'affairait à barbouiller des scènes violentes de batailles et d'explosions, le frère et la soeur ne semblent avoir aucun lien entre eux. Ce qui est révélateur, c'est la facilité relative avec laquelle le garçon réussit à se frayer un chemin dans la société, alors que la jeune fille, au moment de la narration, en est encore à essayer d'atteindre un moi qui lui est refusé.

Dans Les Enfants du Sabbat, Joseph, outre son rôle de frère, prend les traits de l'amant incestueux et idéalisé. Mais, le cheminement de celui-ci, évadé au loin lui aussi, "Somewhere in England" (17), permet de se rendre compte de la facilité relative avec laquelle le jeune garçon s'adapte à la vie adulte.

L'attitude de Joseph lors de son initiation, laquelle sera un échec d'ailleurs, rappelle le comportement typique du garçon arrivé à l'âge crucial qu'est l'adolescence. La révolte contre les parents s'ébauche et le désir

(17) Les Enfants du Sabbat, p. 89.

d'indépendance s'affirme:

La tête haute, il semble contempler un point précis à travers le mur de planches, comme si le véritable pôle d'attraction de son regard se fût trouvé en dehors de la cabane, au-delà même de la forêt, quelque part très loin, hors de la portée de Philomène et d'Adélard. (18)

Malgré la tentation, Joseph refuse de se soumettre à la loi de ses parents. Contrairement à la jeune fille, il n'est pas en proie à la rêverie et garde toujours un pied solidement ancré dans la réalité:

Les litanies ont commencé depuis un bon moment déjà. Mais le garçon, qui marche toujours, n'avance pas, ne parvient pas à l'état d'ivresse nécessaire, jugeant le son des voix trop grêle, y reconnaissant les voix connues de certains habitants du village. (19)

Arrivé au seuil de la maturité, Joseph se libère de sa famille tandis que Julie, elle, se soumet à la Loi du Père. Joseph s'intègre à la société: il fait son service militaire, il se marie et semble, en tout et partout, mener une vie normale, c'est-à-dire, acceptée. Julie, pour sa part, ne quittera la Cabane que pour se soumettre à une autre Loi, celle du Couvent. Dans Surfacing comme dans Les Enfants du Sabbat, on observe le garçon qui s'élance vers

(18) *ibid.*, p. 98.

(19) *ibid.*, p. 98.

l'indépendance, vers un ailleurs, alors que la jeune fille en est toujours à rechercher son moi au milieu des débris de l'enfance.

Dans Les Enfants du Sabbat d'ailleurs, c'est dès la première page que ce contraste entre la situation du petit garçon et de la petite fille est signalé:

Un petit garçon ouvre sa culotte déchirée,
pisse très haut, atteint le tronc d'un pin,
dont la tête se perd dans le ciel, visant en
réalité le soleil qui va mourir. (20)

Le petit garçon pissant debout, proclame sa transcendance alors que la petite fille, assise ne pense qu'à l'admirer tandis que la nature abuse d'elle. Anne Hébert semble prendre à son compte la théorie freudienne voulant que la femme envie à l'homme son pénis, symbole de sa transcendance. Ce tableau, aux couleurs un peu trop vives, est l'oeuvre d'une artiste très consciente des mythes qui peuplent nos imaginations.

Lorsqu'elle brosse le portrait de Philomène, la mère de Julie dans Les Enfants du Sabbat, Anne Hébert fait

(20) ibid., p. 7.

preuve encore une fois d'une connaissance approfondie des mythes entourant la femme. Victime comme nous tous de ces stéréotypes, elle ne semble pouvoir décrire la femme puissante que sous les traits de la sorcière. Cependant, Hébert n'est pas dupe des stéréotypes et des mythes qu'elle se plaît à répéter et à grossir. Nous verrons bientôt avec quelle ruse elle réussit à en modifier la valeur.

À travers la déchéance de Philomène, Anne Hébert nous fait saisir toute l'impuissance de la femme, si forte soit-elle, devant les autres et devant la nature. À la fin du récit, celle qui tout au long du roman était la Toute-Puissante ne peut même pas esquisser le geste qui la sauverait:

Un instant l'envie de fuir effleure la femme qui boit, à larges lampées. Trop tard. L'instant n'est déjà plus. L'envie de fuir n'existe déjà plus. Quelque chose de trop lent dans les muscles de Philomène, dans ses nerfs, dans son désir même de fuite, ne lui a pas permis de se lever immédiatement et de courir, hors de la cabane, alors que l'ordre de fuir et de courir, lui était donné, à l'intérieur d'elle-même. (21)

Quelle discordance entre la puissance initiale de ce personnage féminin et la fin minable qui lui est réservée!

(21) ibid., p. 112-113.

On se trouve en présence d'une force prodigieuse écrasée par une passivité séculaire, à laquelle la femme, même toute-puissante, ne semble pas pouvoir échapper:

Adélarđ relève Philomène, la tient un instant debout devant lui, pareille à une marionnette flasque. Il lui enlève sa robe comme on déshabille un enfant endormi. Les bras retombent, les seins ballottent. La tête se balance d'une épaule à l'autre. Le menton s'affaisse sur la poitrine. (22)

Adélarđ, au contraire, se sent tout à fait libre dès qu'il "en a terminé avec cette femme" (23). Liberé, il s'élançe sur la route avec une énergie renouvelée:

Il respire, à pleins poumons, l'air merveilleux de ce monde, puis referme la porte derrière lui. Il s'en va sur la route encore fraîche de juillet, le chapeau en arrière de la tête, les mains dans les poches. Il chantonne un petit air de dérision... (24)

Quel contraste entre le sort réservé à l'homme et celui qui accable la femme!

Dans Surfacinq de Margaret Atwood, les personnages du père et de la mère contribuent également à jeter la lumière sur les problèmes occasionnés par les rôles restrictifs

(22) ibid., p. 116.

(23) ibid., p. 117.

(24) ibid., p. 117.

assignés à l'homme et à la femme. Effectivement, ces deux personnages, dépourvus de traits individuels, ne sont que des entités étanches véhiculant des valeurs spécifiques: le père représente la logique, la mère, le coeur. Le père a la réponse à tout; la mère silencieuse s'abstient de répondre à toutes les questions de sa fille. De chacun, l'héroïne a quelque chose à apprendre et ce n'est qu'après avoir reçu un don de chacun qu'elle peut espérer devenir complète:

It would be right for my mother to have left something for me also, a legacy. His was complicated, tangled, but hers would be simple as a hand, it would be final. I was not completed yet; there had to be a gift from each of them. (25)

Au-delà des stéréotypes qui séparent les hommes des femmes, l'héroïne aspire à une fusion des sexes, un éclatement des rôles contraignants pour les hommes comme pour les femmes. La fin du roman, vague, ambiguë, nous laisse une lueur d'espoir qu'elle se rapprochera, avec Joe, de cet être complet qu'est l'androgynie.

Le sort si différent réservé à l'homme et à la femme nous aide à mieux comprendre le dédoublement du personnage

(25) Surfacing, p. 149.

féminin. Effectivement, ce phénomène est beaucoup plus accentué chez les personnages féminins et, il faut le dire, chez les femmes et ce, en raison de l'exigence des rôles tenaillant la femme. Être femme et être adulte impliquent des critères si différents l'un de l'autre, que la femme ne peut accéder à l'un sans renier l'autre. Dans un effort pour devenir adulte sans rejeter sa féminité, la femme finit pas alterner d'un rôle à l'autre ou par se scinder en deux. Être vraie, être authentique devient pour elle une tâche quasi-impossible. Si la voie vers l'authenticité de l'être est ardue et souvent balisée d'illusions pour le héros d'un roman, elle n'est qu'impasse pour le personnage féminin! Toute sa vie durant, la femme oscille entre son besoin d'être acceptée par la société et son besoin d'être vraie, d'être elle-même, et les personnages féminins semblent faire écho à cette réalité.

À cause de ce déchirement, l'aventure des héroïnes se solde le plus souvent par un échec. Kamouraska se clôt sur le tableau, combien attendrissant, de Mme Rolland pleurant la mort de l'époux qu'elle n'a jamais aimé. À la fin de la bataille entre l'être et le paraître qui tend tout le roman, c'est le paraître qui l'emporte. Il semble qu'Elisabeth ne soit pas suffisamment forte pour confronter les autres et leur dévoiler sa vraie nature. À la fin de

la bataille entre l'être et le paraître qui tend tout le roman, c'est le paraître qui l'emporte. Il semble qu'Elisabeth ne soit pas suffisamment forte pour affronter les autres et leur dévoiler sa vraie nature. Il est vrai que l'affirmation de soi comporte pour la femme, certains risques:

Toute affirmation d'elle-même diminue sa
féminité et ses chances de séduction. (26)

L'héroïne de Lady Oracle, malgré ses bonnes intentions, ne peut, elle non plus, se résoudre tout à fait à la franchise:

the odd thing is that I didn't tell him any
lie. Well, not very many. (27)

Ce manque d'affirmation de soi se traduit même par un désir de disparaître, de devenir invisible! Ne pouvant "être" à l'aise, les protagonistes cherchent à disparaître de ce monde trop peu accueillant. Julie, on l'a vu, recherche la sécurité de l'anonymat au milieu des petites nonnes interchangeables du couvent. Joan, dans Lady Oracle aspire, elle aussi, à se perdre dans la foule et son embonpoint lui permet d'une certaine manière, d'y arriver:

Also, fat women are not more noticeable than
thin women; they're less noticeable, because

(26) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Tome I, p. 384.
(27) Lady Oracle, p. 345.

people find them distressing and look away.
 To the ushers and the ticket sellers I must've
 appeared as a huge featureless blur. (28)

L'embonpoint de Joan, comble de l'ironie, lui sert d'écran entre elle et le regard des autres; grosse elle n'est pas vue, regardée, convoitée comme un objet. Contrairement à Julie qui aspire à se fondre aux autres pour échapper à ce "moi" qui l'affolle, Joan se sert de son embonpoint pour confronter sa mère qui veut la refaire à son image:

I had defeated her: I wouldn't ever let her
 make me over in her image, thin and beautiful. (29)

Qu'elle soit l'indice d'un manque d'affirmation de soi ou de la révolte de la femme contre son statut d'objet, cette aspiration à l'invisibilité traduit un malaise profond et fondamental chez la femme:

so I decided to pray too, not like the Lord's
 Prayer or the fish prayer but for something
real. I prayed to be made invisible, and when
 in the morning everyone could still see me I
 knew they had the wrong God. (30):

Joan dans Lady Oracle semble destinée à se cacher toute sa
 vie derrière des rôles multiples et variés, derrière des

(28) ibid., p. 80.

(29) ibid., p. 86.

(30) Surfacing, p. 72-73. (C'est nous qui soulignons).

mensonges. Elisabeth de Kamouraska s'abrite derrière ses nombreux enfants et son rôle d'épouse modèle éplorée. Seule Julie, dans Les Enfants du Sabbat et la protagoniste de Surfacing vaincront finalement la tentation d'un anonymat sécurisant. Défiant tous les obstacles, elles oseront affirmer leur moi à la face de la terre! Cependant, c'est dans un monde à l'envers que cette victoire se réalisera: un monde où règne la magie, et le fantastique, le seul lieu possible, semble-t-il, pour la victoire de la Femme.

CHAPITRE VI

Le fantastique, la magie et les puissances de l'au-delà jouent effectivement un rôle considérable dans les quatre romans étudiés. C'est grâce à l'interférence de dieux étranges et inconnus que la protagoniste de Surfacings arrive à communier avec la nature pour redevenir pleinement humaine, c'est-à-dire, en mesure de jouir de ses sens et de ses sentiments. Forte de la puissance léguée par ces dieux qui avaient fasciné son père, l'héroïne laisse derrière elle l'être schizoïde qu'elle était devenue depuis son avortement. Dans Lady Oracle, Joan rencontre des personnes communiquant avec l'au-delà; elle-même entreprend des voyages au fond de son miroir d'où elle puise l'inspiration pour ses poèmes; sa mère fait un voyage astral. Mais dans ce roman à l'allure bouffonne, ces phénomènes sont rapportés avec un brin de moquerie. Tandis que chez Anne Hébert, c'est le fantastique qui règne en roi et maître, surtout dans Les Enfants du Sabbat et par la suite dans Héloïse.

Pour Anne Hébert, le fantastique semble être la porte de sortie lui permettant de faire vivre pleinement des

personnages féminins forts. En effet, si le cadre de la réalité ne permet pas d'y camper un personnage aussi prodigieux que Philomène ou Julie, le fantastique, cette frontière mouvante entre rêve et réalité, le permet. Cependant, en faisant appel au fantastique, la femme-écrivain rappelle quelque peu l'adolescente rêveuse pour qui la seule issue semble la magie:

La jeune fille préfère à l'aventure le merveilleux; elle répand sur choses et gens une incertaine lumière magique. L'idée de magie, c'est celle d'une force passive: parce qu'elle est vouée à la passivité et que pourtant elle souhaite le pouvoir, il faut que l'adolescente croie à la magie: à celle de son corps qui réduira les hommes sous son joug, à celle de la destinée en général qui la comblera sans qu'elle ait rien à faire. Quant au monde réel, elle essaie de l'oublier. (1)

La prolifération des êtres fantastiques pourrait-elle être due à cette emprise qu'a toujours eue sur la femme, en raison de sa passivité forcée, le rêve, la magie, le surnaturel?

Chez Atwood aussi le surnaturel entre en jeu. Dans Surfacing, une atmosphère irréelle et magique baigne toute la période de la découverte de l'authenticité de

(1) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Tome I, p. 390.
(C'est nous qui soulignons)

l'héroïne. La nuit où elle décide de concevoir à nouveau un enfant prend l'allure d'un rituel sacré, comme le jour où elle sacrifie son "sweatshirt" aux dieux mystérieux. Par ailleurs la protagoniste est associée à la sorcière justement au moment où elle atteint son authenticité, retrouve son moi profond et entier et ose confronter ses amis:

A ring of eyes, tribunal; in a minute they would join hands and dance around me, and after that the rope and the pyre, cure for heresy. (2)

God, she really is inhuman. (3)

Le jugement des autres est implacable sitôt que l'héroïne s'affirme ou dévoile son être: immédiatement on la regarde comme une sorcière, c'est-à-dire comme un être hors de la société. Dans Les Enfants du Sabbat, on bascule dans le monde de la sorcellerie aussitôt que Julie ose proclamer sa nature profonde! Selon Annis Pratt, plus une femme est authentique, plus elle se situe hors des frontières du patriarcat:

The greater the personal development of a hero, the more true she is to herself and the more eccentric her relationship to patriarchy. (4)

(2) Margaret Atwood, Surfacing, p. 154.

(3) ibid.

(4) Annis Pratt, Archetypal Patterns in Women's Fiction, p. 24.

On commence à comprendre pourquoi nos deux écrivaines font appel au fantastique dans leurs romans. La femme fidèle à elle-même et refusant les modèles proposés par le patriarcat, se voit traitée de sorcière, de hors-la-loi (du Père). Dans l'oeuvre hébertienne, les sorcières abondent: depuis Le Torrent (Amica) en passant par Kamouraska (Aurélie, Elisabeth) et Les Enfants du Sabbat (Philomène, Julie, etc.) jusqu'à Héloïse (Héloïse), ce sont des femmes-sorcières, des femmes-vampires qui se succèdent dans des univers étranges. Est-ce pour confirmer ou pour singer les phantasmes des hommes pour qui toute femme forte est suspecte? Ou encore est-ce parce que l'affirmation de soi pour la femme se trouve impossible dans le cadre ordinaire de la réalité?

La femme-écrivain, il va sans dire, se sent mal à l'aise quand vient le moment d'exprimer ce qu'elle croit véritablement être la nature authentique d'une femme, car elle ne peut pas ignorer le jugement intraitable que portera sur elle la société pour laquelle elle écrit. Elle se trouve donc déchirée entre le besoin profond d'exprimer sa réalité et ses fantasmes et son besoin, tout aussi réel, d'être acceptée par la société! Devant un tel dilemme, elle peut avoir recours au fantastique qui, en ignorant les entraves de la réalité, permet une exploration de

toutes les possibilités de la femme. Baignées dans un monde où tout est permis, les héroïnes peuvent être puissantes et grandes sans que le fardeau de la féminité vienne les écraser. Le fantastique s'avère donc un lieu privilégié pour l'expression de l'authenticité de la femme.

Outre cette tendance à verser dans le fantastique, Hébert et Atwood possèdent d'autres moyens qui leur permettent d'exprimer leur vérité à travers (et malgré!) le langage et les mythes des hommes. Un des principaux moyens consiste à grossir ou à exagérer les mythes et les stéréotypes en cours jusqu'à les faire éclater, ou encore à les déformer de façon grotesque ou bouffonne. Quelquefois, les retournements de sens se limitent à une phrase, à un simple cliché, qui, soudainement, perd sa valeur originelle sous la plume de la femme. Le hasard, ou plutôt une préoccupation commune a voulu par exemple, que Hébert et Atwood s'approprient et transforment le cliché qui veut que l'homme se mette la corde au cou en se mariant:

Le charme de Joseph est tel que, la corde au cou, Julie ne peut que se soumettre... (5)

...act of his flesh a rope noosed around my neck, leash, he will lead me back to the city and tie me to fences, doorknobs. (6)

(5) Anne Hébert, Les Enfants du Sabbat, p. 152.

(6) Margaret Atwood, Surfacing, p. 163.

En plus de souligner que c'est bien la femme qui se retrouve perdante dans les relations amoureuses, des clichés modifiés comme ceux-ci ébranlent le système langagier où ils ont été volés.

Mais la plupart du temps l'exagération et la déformation touchent les grands concepts qui structurent notre langage et nos pensées mêmes, soit les mythes et les stéréotypes. Anne Hébert par exemple, s'est amusée à gonfler le mythe de la féminité à un point tel qu'il crève les yeux! Or chacun sait qu'une fois reconnu, cerné, le mythe n'existe déjà plus. Est-ce pour chasser ces fantômes de l'inconscient du lecteur que Anne Hébert a choisi de les dépeindre avec tant de couleurs?

Si déjà dans Kamouraska, les mythes entourant la femme sont repris et soulignés, dans Les Enfants du Sabbat ils sont gonflés hors de proportion. En effet, dans le premier roman, Elisabeth prend déjà, sinon les traits de la sorcière, du moins certains de ses pouvoirs. Elisabeth est, littéralement, une femme fatale, celle qui entraîne la mort et qui fait dire au Dr Nelson: "It is that damned woman that has ruined me". (7) Fascinée par les pouvoirs

(7) Kamouraska, p. 248.

d'Aurélie, qui est elle-même un peu sorcière, Elisabeth semble, elle aussi, connaître des moments où elle est possédée par des pouvoirs surnaturels:

Je connais mon pouvoir et cela me fait trembler de peur (...). Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné), est si rauque et si terrible qu'il m'écorce la poitrine et me cloue de terreur. Longtemps mon cri retentit dans la campagne. Sans que je puisse ni l'arrêter, ni en diminuer l'intensité grandissante. Irrépressible. Les bêtes les plus féroces, de la plaine et de la forêt, se mettent en marche (...). Les hommes et les femmes les plus cruels sont attirés aussi. Fascinés, débusqués de leurs repaires de fausse bonté. Le docteur Nelson est avec eux. Ses dents blanches sont pointues comme des crocs. J'ai un chignon noir, mal attaché sur le dessus de la tête. Avec de grosses mèches qui retombent. Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où il se trouve, chez les bêtes et les hommes. (8)

ou douée d'une vision de voyante:

Moi, Elisabeth d'Aulnières, non pas témoin, mais voyante et complice. Déjà admise dans l'auberge de Louis Clermont (...) placée, immobile et silencieuse, au centre de la maison. Afin que je voie tout et que j'entende tout. Nulle part en particulier et partout à la fois. (9)

Cependant dans Les Enfants du Sabbat le thème de la sorcellerie n'est pas simplement épars et sous-jacent

(8) ibid., p. 130-131.

(9) ibid., p. 210.

mais constitue la matière même du roman. Or l'image de la femme-sorcière fait partie de notre bagage mythologique. En effet, il n'est pas rare de voir la femme associée à la sorcière (10) et ce, en raison de son altérité, de sa passivité et du désir qu'elle fait naître dans l'homme. La magie émane de la passivité et c'est pourquoi on l'associe à la femme, qu'on a toujours considérée passive, contrairement à l'homme, actif et créateur. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la femme, en tant qu'autre, n'est jamais pleinement intégrée au monde des hommes et qu'elle s'oppose à eux, rappelant ainsi la sorcière qui se dresse contre les lois et les dieux. Dans Les Enfants du Sabbat, ces croyances et ces associations sont reprises sous diverses formes.

La femme prend parfois le visage redouté de la mère dévorante:

L'oeil de la sorcière fouille l'ombre où se cache le garçon (...). La nuit, il croit parfois sentir sa mère planer au-dessus de lui, rasant les toits du village, empruntant le vol silencieux des chouettes et des hiboux. Joseph sait qu'elle peut fondre sur lui d'un instant à l'autre et le dévorer en quelques coups de bec, quitte à rejeter ensuite en tas les os, les cheveux et les dents de l'enfant. (11)

(10) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Tome II, p. 226-227.

(11) Les Enfants du Sabbat, p. 108.

ou carrément les traits de la sorcière, omnisciente et éternelle:

Elle, toujours, elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, elle-même mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique (...). Elle est partout à la fois. (12)

À travers ces nombreux tableaux de la femme-sorcière, Anne Hébert nous dit les sentiments équivoques qui sont à la source de tous les mythes entourant la femme, sentiments ressemblant fort à ceux qu'éprouvent les habitants du village devant la grande Philomène: à la fois fascination et répulsion:

l'adorant et la maudissant tour à tour, dans la liberté de leurs rêves. (13)

Au premier abord, Hébert peut nous sembler victime de tous ces mythes faisant de la femme une sorcière. Mais l'ingéniosité avec laquelle elle les manipule nous fait voir qu'elle n'en est pas dupe. Le tour de force du roman, c'est le fameux tour de passe-passe que nous joue l'auteure en feignant de se conformer à certains mythes tout en les déformant. Dans Les Enfants du Sabbat

(12) ibid., p. 179.

(13) ibid., p. 109.

par exemple, Hébert, en accord avec le mythe de la féminité, associe la femme au Mal. ("la femme est toujours définie comme Autre (...) l'Autre c'est le Mal.") (14) Mais le Mal dans ce roman est valorisé et devient bientôt symbole de vie, pétillante et vraie alors que le Bien, offrant peu d'intérêt, n'est qu'une façade d'hypocrisie. Anne Hébert a peut-être repris sous sa plume, des mythes et des stéréotypes ressassés mais les maniant avec dextérité, elle leur confère un tout autre sens.

En reprenant à son compte les mythes des hommes et en les transformant selon son besoin, Anne Hébert nous révèle son talent de satiriste, talent qu'elle partage d'ailleurs avec Margaret Atwood. La satire est une façon de réagir au monde par un mélange de rire et d'imagination. Elle procède d'un état d'esprit critique et agressif et de l'irritation causée par la bêtise, la maladresse ou la méchanceté. Traditionnellement la satire était souvent dirigée contre les femmes, et ceci pour des raisons toutes simples:

Le talent littéraire ayant été surtout un don masculin, c'est toujours aux femmes que l'on a reproché les malheurs du monde. (15)

(14) Le Deuxième Sexe, Tome II, p. 193.

(15) Matthew Hodgart, La Satire, Paris, Hachette, 1969, p. 78.

Il est donc amusant d'observer aujourd'hui les écrivaines se servant de la satire pour dénigrer la société patriarcale. La satire, telle qu'elle est employée par nos deux écrivaines et particulièrement par Margaret Atwood dans Lady Oracle suppose à la fois un engagement réel dans les problèmes que pose le monde et un détachement affectif de celui-ci. Grâce à un jeu supérieur, Margaret Atwood nous révèle nos responsabilités tout en nous donnant les plaisirs gratuits de la fiction. L'auteure satirique de Lady Oracle, ne dépeint pas le mal qu'elle constate, car le réalisme serait par trop accablant: sa relation avec sa mère, son identité incertaine, les pressions de la société, ses conflits sexuels, ses expériences avec les hommes, sa peur de la mort, tout cela pourrait en effet constituer un bien morne tableau. Plutôt, elle nous propose une sorte de travestissement qui, tout en attirant notre attention sur la réalité, nous permet d'y échapper. En d'autres mots, l'amusement et le rire servent à rendre plus acceptable une opinion controversée ou dangereuse.

Pour les femmes qui, comme Anne Hébert dans Les Enfants du Sabbat ou Margaret Atwood dans Lady Oracle, veulent s'attaquer aux institutions millénaires (religion, rôles, mythes, etc), le rire s'avère une arme extrêmement précieuse et souvent, très efficace:

...wit, satire, irony, a way of saying serious and indeed perhaps unpopular, controversial and dangerous things obliquely and to all appearances lightly, are the best possible methods for a woman who wishes to make some communication... (16)

Le rire empêche la matière de devenir simple rhétorique ou déclamation polémique. Le comique chez la femme sert à ridiculiser les valeurs établies et, on l'a vu dans Les Enfants du Sabbat, se permet même d'attaquer le mythe! En effet, si les mythes et les archétypes millénaires sont repris dans Lady Oracle et Les Enfants du Sabbat, ils le sont de façon ironique, ce qui leur fait perdre tout pouvoir évocateur ou du moins qui en change fondamentalement la valeur!

Dans Lady Oracle le rire occupe effectivement une large place: ce livre plaît au premier abord parce qu'il est si comique! Ses métaphores cocasses et absurdes, ses caricatures grotesques et ses exagérations sont autant de moyens qui nous révèlent le talent de maîtresse de l'ironie et du rire de Margaret Atwood. Bien sûr, Margaret Atwood fait appel à autant de techniques du rire parce qu'elle est douée pour ce genre d'écriture. Mais cela n'est pas la seule raison qui la pousse à choisir cette option.

(16) Judy Little, Comedy and the Woman Writer, University of Nebraska Press, 1983, p. 21.

L'humour, qui chasse l'anxiété et soulage la tension, permet à l'auteure d'établir un rapport avec sa lectrice à travers des problèmes ou intérêts communs. Le rire nous libère de nos émotions refoulées et nous dégage de nos frustrations. Ce n'est pas sans raison que Margaret Atwood et Anne Hébert ont choisi le biais de l'humour pour présenter leur roman:

Humorist choose grim laughter as a homeopathic protection against total disintegration. (17)

C'est souvent dans les situations frustrantes, sans issue, que l'on a recours à l'humour:

In a situation where there is no apparent resolution and hence no restorative catharsis, humor helps to ease the anger and pain of both speaker and reader. (18)

En choisissant le rire, l'écrivaine, comme Joan d'ailleurs, prévient la douleur que pourrait lui causer, si elle racontait toutes ses tribulations sérieusement, une audience indifférente, voire hostile. De plus, l'humour lui confère un certain pouvoir, chaque boutade nous prouvant qu'elle maîtrise son anxiété tout en dénigrant ceux qui lui causent tant de souffrance.

(17) Juliann E. Fleenor, The Female Gothic, Montreal, Eden Press, 1983, p. 154.

(18) ibid.

Le rire joue donc un double rôle dans les romans de Hébert et Atwood et, surtout dans Les Enfants du Sabbat et Lady Oracle: il jette un doute sur le système social existant ou le dénigre par la moquerie et il permet au message d'être mieux accepté. Comme le recours au fantastique, l'emploi de l'humour est une issue, un biais adopté par la femme qui écrit. On dira que c'est dans la nature de la femme d'être ainsi "oblique"; ne devrait-on pas plutôt dire que ce sont là les seuls moyens dont elle dispose pour s'assurer de se faire entendre?

Outre son recours à l'humour, Margaret Atwood puise pour la création de Lady Oracle, dans les traditions de la littérature gothique. Or le choix de cet emprunt est révélateur, surtout en ce qui concerne le personnage double. Selon Juliann Fleenor, ce qui constitue le roman gothique, c'est justement ce concept d'identités multiples ou encore d'absence d'identité:

What constitutes a Gothic novel is (...) the feeling of fear, the concept of multiple selves or no self, the search not for a "they" but for an "I". (19)

Quelle coïncidence que le motif que nous étudions ici soit

(19) ibid., p. 153.

justement le soutien essentiel de la littérature gothique, cette littérature dite typiquement "féminine", c'est-à-dire écrite le plus souvent par des femmes, pour des femmes!

Selon Fleenor, la personnalité double ou divisée est un élément primordial du roman gothique écrit par les femmes. Le moi double ou réfléchi y représente l'idée que se fait de la femme la société: un être pur et innocent. C'est le plus souvent l'héroïne qui endosse ce rôle, qui n'est qu'une réflexion des valeurs patriarcales. Dans ce contexte, on songe bien sûr à Charlotte, l'héroïne vertueuse des *Costume Gothics*, mais aussi à Mme Rolland et à Julie religieuse. Anne Hébert aurait-elle également emprunté des motifs à la tradition gothique pour la création de son oeuvre? Margaret Atwood pour sa part, le fait très délibérément, allant jusqu'à inclure des extraits des romans gothiques de Joan à l'intérieur de son texte. Fidèle en même temps à la tradition du Nouveau Roman en insérant ainsi dans Lady Oracle une oeuvre dans une oeuvre, elle nous fait part de ses réflexions sur l'écriture. S'il est vrai qu'elle parodie le roman gothique et s'en moque un peu, il n'en reste pas moins qu'elle comprend les raisons de son existence.

Lorsque la femme veut protester, il n'est pas rare de

la voir choisir ce genre. En fait, c'est dans le roman gothique que la femme peut accuser le "vrai monde" d'hypocrisie et de désordre profond. Le roman gothique n'est qu'un long cauchemar: est-il une réflexion de la condition de la femme?

But it must be remembered that we are discussing here not social reality but a fictional rendering of social reality. The Gothic is first and foremost a literary form; but literary forms are created by social realities and by social values. These women writers have written in response to the former while diluting the latter. (20)

Dans le roman gothique toute notre ambivalence devant la femme est intériorisée, ce qui entraîne des sentiments négatifs dirigés vers soi. De là bien sûr, les personnages divisés, les structures narratives instables, les perspectives si mouvantes. Enfin on remarque nombre de similarités entre la forme gothique et les romans étudiés ici, non pas seulement dans Lady Oracle qui s'inscrit ouvertement dans la tradition tout en la satirisant, mais dans les autres aussi, surtout au niveau du personnage divisé, de la tension entre la réalité et l'apparence, et de la "schizophrénie" (21) qui caractérise ce genre.

(20) ibid., p. 155.

(21) "The term schizophrenia is appropriate when discussing the Gothic.", ibid., p. 4.

Avec Lady Oracle cependant, Atwood crée un nouveau sous-genre, le gothique-comique, genre qui, encore plus que le gothique traditionnel, est apte à rendre compte de la condition féminine actuelle. Lady Oracle n'est pas un vrai roman gothique en ce sens qu'il n'inspire nullement la terreur: trop occupée à rire de l'accumulation des malheurs de Joan, la lectrice n'éprouve pas de terreur mais par contre, elle s'identifie certainement au malaise tenace ressenti par celle-là.

Le roman gothique est la représentation littéraire de nos peurs les plus secrètes. Le "Female Gothic" en particulier est le medium idéal pour l'expression des conflits intérieurs de la femme:

The Female Gothic, however, is a category within the genre which specifically deals with female anxieties and conflicts from a feminine perspective. In addition to possessing the general characteristics of pursuit and escape, loneliness, elements of the supernatural, sadism, and a sense of antiquity, it relates particularly to the female condition. (22)

Le roman gothique extériorise et dramatise nos anxiétés grâce à l'exagération, les rendant ainsi négligeables. Dans Lady Oracle, ce n'est pas seulement grâce à

(22) ibid., p. 155.

l'exagération mais aussi au comique, à la bouffonnerie que Atwood dramatise et puis dissipe l'anxiété des femmes. La recherche affolée de Joan pour une identité et le foisonnement intarissable de ses personnalités prend dans ce roman, une allure burlesque! Mais la terreur fait place à la confusion:

But this multiplicity and uncertainty produces its own psychic state. Instead of terror there is anxiety and confusion. We all know laughter is as much a response to tension as are screaming and crying, but it is a more socially acceptable response. As women move into the crowded streets of contemporary life, the piercing scream of the terrified Gothic heroine seems to be giving way to the nervous giggle of the uncertain comic Gothic heroine. Insofar as the ancient fears and restrictions of women persist, the inner conflicts of women persist and the genre is viable. (23)

Le message de Lady Oracle est le même que celui des autres romans gothiques de plus ou moins bonne qualité: il est difficile, voire dangereux d'être femme!

La difficulté d'être femme transperce à travers des quatre romans que nous avons étudiés, cependant, leurs auteures refusent de le dire de façon directe. Elles ont plutôt recours à des biais pour s'exprimer; ce qui prouve

(23) *ibid.*, p. 163.

que la censure existe toujours. Les idées et les opinions qu'elles veulent émettre étant peu populaires et risquant d'être mal reçues, Atwood et Hébert présentent celles-ci de façon détournée, cachées sous les traits de l'humour ou du fantastique. Pour échapper à une réalité trop morne ou contraignante, quelle meilleure porte de sortie que le fantastique? Et quand l'anxiété, la peur, le dégoût et notre propre ambivalence devant notre condition de femme deviennent intolérables, peut-on faire mieux que de se livrer aux péripéties déchaînées du roman gothique? Quand les difficultés s'accumulent et que la situation semble sans issue, ne vaut-il pas mieux en rire?

CONCLUSION

"J'aimerais que les femmes apprennent à évaluer toute chose à travers leur propre regard et non à travers celui de l'homme."

Annie Leclerc
Parole de femme

Si nous avons choisi un point de vue féministe pour aborder les quatre romans que nous venons de voir, c'est que, en nous penchant sur l'analyse de personnages féminins tirés d'oeuvres de femmes, il nous semblait essentiel de tenir compte de la difficulté d'être femme dans ce monde patriarcal. Pour nous, c'est cette sensibilisation au monde et à l'imaginaire de la femme qui définit essentiellement la critique féministe et la rend du même coup souhaitable et nécessaire. La femme, de par son statut inférieur dans la société a nécessairement une écriture qui diffère de celle de l'homme qui lui, y jouit depuis toujours du statut de maître. La parole de la femme mérite d'être écoutée et comprise. C'est vers une meilleure compréhension de la femme-écrivain et de son oeuvre et par extension de tout le monde de la femme que la critique féministe tend. En dépistant les mythes et les

images stéréotypées des femmes dans la littérature; en revalorisant les oeuvres de femmes oubliées ou mal lues; en tâchant de sonder les archétypes sur lesquels reposent la littérature des femmes, la critique féministe tâche de redonner à la critique en général une vision mieux équilibrée que celle que nous avons connue jusqu'à aujourd'hui. Cette nouvelle vision ne nierait pas la femme qui est en chacun de nous, que nous soyons mâle ou femelle. Jamais la critique féministe ne rendra compte à elle seule de toutes nos productions littéraires, cela n'est d'ailleurs pas souhaitable, mais du moins, elle comble une lacune qui a existé au sein de la critique jusqu'à ces derniers temps: le regard de la femme.

Nous osons espérer que le présent travail aura contribué quelque peu à dévoiler ce regard et à en faire sentir la valeur et la nécessité pour la bonne compréhension des oeuvres littéraires et même pour une vision du monde plus saine et mieux équilibrée. Chaque point développé dans ce travail nous a certes aidé à mieux goûter l'oeuvre de Anne Hébert et de Margaret Atwood, mais surtout, cette analyse a fait surgir à l'horizon une multitude de points d'interrogation. Il faut espérer que la critique féministe prendra son essor et aidera à apporter des réponses à ces questions que, hier encore, on

n'osait même pas poser.

Une brève analyse de la forme de nos quatre romans nous a révélé une dualité au niveau de la structure qui cadrerait bien avec le fond de ces oeuvres. Cependant on ne peut pas dire que la dichotomie soit le propre de la femme: ce sont là simplement les dichotomies fondamentales du monde patriarcal. Ce qui transperce à travers les oeuvres de Margaret Atwood et de Anne Hébert, c'est plutôt la difficulté de rester fidèle à leur dichotomie, une fois établie. On se souvient que le Bien et le Mal ne font bientôt plus qu'un dans Les Enfants du Sabbat et que le Rêve et la Réalité font vite place au chaos le plus complet dans Lady Oracle. Tout se passe comme si de pareilles dichotomies sont par trop rigides et ordonnées pour nos deux écrivaines. Il serait intéressant dans un travail ultérieur de sonder l'oeuvre de plusieurs écrivains et écrivaines pour voir si, effectivement, la femme, plus que l'homme s'inscrit sous le primat du désordre et de la jouissance alors que l'homme affectionne la logique et l'ordre. Il faudrait aussi chercher à savoir si le roman cyclique tel qu'il se manifeste dans les deux romans qu'on vient de nommer est plus fréquent sous la plume de la femme. Les romans où, comme dans Kamouraska et Lady Oracle, la fin est annoncée dès la première page et donc,

n'offre aucun espoir de dépasser la situation ou la condition initiale nous semble particulièrement apte à rendre l'impuissance et la frustration de la femme brimée par un statut d'infériorité. Il resterait à découvrir si la femme est plus encliné à ce mode d'expression que l'homme et si les romans des femmes en général ont des structures qui leur sont propres et les distinguent de ceux des hommes.

Au niveau de la voix, notre analyse nous a permis d'observer une nette préférence, de la part de nos deux écrivaines, pour la narration à la première personne. C'est le choix idéal, semble-t-il, pour les confidences. La femme, prétend-on, est naturellement portée à se confier. Cependant dans les quatre romans étudiés, le ton de la confidence n'y est aucunement. La narratrice de Surfacing par exemple, refuse de faire confiance au narrataire et déploie beaucoup plus d'énergie et d'habileté à cacher son jeu qu'à épancher son coeur! Et Elisabeth de Kamouraska n'a pas d'autre confidente qu'elle-même et tout le texte de ce roman ne constitue qu'un long monologue décousu. D'ailleurs la voix d'outre-tombe qui imprègne ces récits ressemble bien peu au ton attendu de celle qui se confie. La narratrice de Kamouraska a la voix désabusée de celle qui a tout vu, tout souffert, tout vécu et qui

connaît à l'avance l'issue de son histoire. La narratrice de Surfacing, on l'a vu, a une voix étrangement désincarnée. Plutôt que d'être l'instrument servant à se confier, le "je" des romans étudiés nous semble le "je" encore précaire et instable de celle qui tente, encore maladroitement, de s'affirmer comme sujet.

Dans cette société où, nous l'avons dit, la femme est avant tout perçue comme objet, cette prise de possession du "je", du sujet parlant, est à la fois difficile et inhabituelle. La femme qui prend plume en main et qui ose dire "je" commet un acte doublement repréhensible car non seulement, elle ose prendre la parole mais elle ose la prendre à son compte, à partir d'elle-même comme sujet. Cette audacité la fait trembler, d'où, sans doute, les nombreux glissements à la troisième personne et les retours abrupts à la focalisation externe. La femme est tellement habituée à être vue et si peu habituée à dire son être! En alternant de la première à la troisième personne, elle tente de se confronter à la fois comme sujet et comme objet. Mais le choix unanime de la première personne dans nos quatre romans traduit la ferme volonté qu'a la femme d'enfin s'affirmer comme sujet. Ce sujet n'est pas toujours solide; il est souvent divisé, voire éparpillé, mais enfin il ose se dire.

L'étude de la situation du personnage dans les romans de Anne Hébert et de Margaret Atwood nous a fait voir un personnage féminin isolé, à l'écart des autres: situation qui traduit bien le sentiment qu'a la femme de ne pas appartenir à la société, d'en être exclue. Cette position favorise du même coup une observation tranquille et un jugement implacable de cette société qui s'affaire autour d'elle sans qu'elle puisse y participer réellement. De cette singulière position, le personnage-narrateur décrit un monde qui n'est pas vraiment le sien et le manque de communication entre les protagonistes et les autres personnages en dit long sur l'échange ou plutôt sur l'absence d'échange entre les hommes qui régissent la société et les femmes qui la subissent.

Une telle absence de dialogue entre les protagonistes et leur entourage entraîne inévitablement la naissance d'un personnage schizoïde. C'est sur sa présence et ses manifestations dans quatre romans de femmes qu'a porté notre étude. La présence marquée de personnages féminins doubles ou divisés dans deux oeuvres si différentes nous a incité à pousser plus loin l'exploration de ce motif. Le personnage schizoïde semble revenir fréquemment dans l'oeuvre des femmes et il importe certes d'en chercher les causes profondes. Plusieurs hypothèses ont été émises dans

la présente étude mais une analyse plus poussée, s'appuyant sur un corpus plus imposant d'oeuvres de femmes pourrait sans doute nous mener vers des réponses plus concluantes. Une telle étude pourrait également cerner les particularités de l'écriture féminine, ses symboles les plus affectionnés, ses thèmes récurrents.

L'analyse des quatre protagonistes nous a révélé la présence de femmes mal dans leur peau, refusant de s'assimiler totalement à leur apparence, mais d'autre part hésitant à rejeter cette image qui semble être la seule part d'elles-mêmes reconnue par la société. Entre un paraître dont elle refuse de se satisfaire et un être encore très précaire et d'ailleurs rejeté par la société, la femme oscille à jamais, d'où ces personnages divisés et si instables.

Le corps et le langage du corps de la femme nous révèlent un autre aspect de la femme. Les personnages de Margaret Atwood nous disent la difficile aliénation de leur corps qu'elles subissent dans ce monde moderne. Les personnages de Anne Hébert, de leur côté, osent chanter l'éros et l'homme comme objet de convoitise, si ce n'est que discrètement. Hélas, la jouissance des sens de la

la femme, prend place, hors de l'espace et du temps "réel", dans le monde de l'imaginaire, du rêve, de la magie. Il semble que l'expression de la sensualité et de la sexualité de la femme ne soit possible qu'hors des limites de la réalité. Dans le cadre de la réalité, le corps est abnégation (Sr Julie) ou machine à procréer (Mme Rolland). Mal à l'aise dans un corps dont on lui interdit les plaisirs, refusant de s'assimiler à une simple image, tentant désespérément d'exprimer un "je" encore tout fragile, le personnage féminin est effectivement et douloureusement scindé dans les romans de Margaret Atwood et de Anne Hébert. L'est-il aussi dans plusieurs romans de femmes? Ce phénomène de division du personnage est-il plus prononcé chez les femmes de cette génération, qui, sensibles aux idées de de Beauvoir, sont conscientes des difficultés d'être de la femme? Ou est-ce que le personnage féminin dédoublé est un élément qui traverse toutes les oeuvres de femmes? Et ce phénomène commence-t-il à s'atténuer chez les écrivaines plus jeunes, qui, on pourrait croire, occupent une meilleure place dans la société? Ou est-ce que cela n'a pas changé? Toutes ces questions attendent et méritent des réponses. Réponses que seule une analyse plus poussée, s'appuyant sur un ensemble plus considérable de romans pourra apporter.

On pourrait aussi chercher à comprendre le pourquoi de ces scissions chez les personnages féminins. Les romans que nous venons d'étudier semblent incriminer la présence de rôles trop restrictifs pour les êtres humains selon leur sexe. Ces rôles régissent très souvent, non seulement, nos professions et notre comportement dans la société mais va jusqu'à nous dicter les valeurs à adopter et les qualités à développer selon notre sexe. À travers le grand contraste entre les personnages du père et de la mère ainsi que du frère et de la soeur, les deux auteures que nous avons étudiées nous font part de leurs idées sur le sujet. Dans les romans étudiés, le carcan des rôles contribue fortement à la division du personnage et à son profond sentiment d'impuissance. Les romans ne sont pas créés dans un vide: nous croyons que c'est là un problème pour la femme dans la société aussi bien que pour le personnage féminin évoluant au sein d'une littérature patriarcale.

Les femmes-écrivains, devant cette difficulté d'exprimer l'être de la femme dans la société actuelle, optent pour des portes de sortie à leur image, convenant à leur personnalité, leurs besoins et leurs talents d'écrivaine. Anne Hébert s'élance dans le fantastique tandis que Margaret Atwood, tout en restant plus près de la réalité, dénonce celle-ci grâce à son talent de satiriste.

Les deux parviennent ainsi à créer des oeuvres de valeur et à s'exprimer. Mais reste à savoir si c'est par goût ou par nécessité que ces deux femmes ont choisi les biais du fantastique et de l'ironie pour s'exprimer. Les femmes doivent-elles encore, pour décrire la Femme, prendre mille détours pour s'assurer d'être entendues, sans se renier tout à fait? Lorsque la femme prend plume en main pour décrire la femme, elle démolit automatiquement le portrait de la femme qui peuple l'imagination de toute une collectivité, le portrait fait, depuis des siècles, par un autre, c'est-à-dire l'homme.- Jusqu'à quel point la laisse-t-on se dire? Chacun de nous est porteur de censure; jusqu'où voulons-nous aller dans l'ébranlement du statu-quo?

Au moment de conclure notre étude, deux évocations à la fois douloureuses et désespérées de la femme tirées des romans étudiés surgissent à l'esprit. Les deux nous disent la souffrance qu'implique pour nos deux romancières, le fait d'être femme dans un monde fait pour les hommes:

hairless lobed angel in the same heaven where
 God is a circle, captive princess in someone's
 head. She is locked in, she isn't allowed to
 eat or shit or cry or give birth, nothing goes
 in, nothing comes out. She takes her clothes
 off or puts them on, paper doll wardrobe, she
 copulates under strobe lights with the man's

torso while his brain watches from its glassed-in control cubicle at the other end of the room, her face twists into poses of exultation and total abandonment, that is all. (1)

Les exhortations de la romancière anglophone sont habituellement plus directes et souvent elles nous ont aidés à déceler les allusions plus voilées de la romancière québécoise. Plus discrète ou plus timide, celle-ci nous révèle quand même un nombre surprenant de préoccupations identiques à celles de Margaret Atwood. Dans le tableau allégorique suivant cependant, sa voix se fait forte, devient un cri:

Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. Or l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente dans la ville, courant et implorant, le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude. (2)

La première romancière tente de faire éclater l'image de poupée, fausse et plastique de la femme. L'autre fouille

(1) Surfacing, p. 165.

(2) Kamouraska, p. 250.

pour déterrer une authenticité perdue et oubliée. Si ces cris sont entendus, si un jour, on cesse de faire de la femme un objet et qu'on lui permet d'"être" au plein sens du mot, peut-être les personnages féminins des écrivaines deviendront-ils plus intègres!

B I B L I O G R A P H I E

- ATWOOD, Margaret, Lady Oracle, Toronto, McClelland and Stewart - Bantam Limited, 1976, 345 p.
- ATWOOD, Margaret, Surfacing, Markham, McClelland and Stewart Limited, 1972, 192 p.
- ATWOOD, Margaret, Women on Women, The Gerstein Lecture Series, Toronto, York University Press, 1976, 124 p.
- BEAUVOIR, Simone de, Le Deuxième Sexe, Paris, Editions Gallimard, 1949, 504 p.
- COUILLARD, Marie, "La femme: d'objet mythique à sujet parlant", dans Atlantis, vol. 5, no 1, automne 1979, p. 40-51.
- COUILLARD, Marie, "Les Enfants du Sabbat d'Anne Hébert: Un récit de subversion fantastique" dans Incidences, Nouvelle Série, vol. IV, nos 2-3, mai-décembre, 1980, p. 77-85.
- DAVIDSON E. & DAVIDSON C., The Art of Margaret Atwood, Essays in Criticism, Toronto, Anani Press, 1981, 304 p.
- DIDIER, Béatrice, L'écriture-femme, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 238p.
- FERAL, Josette, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert" dans Voix et Images, no 2, décembre 1975, p. 265-283.
- FLEENOR, Juliann E, The Female Gothic, Montréal, Eden Press, 1983, 311 p.
- GENNETTE, Gérard, Figure III, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GRACE, Sherril, Violent Duality, a Study of Margaret Atwood, Montréal, Vehicule Press, 1980, 154 p.

- HÉBERT, Anne, Kamouraska, Paris, Les éditions du Seuil, 1970, 250 p.
- HÉBERT, Anne, Les Enfants du Sabbat, Paris, Les éditions du Seuil, 1975, 187 p.
- HÉBERT, Anne, Poèmes, Paris, Les éditions du Seuil, 110 p.
- HEILBRUN, Carolyn, Toward a Recognition of Androgyny, New York, Harper Colophon Edition, 1974, 195 p.
- HODGART, Matthew, La Satire, Paris, Hachette, 1969, 255 p.
- KENNARD, Jean E., Victims of Convention, Hamden Connecticut, Archon Books, 1978, 195 p.
- LAING, R.D., The Divided Self, Pantheon Books, A Division of Random House, New York, 1969, 237 p.
- LECLERC, Annie, Parole de Femme, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974, 160 p.
- LITTLE, Judy, Comedy and the Woman Writer, Nebraska, The University of Nebraska Press, 1983, 224 p.
- Mallinson, Jean, "The Double in 20th Century Women's Poetry", in Atlantis, vol II, no 2, 1977, p. 95-110.
- MONIÈRE, Denis, Le Développement des idéologies au Québec, Montréal, Édition Québec-Amérique, 1977, 583p.
- MCLAY, Catherine, "The Divided Self, Theme and Pattern in Margaret Atwood's Surfacing" in Journal of Canadian Fiction 13, vol. IV, no 1, 1975, p. 82-95.
- MCMULLEN, Lorraine, "Images of Women in Canadian Literature: The Movement toward Androgyny in Modern Canadian Fiction", dans Études Canadiennes, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, Paris, no 6, 1979, p. 125-136.
- ONLEY, Gloria, "Power Politics in Bluebeard's Castle" in Canadian Literature, No 60, Spring, 1974, p. 21-42.
- PRATT, Annis, Archetypal Patterns in Women's Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1981, 211 p.
- RIGNÉY, Barbara H., Madness and Sexual Politics, The University of Wisconsin Press, U.S.A., 1968, 148 p.
- ROBERT, Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset, 1972, 364 p.
- TODOROV, Tzvetan, The Fantastic, Cleveland/London, The Press of Case Western Reserve University, 1973, 179 p.

* N'apparaissent dans cette bibliographie, que les ouvrages ayant contribué directement à la rédaction de cette thèse.

Les identités multiples dans les personnages
féminins de Anne Hébert et de Margaret Atwood:
une étude comparée

par

Johanne Daigle-Carrier

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.

RESUMÉ

Cette thèse rapprochant deux écrivaines canadiennes, l'une francophone et l'autre anglophone, met à jour la récurrence de personnages féminins doubles ou dédoublés dans les romans de deux auteures au premier abord, très différentes. À travers une analyse formelle de quatre romans dont deux de Anne Hébert (Kamouraska, Les Enfants du Sabbat) et deux de Margaret Atwood (Surfacing, Lady Oracle) nous tentons de définir ce personnage qui s'apparente au schizoïde et de tirer au clair le pourquoi d'une telle scission au sein du personnage féminin.

Avant de cerner le personnage double ou dédoublé, nous voyons dans quelle type de roman il s'insère. Il apparaît que ces personnages prennent corps dans des romans régis par le principe de la dualité. Les romans étudiés ont tous une structure double, mais souvent instable, comme si les auteures avaient peine à rester fidèle à leur dichotomie première.

Une même inconstance se remarque au niveau des notions de focalisateur et de narrateur. Comme ces deux fonctions sont endossées par les héroïnes, c'est-à-dire par les personnages qui nous intéressent, il nous a paru essentiel de nous y arrêter. L'analyse de ces fonctions nous a permis de découvrir une première brèche au cœur de l'entité héroïne-narratrice-focalisatrice. La mouvance que nous avons remarquée à ce niveau, nous a préparés en quelque sorte à affronter un personnage divisé.

Nous avons poursuivi en examinant la position du personnage dit double ou dédoublé dans la narration. Son isolement ou son écart par rapport aux autres, rappelant un peu la situation du schizoïde, nous a paru propice au dédoublement et au foisonnement du rêve, de l'irréel, du fantastique.

Puisant directement dans les textes pour des indications du dédoublement de la personnalité, nous avons tracé le portrait de cet être déchiré qu'est le personnage féminin chez Anne Hébert et Margaret Atwood.

En cherchant le pourquoi de ce phénomène du dédoublement de la personnalité chez la femme, nous nous sommes inspirés des idées émises par Simone de Beauvoir dans Le Deuxième Sexe. Quelques hypothèses sont soumises quant à la raison de la récurrence du personnage féminin dédoublé chez les femmes-écrivains. Il nous a semblé, entre autres, que l'importance accordée au "rôle" ou au "modèle" attendu de la femme dans la société, rendent difficile sa maturation normale ce qui sera reflété naturellement, dans les personnages féminins.

C'est souvent sous le masque du rire et de l'ironie que ces personnages nous sont présentés, ou encore, baignés dans un univers fantastique. Nous cherchons à discerner à quel point ces outils s'avèrent nécessaires à la femme-écrivain pour réussir à camper des personnages-féminins exprimant son authenticité. Nous tentons également de préciser l'essence de cet humour provenant de la femme et dirigé, le plus souvent, vers le monde patriarcal.

La thèse se termine avec quelques considérations sur l'écriture de la femme, sur les contributions de la critique féministe et sur le travail encore à faire dans ce domaine.