

LE CAS DE LA MÈRE DÉROBÉE DANS L'OEUVRE  
D'ANNE HÉBERT

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

---

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY  
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

EILEEN PICCO







# NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

**UMI**<sup>®</sup>



Le cas de la mère dérobée dans l'oeuvre d'Anne Hébert

Présenté par

Eileen Picco

Un mémoire de maîtrise soumis à l'École des Etudes Supérieures

Département d'études françaises et hispaniques  
L'Université Memorial

Avril 2004

St. John's

Terre-Neuve



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*ISBN: 0-494-02370-8*

*Our file* *Notre référence*

*ISBN: 0-494-02370-8*

#### NOTICE:

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

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

#### AVIS:

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

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

---

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

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

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

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

  
**Canada**



## Table des matières

Résumé.....	2
Introduction.....	4
<i>Héloïse</i> .....	12
<i>Les Fous de Bassan</i> .....	37
<i>Le Premier jardin</i> .....	67
<i>Est-ce que je te dérange?</i> .....	88
Conclusions.....	109
Bibliographie.....	116

## Résumé

L'objectif de ce mémoire est de montrer l'évolution de certains personnages hébertiens concernant le manque d'une figure maternelle. Après avoir refoulé le passé, chaque personnage reconnaît ce manque d'une présence maternelle et il doit réussir à venir à bout de ce vide dans sa vie. Les quatre textes hébertiens suivants sont analysés dans ce mémoire : *Héloïse*, *Les Fous de Bassan*, *Le Premier jardin* et *Est-ce que je te dérange ?* Ces quatre textes, qui s'étendent sur une vingtaine d'années, montrent au lecteur des ressemblances et, en même temps, des différences entre les relations à la mère de chaque personnage.

Tous les personnages qui sont analysés commencent à la même étape : une figure maternelle leur a été dérobée. Ces personnages refoulent le secret lié à leur enfance misérable. C'est le moyen de se charger de cette tâche qui diffère d'un personnage à l'autre. Par exemple, Flora Fontanges, personnage principal dans *Le Premier jardin*, est en deuil d'une vraie mère depuis sa naissance. Flora se rend compte elle-même de la source de sa propre douleur en revisitant Québec, sa ville natale, et elle affronte les souvenirs de son enfance traumatisante. Édouard, le protagoniste dans *Est-ce que je te dérange ?* se sent détaché de sa mère depuis son enfance. Sa vraie mère, la cause de sa souffrance, est morte, et on verra qu'Édouard réussira à affronter la source de ses traumatismes. Stevens Brown et Nicolas Brown dans *Les Fous de Bassan* souffrent aussi d'une absence maternelle dès leur enfance, mais ils suivent un chemin différent pour remplir le vide laissé par la mère : ils décident de détruire tout ce qui est lié à la maternité, y compris les femmes qui jouissent de relations chaleureuses avec les figures

maternelles dans leur vie. Quant à Bernard, le protagoniste dans le roman *Héloïse*, il se sépare inconsciemment du monde réel parce qu'il ne veut plus souffrir du manque d'une figure maternelle qui contrôlerait sa vie.

Certains personnages principaux étudiés dans ce mémoire réussissent à retrouver la tendresse maternelle ou à faire face à leurs souvenirs douloureux, mais il y en a d'autres qui ne retrouveront jamais leur premier jardin, le lieu symbolique où le rapport essentiel entre mère et enfant se développe.

## Introduction

Anne Hébert montre à ses lecteurs plusieurs dimensions du rôle joué par la figure maternelle dans la vie de ses personnages. Le thème du manque d'une présence maternelle se retrouve souvent dans les œuvres hébertiennes. Dans mon mémoire, ce thème lié au deuil d'une vraie mère et d'une enfance joyeuse est un des thèmes que j'étudierai en détail. Le refoulement de ces enfances est examiné et aussi la question de comment chacun des personnages masculins et féminins essaie de chasser ses souvenirs malheureux. Heureusement, la plupart de ces personnages trouveront une résolution à la lutte intérieure qu'ils partagent : la conclusion à leurs histoires accablantes.

Un des premiers exemples d'une œuvre écrite par Anne Hébert qui démontre l'absence de la tendresse maternelle est l'œuvre intitulée *Le Torrent*, un texte qui a été publié en 1950. Elle agit comme un point de départ pour ce mémoire. Bien que cette nouvelle ait été écrite plus tôt que les autres œuvres étudiées dans ce mémoire et qu'elle soit une nouvelle et pas un roman, on l'inclut à cause de sa pertinence au sujet du vide maternel. Cette nouvelle est basée sur la froideur et la domination de la figure maternelle. Il faut tenir compte aussi du thème de la confrontation réelle avec soi qui est souligné dans cette nouvelle. On verra ce même thème dans d'autres œuvres hébertiennes étudiées plus tard dans ce mémoire. François, personnage principal, se trouve emprisonné physiquement et émotionnellement par sa mère Claudine. La nouvelle est marquée par le refoulement des sentiments de François au sujet de sa mère et son identification avec le torrent, symbole de son besoin d'être libre.

François, enfant négligé et maltraité depuis sa naissance, passe une vie complètement isolée du reste du monde. Il ne voit pas le vrai reflet de son propre visage et il n'ose pas regarder le visage de sa mère qui domine sa vie. Sa propre identité et celle de sa mère sont un mystère :

Nous étions toujours seuls. J'allais avoir douze ans et n'avais pas encore contemplé un visage humain, si ce n'est le reflet mouvant de mes propres traits, lorsque l'été je me penchais pour boire aux ruisseaux. Quant à ma mère, seul le bas de sa figure m'était familier. Mes yeux n'osaient monter plus haut, jusqu'aux prunelles courroucées et au large front que je connus, plus tard [...] (12-13).

François découvre qu'il joue le rôle clé dans un projet inventé par Claudine. François est un enfant illégitime. Donc Claudine a perdu l'occasion d'être parfaite aux yeux de Dieu. Elle se sert de son fils pour corriger sa faute ; elle veut qu'il devienne prêtre et consacre sa propre vie à l'Église<sup>1</sup>. Au lieu d'aider son enfant à trouver sa propre voie dans le monde, Claudine embrasse cette occasion pour profiter de son fils et de son avenir et pour établir « son emprise le plus profondément possible » (12) chez François<sup>2</sup>. On peut faire référence à la partie dans la nouvelle où Claudine donne ses livres d'école à son fils. Elle efface tout de suite son nom sur les livres en y écrivant le nom de François. Elle a déjà choisi l'avenir de son fils et lui, il ne peut que l'accepter, comme par exemple, le choix de ses études :

Mes livres d'étude avaient appartenu à ma mère lorsqu'elle était enfant [...]. Un instant le « Claudine » écrit en lettres hautes et volontaires capta toute la lumière, puis il disparut et je vis venir à la place, trace de la même calligraphie altière : « François » [...]. Et ainsi [...] les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin (20-21).

François croit qu'il est destiné à une mauvaise vie. L'influence d'une mère qui veut former la vie de son enfant, comme on va voir dans le cas de la fausse grand-mère et Marie Eventurel, deux personnages dans *Le Premier jardin*, ne dure pas longtemps. En devenant jeune homme et après avoir passé des années au collège, François décide qu'il en a assez de l'aliénation imposée par sa mère et il se révolte contre Claudine. Il ne veut plus partager la responsabilité de corriger la faute de Claudine aux yeux de Dieu<sup>3</sup>. Il parle de la haine qu'il ressent envers sa mère lorsqu'il pense à l'injustice qu'elle lui fait. Il veut être libre et il préfère choisir son propre chemin dans le monde. Il n'a jamais eu l'occasion de découvrir ses propres intérêts parce qu'il est resté fidèle aux souhaits de sa mère. Il la tutoie et il lui rappelle son erreur du passé<sup>4</sup> :

[...] au fond de moi, je sentais parfois une richesse inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie (22) [...]. Moi, je ne connaissais pas la joie. Je ne pouvais pas connaître la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité (25) [...]. Je ne retournerai pas au collège [...] [François à Claudine]. Tu fais mieux de ne pas compter sur moi pour te redorer une réputation... (28).

Claudine est si fâchée par cette déclaration qu'elle frappe son fils plusieurs fois ; il perd connaissance et il en devient sourd. Dorénavant, François habite dans un monde dominé par le son du torrent, symbole de son besoin d'être libre et bien qu'il se révolte contre l'autorité de sa mère, il continue à ressentir l'effet du passé<sup>5</sup> :

[...] depuis toujours une volonté arbitraire a saccagé tout principe d'émotion et de jouissance en moi. Ah ! ma mère, je ne pouvais deviner toute l'ampleur de votre destruction en moi ! » (49) [...]. Une phrase hante mes nuits : « Tu es mon fils, tu me continues ». Je suis lié à une damnée (56).

La mort de Claudine est un point tournant concernant la révélation chez François de sa propre identité. Claudine est tuée par Perceval, un cheval fou. Chaque fois que

Claudine essaie de dominer le cheval, il résiste et il démontre qu'on ne peut pas le contrôler :

[...] Perceval fit son arrivée chez nous. Ce cheval, quasi sauvage, ne se laissait pas mâter par la grande Claudine qui en avait dompté bien d'autres. Il lui résistait avec une audace, une persévérance, une rouerie qui m'enchantèrent (31).

François s'identifie au cheval parce que lui aussi, il veut être fort en face de sa mère ogresse. Perceval est l'alter ego de François ; il réussit à faire face à Claudine et à sa torture. Il prouve qu'elle n'est pas toute puissante<sup>6</sup>. Le cheval s'échappe de Claudine et la tue en la piétinant :

Ce soir-là, la bête était déchaînée [...]. Le cheval se démenait si fort que je craignais qu'il ne défonçât tout [...]. Le sang sur son poil se mêlait à la sueur (34) [...]. La bête a été délivrée. Elle a pris son galop effroyable dans le monde. Malheur à qui s'est trouvé sur son passage. Oh ! je vois ma mère renversée [...]. Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées (36).

Après la mort de sa mère, François ne peut pas trouver une raison à son existence ; il se sent tout perdu sans la présence de Claudine<sup>7</sup>. La présence dominatrice de sa mère lui manque donc François ressent un besoin de trouver une femme qui peut le dominer mais en même temps, il veut avoir l'occasion de détruire cette femme, comme il voulait faire à Claudine :

Je n'ai pas de point de repère [...]. J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures (36) [...]. Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction (39).

Après avoir trouvé Amica, François est forcé d'affronter les secrets et les pensées qu'il refoule bien qu'il lutte contre cette force<sup>8</sup> :

[...] lorsque je sens l'approche possible de l'horrible lumière dans ma mémoire, je me débats et je m'accroche désespérément à l'obscurité, si troublée et menacée qu'elle soit (36).

J'analyserai ce même type d'effet chez Edouard et Delphine, deux personnages principaux dans *Est-ce que je te dérange ?* La présence de cette femme et le bruit constant du torrent dans l'esprit de François agissent comme un catalyseur entre le personnage principal et ses pensées refoulées. C'est Amica qui lui fait voir la vérité concernant son enfance. François croit qu'Amica sait toujours ce qu'il pense. Donc elle peut lire toutes ses pensées affreuses liées à cette enfance. Il est horrifié par la réalisation que son enfance est perdue à jamais. Pour François, la seule solution qui lui reste est la mort<sup>9</sup>.

La renaissance ou la tentative à une renaissance est un thème majeur que je traiterai en examinant les textes choisis pour mon analyse. Ce thème est présent dans toutes les œuvres étudiées dans ce mémoire et je peux offrir un exemple ici pour illustrer : Dans *Le Premier jardin*, je me concentrerai sur la présence de deux dimensions contradictoires de la conscience de Flora Fontanges, personnage principal. D'un côté on trouve le refoulement de ses souvenirs d'enfance et de l'autre côté, son besoin de faire face à ses misères.

Il y a d'autres thèmes secondaires liés à l'absence de la figure maternelle qu'on trouve dans chaque texte et je propose une analyse de ces thèmes. Par exemple, certains personnages découvrent la source de la souffrance dans la vie, qui est un autre thème que j'étudierai en détail. Édouard, le protagoniste du roman *Est-ce que je te dérange ?* est un des exemples importants d'un personnage hébertien qui doit affronter son passé



traumatisant. J'analyserai le but de Delphine, un autre personnage principal, et comment elle aide Édouard à affronter les misères liées à son enfance. C'est Delphine qui joue le rôle clé tout au long du roman en préparant Édouard à nous raconter et à se raconter en même temps l'histoire qui lui donne tant de souffrance.

Le concept du féminisme est un des sujets qui est souvent traité chez Anne Hébert. Plusieurs critiques parlent de la puissance de la solidarité féminine. Le concept de la première figure maternelle, Ève, et comment elle est liée aux personnages féminins dans le roman *Les Fous de Bassan* sera examiné dans ce mémoire. Cette idée d'Ève, la femme qui représente la première figure de la maternité, est renforcée par le corpus critique de cette œuvre hébertienne.

L'effet de l'amant sur les relations entre mère et enfant est un autre aspect que je traiterai dans ce mémoire. Je proposerai une analyse du triangle qui existe entre Bernard, sa femme Christine et Héloïse, une femme vampire qui bouleverse la vie amoureuse de ce jeune couple dans le roman *Héloïse*. Ce bouleversement est dû à la relation d'Héloïse avec la mère de Bernard. C'est souvent une séparation qui a lieu entre fils (Bernard) et amante (Christine) à cause de la figure maternelle qui s'ingère dans le lien.

J'examinerai aussi l'idée du non-naturel et le rapport qui peut exister entre les morts et les vivants dans ce même roman. J'analyserai le rapport qui existe entre Bernard et sa mère biologique qui est morte, et comment Bernard essaie de remplir le vide qui existe à cause de cette séparation entre la mère, qui réside au royaume des morts, et le fils, qui existe dans le monde des vivants.

Le rapport entre la mer et la mère chez Anne Hébert est un aspect qui fait partie aussi de mon analyse. La mer est considérée comme symbole de la création et autre dans *Les Fous de Bassan*. Bien que l'examen de cet aspect particulier soit plus bref que les autres, il est essentiel pour une analyse profonde du rapport avec la mère dans cette œuvre hébertienne.

J'ai suivi un procédé thématique en analysant le sujet de la mère dérobée dans les quatre romans d'Anne Hébert étudiés dans mon mémoire. Ce mémoire est divisé en quatre chapitres majeurs, un chapitre pour chaque œuvre étudiée. *Héloïse*, *Les Fous de Bassan*, *Le Premier jardin* et *Est-ce que je te dérange ?* seront analysés dans mon mémoire. Les lecteurs verront, à travers mes recherches et mes conclusions, la résolution aux problèmes qui hantent les personnages dans ces œuvres : les souvenirs d'une enfance terrible et d'une mère qui les abandonne.

Comment est-ce que le personnage de François, personnage principal du *Torrent*, compare aux autres personnages principaux étudiés dans ce mémoire ? Cette nouvelle est un bon point de départ pour mon analyse parce qu'elle montre que le thème de la renaissance, un thème principal de ce mémoire, est même évident dans les œuvres précédentes d'Anne Hébert. François, comme les personnages que j'examinerai dans ce mémoire, doit affronter les misères liées à son enfance. Mais l'aspect de la renaissance n'est pas aussi développé dans *Le Torrent* que dans les autres œuvres étudiées dans ce mémoire. Je propose une analyse détaillée de ces œuvres qui appartiennent à la période plus avancée dans la carrière d'Anne Hébert. En me servant de

la nouvelle *Le Torrent*, je voudrais montrer que le thème de la renaissance est présent mais qu'il évolue à travers ses autres œuvres publiées plus tard dans sa carrière.

---

<sup>1</sup> Brochu, André, *Anne Hébert : Le Secret de vie et de mort* (Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2000) : 34.

<sup>2</sup> Brochu 35.

<sup>3</sup> Brochu 37.

<sup>4</sup> Brochu 38.

<sup>5</sup> Rubinger, Catherine, « Actualité de deux contes-témoins : *Le Torrent* d'Anne Hébert et *Un Jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy », *Présence Francophone* 20 (printemps 1980) : 121.

<sup>6</sup> Hesbois, Laure, « Schéma actantiel d'un pseudo-récit : *Le Torrent* d'Anne Hébert », *Voix et Images* 13.1 (automne 1987) : 110.

<sup>7</sup> Hesbois 108.

<sup>8</sup> Hesbois 112.

<sup>9</sup> Gauvin, Lise, « Les nouvelles du *Torrent*, un art d'échos », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre* (Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1997) : 218.

*Héloïse*

Le roman *Héloïse* introduit le monde des morts au lecteur. Hébert se concentre sur l'importance du rapport entre les vivants et les morts pendant qu'elle unit le thème de la mère dérobée et celui de la lutte inconsciente pour retrouver la présence maternelle. C'est Bernard, personnage principal, qui doit affronter le manque de sa mère, qui est morte. Comme on a vu dans l'introduction de ce mémoire, la figure noire de la maternité est un thème qui se retrouve dans l'œuvre d'Anne Hébert. Par exemple, dans *Le Torrent*, bien que la mère de François soit dominante et méchante, François trouve qu'il ne veut pas exister sans elle. Dans *Héloïse*, Bernard et sa fiancée Christine, représentant le monde des vivants, rencontrent Héloïse et Monsieur Bottereau, deux vampires et, à partir de ce moment, tout change pour ces personnages. La vie amoureuse de Bernard et de Christine sera bouleversée, Héloïse et Bottereau réussiront à séduire et à tuer Bernard et Christine et, surtout, Bernard ne devra plus vivre sans la domination de sa mère.

Dans le premier chapitre, intitulé simplement « L'appartement », on trouve une description de l'appartement qui attend Bernard et Christine. Cet appartement sera le lieu où des événements critiques se dérouleront. Le commencement de ce chapitre fait référence à « des jardins secrets » (9) de cet appartement. On verra, à travers ce mémoire, que le jardin est un symbole du développement des rapports entre mère et enfant, ce qui est évident dans d'autres œuvres d'Anne Hébert. Par exemple, dans *Le Premier jardin*, la maison en Touraine est le symbole du premier jardin pour Maud, personnage principal, parce que le rapport entre mère et enfant se développe pendant leur séjour dans cette

maison. Dans le cas de Bernard, le rapport qu'il développe avec sa mère est caractérisé par le contrôle et la domination maternelle. Au début d'*Héloïse*, Bernard n'est pas encore conscient de l'importance du jardin ; il apprendra que ce lieu jouera un rôle très important dans son passage du monde des vivants au monde des morts. Cet emplacement, « l'appartement [qui] se trouvait au troisième étage et donnait sur un jardin fort négligé » (10) le préparera inconsciemment pour s'unir à Héloïse, une figure maternelle qui peut le dominer et remplir le vide laissé par sa mère.

Bernard est amoureux d'une jeune femme qui s'appelle Christine. C'est un exemple d'une vie parfaite où nous avons ces deux jeunes qui célèbrent leur mariage projeté chez les parents de la fiancée en pays de Loire. Bernard est prêt à commencer une vie avec Christine et il pense que ce plan sera réalisé sans complications :

En cet instant précis Christine et Bernard célébraient leurs fiançailles en pays de Loire. Jardin fleuri, longue maison de pierre blanche [...]. Il allait se marier, fonder une famille avec Christine, et rien ne clochait dans sa vie claire et limpide (13).

On trouve encore une référence à un jardin ; ce jardin est florissant et il possède la promesse du bonheur et de la fécondité. Ce jardin est le symbole de la vie que Bernard et Christine partageront. Mais au milieu de cette joie, Bernard voit sa mère assise à table. Il est évident que le souvenir de sa mère est toujours présent dans l'esprit de Bernard. Pour Bernard, il devient de plus en plus impossible d'oublier la présence dominatrice de sa mère :

Ma mère est morte depuis deux ans déjà, mais son âme besogneuse se mêle à la fête. Sa petite silhouette noire et frêle ne pouvait manquer d'apparaître au repas de fiançailles. Christine appuie sa tête sur mon épaule pour attirer mon attention [...]. L'image de ma mère, au bout de la table, disparaît instantanément. Christine est le contraire d'un songe. Elle est la vie (14).

Christine fait taire la mère de Bernard en coupant « la parole à la mère, sans même s'en apercevoir »<sup>1</sup>. C'est Christine qui occupe maintenant la vie de Bernard et la mère de Bernard n'a plus d'autorité sur la vie de son fils. Il n'a plus le temps de réfléchir sur la mort de sa mère ; il doit se concentrer sur la femme qu'il va épouser. Le souvenir de sa mère autoritaire doit être abandonné à cause de la présence de Christine. Christine remplit le vide laissé par la mort de la mère de Bernard.

Après avoir passé du temps comme amis, Christine, « coryphée à l'Opéra » (14), et Bernard, poète et étudiant de droit, « étaient devenus amants » (15). Les actions et les paroles de ces deux jeunes amants indiquent au lecteur qu'ils sont heureux de leur liaison et qu'ils sont enthousiastes à l'idée de partager leur vie. Ils s'amusent beaucoup et ils profitent de tous les plaisirs de la vie. Ils font aussi des projets pour l'appartement qu'ils loueront ensemble après leur mariage<sup>2</sup> :

Christine et Bernard descendent au train. Ils se tiennent par la main [...]. Je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite » [Bernard à Christine]. « Moi aussi, je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite » [Christine à Bernard] [...]. « Je rentre chez moi et toi tu n'as que le temps de te précipiter pour ton corps. A tout à l'heure, au Grillon Vert, comme d'habitude » (18-19).

Après le retour en train du pays de Loire, Christine descend du train et Bernard se sent comme un enfant abandonné. Pourquoi Bernard réagit-il ainsi ? Christine est la seule

femme dans sa vie, Bernard tourne donc vers elle avec l'espoir de trouver une figure maternelle :

Christine descend. Le métro repart. Christine s'éloigne sur le quai [...]. Peu à peu la vie s'efface sur le visage de Bernard. Il devient songeur et abattu, l'air d'un enfant abandonné [...]. Lorsque tu me quittes, Christine, c'est comme si je mourais [...]. Oui c'est cela la même impression de tomber dans le vide. Ma vieille horreur du métro me reprend. Je m'enfonce au plus creux de la terre [...]. Au niveau des morts (19).

Comme on verra chez Édouard dans *Est-ce que je te dérange ?* et chez Flora dans *Le Premier jardin*, Bernard ne veut pas penser à l'absence de sa mère et il essaie de refouler toute pensée liée à l'image de sa mère décédée. Christine est le sauveur ; elle est radieuse, elle respire la vie ; elle est le contraire de tout ce qui est lié à la mort. Elle le protège de ces souvenirs parce que Bernard consacre tout son temps à lui faire plaisir. Mais sans Christine, Bernard pense encore à la mort de sa mère ; bien que sa mère soit morte, elle domine les pensées de son fils. Dans la citation ci-dessus, Bernard est seul dans le métro ; il est physiquement sous la terre donc il est aussi proche que possible de sa mère morte et enterrée. Lorsque Christine n'est pas présente pour le distraire, Bernard ne peut pas s'empêcher de penser à la perte de sa mère dominatrice.

Le monde réconfortant de Bernard et Christine est bouleversé par l'arrivée d'Héloïse, une femme vampire. En la rencontrant dans le métro, « tout ce bonheur solide et rassurant s'évanouit dès le moment précis où Bernard rencontre Héloïse »<sup>3</sup>. Bernard entend la voix d'une jeune femme qui chante et il est captivé :

Une voix de femme émerge peu à peu du fracas du métro. Acidulée, ironique, persifleuse, elle se rapproche de plus en plus. Elle chante [...]. Cette voix étrange qu'il n'arrive pas à localiser [...] atteint Bernard au plus profond de lui-même (19-20).

Il essaie de résister à l'effet de sa voix en tournant ses pensées vers l'amour qu'il partage avec Christine. Il se sent obligé d'écrire « Bernard aime Christine. Christine aime Bernard » (20), mais sa curiosité pour cette femme prend le dessus.

Quand Bernard réussit à trouver la source de cette voix enchanteresse, il découvre une jeune femme qui « l'observe avec insistance » (21). Il est fasciné par la beauté de cette femme ; il la décrit comme « incroyablement belle et pâle » (22). Hébert présente le personnage d'Héloïse au lecteur, un personnage féminin qui possède des traits non-naturels<sup>4</sup>. Elle décrit Delphine, un autre personnage féminin dans *Est-ce que je te dérange ?* en disant qu'elle est « sans ombre au grand soleil qui la dévore » (69). Dans ces romans, on peut se demander pourquoi Hébert se sert de ces personnages qui se distinguent du reste des personnages hébertiens<sup>5</sup>.

Héloïse descend du train et Bernard la suit dans l'espoir de ne pas perdre sa trace. Il ressent le désir insurmontable de retrouver cette femme tellement fascinante. Lorsque le train s'arrête « à la station Odéon, la jeune femme descend. Bernard se précipite derrière elle » (22). Bernard est obsédé par Héloïse ; il la cherche partout et oublie tout le reste :

Bernard cherche dans la foule [...]. Examine avec attention les gens à la terrasse des cafés [...]. Sans pensée, vidé de lui-même, de Christine, et de ses fiançailles et du monde entier sauf d'une femme inconnue [...] (24).

Dès cette rencontre, Bernard ne fait plus que penser à Héloïse. Il ressent que sa « vraie vie est ailleurs » (25) depuis qu'il l'a vue. Elle a eu tout de suite un effet profond sur Bernard. Il commence inconsciemment à réexaminer la vie qu'il a choisie, surtout la vie qu'il est en train de se construire avec sa fiancée Christine. Héloïse, jeune femme



associée à la mort, commence à transformer la perspective de Bernard. Il commence à se séparer du monde des vivants, mais il n'est pas conscient de cette transformation.

Bernard ne sait pas encore qu'Héloïse appartient au monde des morts, monde où réside également sa mère.

Bernard erre dans les rues à la recherche d'Héloïse. Il tombe sur un marché de fleurs où il choisit un bouquet « fleur par fleur » (29). Le jeune homme est fasciné par les fleurs coupées des racines qui leur donnent la vie. Ainsi, il remarque une chose liée au monde des morts. Il est abasourdi, absent, voire paralysé, en tout cas détaché du monde qui l'entoure :

Bernard contemple d'un air hébété les masses de fleurs ruisselant sur le carreau. Leur couleur, leur odeur le rafraîchissent, le raniment peu à peu [...]. Le passage du rose au violet, leur entente profonde, leurs échanges secrets enchantent le jeune homme (29).

Cette citation montre au lecteur que Bernard se prépare inconsciemment à quitter le monde des vivants et à retrouver Héloïse pour de bon. Ainsi, il peut quitter le monde réel et, éventuellement, mourir. Il existe des références à la mort dans la citation ; Bernard remarque la couleur des fleurs qui passe du rose (couleur associée à la vitalité) au violet (couleur associée à la froideur ou à la peau d'un cadavre). Comme Bottereau et Héloïse, les fleurs semblent appartenir au monde des vivants, mais après avoir fait une analyse plus attentive, on découvre que ces fleurs sont associées à la mort.

La séparation entre Bernard et Christine se passe rapidement. Il rencontre Christine au Grillon Vert tandis qu'il cherche Héloïse et « il embrasse sa fiancée

machinalement » (30). Bernard doit se libérer de Christine s'il veut se séparer du monde réel :

Bernard passe une première fois devant la terrasse du Grillon Vert là où est assise Christine, mais sans la voir. Christine appelle Bernard [...] il veut offrir son bouquet mais les fleurs ont disparu [...]. Ah ! J'ai dû laisser tomber les fleurs sans m'en apercevoir ! (30).

Ces fleurs perdues qui seraient un symbole de la vie amoureuse de Bernard et Christine n'existent plus parce qu'elles sont mortes. Le « jardin fleuri » (13) où Bernard et Christine ont célébré le commencement de leur vie commune, symbole de leur amour éternel, a disparu. Bernard remarque les traits de sa fiancée qu'il n'aime plus, comme son apparence et sa manière de se comporter. Il remarque qu'il y a « un tel malaise maintenant entre eux » (30). Le désir de rompre avec Christine est maintenant plus évident chez Bernard parce qu'il pense à Héloïse. Bernard ne veut pas que son amante devienne un obstacle ; il faut qu'il se débarrasse de Christine et qu'il l'oublie avant de retrouver Héloïse.

La première étape de la transformation chez Bernard est évidente quand il rejette des odeurs, des goûts et des spectacles qui plaisent aux sens. Tout ce qui renvoie à la vie le repousse. Au Pierrot Gourmand, le restaurant préféré du couple, Bernard ne peut plus tolérer la présence de la vie autour de lui ; comme tous les vampires, l'éclat des couleurs, le goût et l'odeur de la nourriture le dégoûtent :

Le restaurant est plein de reflets roses [...] une vraie bonbonnière, pense Bernard, profondément écoeuré [...]. La nourriture sent trop fort ici [...] et le vin a trop de bouquet (34).

Il est aussi agacé par la présence de Christine :

Trop de vin. Pourvu qu'elle sache se tenir et ne lui fasse pas du pied sous la table. Il ne le supporterait pas (35).

C'est maintenant Héloïse qui est le sujet de toutes ses pensées, mais il sait qu'il doit tout d'abord atteindre son premier objectif – il doit calculer « comment échapper à l'habitude qui le lie à Christine » (32). Il est indifférent à la présence de sa fiancée ; il examine avec attention « toutes ces silhouettes de femmes » (33) qui passent parce qu'il ne veut surtout pas manquer Héloïse si par hasard, elle passait dans la rue. D'où vient cette obsession grandissante chez Bernard ? Cette jeune femme fascinante représente la mort et Bernard lui-même développe une fascination de la mort. On a déjà vu son rejet de tout ce qui est vivant, en particulier son rejet de Christine :

Christine a pris la main de Bernard qui ne semble pas s'en apercevoir, alors que tout son être se révolte au contact de cette main chaude et douce (33).

On verra que son dégoût pour Christine et son désir de retrouver Héloïse continueront tout au long du roman, symptôme de son désir inconscient de ne plus vivre sans la domination maternelle. Héloïse marche sur la terre comme un être humain mais elle appartient au monde souterrain où se trouve la mère de Bernard ; elle est le lien entre les deux mondes.

L'appartement que Bernard et Christine ont choisi ensemble ne convient plus à Bernard. Bernard trouve maintenant que l'éclat des murs blancs est insupportable :

Cet éclairage est trop violent ! [...] Je ne puis vivre ici dans cette boîte blanche. Ces murs polis [...]. Tout est ignoble ici. Trop neuf. C'est inhabitable. Irrespirable (41-42).

Il faut que Bernard soit dans un endroit d'où il pourra rejoindre Héloïse. Il déclare à Christine que « demain nous trouverons un autre logement » (44) : l'appartement du premier chapitre, autrefois le logement d'Héloïse.

On peut comparer l'ancien appartement d'Héloïse dans ce roman à l'appartement d'Édouard qu'on verra dans *Est-ce que je te dérange ?* L'appartement d'Édouard est important parce qu'il reflète la personnalité d'Édouard avant qu'il n'accepte son enfance traumatisante. Il veut habiter dans un environnement stérile où rien ne lui rappelle sa vie familiale. Bernard, au contraire, préfère résider dans un logement qui respire le passé après avoir connu Héloïse.

C'est dans l'appartement décrit au début du roman, l'ancien appartement d'Héloïse, que Bernard se détache du monde réel<sup>6</sup>. Il se prépare à faire la traversée vers le monde sombre des morts. Le couple abandonne l'appartement qui est, selon Bernard, « trop froid. Ça n'a aucun cachet, aucun charme ! » (43). L'opposition entre Bernard et Édouard est de nouveau évidente dans cette citation. Édouard veut être entouré d'un environnement stérile. Il préfère refouler son passé et cet appartement sans souvenir lui plaît beaucoup. Par contre, Bernard ne veut plus vivre sa vie actuelle où il s'habitue à la présence autoritaire de sa mère. Il cherche inconsciemment un moyen de retrouver cette présence dominatrice. Il préfère l'appartement situé dans l'impasse des Acacias, l'appartement qui était celui d'Héloïse et qui évoque le passé.

C'est Monsieur Bottereau, l'autre vampire dans ce roman, qui mènera Bernard et Christine à cet appartement. Ainsi, Bottereau joue un rôle clé en préparant Bernard pour son voyage vers Héloïse mais Bottereau n'a pas l'intention de l'aider à retrouver la

domination maternelle. Tout d'abord, le couple se rend chez Bottereau et ils ont l'impression de se retrouver dans un temps ancien. Christine et Bernard remarquent les objets anciens qui sont éparpillés partout dans la pièce, comme « une baignoire tordue, montée sur des pattes de lion » (45) et un très vieux modèle de machine à écrire. On y trouve plusieurs jouets, ce qui transporte Bernard de nouveau dans son enfance<sup>7</sup> :

Voici la cour encombrée de ferrailles. On distingue [...] les roues immenses d'un landeau d'enfant [...] des cerceaux d'enfants avec leurs baguettes (45-46).

Après cette visite chez Bottereau, le couple se rend au nouvel appartement avec Bottereau ; Bernard est tout de suite à l'aise dans ce lieu mystérieux. Il se sent comme « un chat qui découvre un nouveau territoire » (52). Cet appartement est plein des couleurs et des caractéristiques d'une maison historique ; on voit partout les traces du passé dans cet appartement « suranné » (51). Par exemple, il y a un four ancien et un « évier archaïque » (53) dans la cuisine. C'est le contraire de l'appartement neuf et moderne que le couple vient d'abandonner. Cet appartement lui rappelle Héloïse et ses grandes jupes détaillées et extravagantes ; Bernard, « au milieu de la pièce, pleine de lueurs rouge et or, éprouvant le moelleux du tapis, respirant cet air coloré qui le grise » (52), est très heureux.

Christine, qui est le portrait d'une femme florissante et pleine d'énergie, ne peut pas rester dans cet appartement. Elle pense que ce lieu est un « désert » (51) et elle dit qu'elle aurait « très peur de rentrer ici, toute seule, le soir » (51). Il lui semble que cet

appartement appartient à un autre monde et elle se sent séparée de la ville et des êtres humains. Bernard sait qu'elle n'est pas du tout contente de ce logement mais, en même temps, il veut habiter ici. Bernard passe un contrat avec Christine pour la convaincre d'accepter l'appartement, il « promet de faire la cuisine tout seul, trois fois par jour, pourvu que Christine consente à louer l'appartement » (55).

Bernard est obsédé par ce logement qui semble être l'emplacement idéal où se préparer à passer au monde des morts par l'intermédiaire d'Héloïse, qui sert de lien entre les deux. L'appartement que Bernard et Christine avaient choisi ensemble était « Trop neuf » (42) et il aurait été impossible pour Bernard d'y évoquer son passé et d'être prêt à aller sous terre.

Les sentiments de Bernard envers Christine continuent à diminuer. Il trouve que ses gestes et sa façon de s'habiller sont révoltants et il déteste qu'elle le touche :

Sur la joue de Bernard le baiser mouillé de Christine [...]. Bernard furtivement s'essuie la joue avec son mouchoir [...]. C'est Christine qui me gêne. Ce vieux jean délavé, ce T-shirt, ces gros sabots, vous ne trouvez pas que ça détonne ici ? [Bernard à Bottereau] (51-53).

Bottereau veut que Bernard trouve Héloïse parce qu'il sait qu'Héloïse a besoin du sang de Bernard pour survivre. Bottereau a aussi des projets ; il s'intéresse au sang de Christine. Il préfère que Bernard et Christine se séparent parce que, de cette façon, il pourra plus facilement la tuer. Il parle d'Héloïse et de sa façon de s'habiller dans l'espoir d'attirer Bernard :

Il est vrai qu'un peu plus de jupons, de broderies, et de dentelle... Mais chez votre fiancée le sang est jeune et généreux... En pensant à Christine, Bottereau passe sa langue sur ses lèvres, avec gourmandise (53).

On verra que Bottereau joue le même type de rôle que Delphine dans *Est-ce que je te dérange ?* mais moins important. Delphine est le catalyseur entre Édouard et son enfance, et dans *Héloïse*, Bottereau est pour le meurtre de Bernard et il encourage Héloïse à le faire. Il veut que Christine et Bernard rompent ; ainsi, Bernard sera libre de retrouver Héloïse et elle le tuera. Bernard sera dans le même monde que sa mère, et il sera plus proche de sa mère dominante qui lui manque dans sa vie terrestre. Bottereau a aussi montré à Bernard cet appartement qui devient un nid pour le jeune homme. Il passe tout son temps dans l'appartement où il peut se transformer et rendre possible la réunion avec Héloïse :

Il ne sort plus, ne travaille plus. Il reste de longues heures [...] à se laisser pénétrer par l'atmosphère douce et délétère qui flotte entre les quatre murs. Il se passe quelque chose de singulier entre l'appartement et Bernard (61).

Christine a l'impression qu'elle est une intruse dans son propre appartement. Elle soupçonne que Bernard a l'esprit préoccupé mais elle se demande par quoi. Elle remarque que son attitude envers elle est différente et qu'il est plongé dans l'ambiance du nouvel appartement. Elle ne sait pas quoi faire. Elle estime que la vie qu'ils ont créée ensemble se désagrège et seule sa passion pour la danse la reconforte :

Lorsque Christine rentre, elle a l'impression d'être une intruse, de déranger l'air autour de Bernard (61-62) [...]. Une telle absence chez un garçon qui lui est cher plus que tout au monde n'est pas tolérable. Comment s'arranger avec la souffrance, la tenir à distance [...]. Seul le plaisir de danser empêchait Christine de se désoler tout à fait (64).

Pourquoi Bernard abandonne-t-il Christine qui jouait le rôle de mère depuis leur rencontre ? Au début de la relation, Bernard voulait être le centre de l'univers de Christine. Christine, qui adore la danse, voudrait se concentrer sur ses deux passions : la

danse et son nouvel amant, Bernard. Mais Bernard ne peut pas supporter une telle situation où Christine fait quelquefois semblant de ne pas s'occuper de lui ; il supplie Christine de lui donner toute son attention<sup>8</sup>. Bernard s'habitue au comportement de sa mère lorsqu'elle contrôlait la vie de son fils. Il veut que Christine se concentre sur le bonheur de son amant :

A sa demande Christine fit tous ses exercices à la barre [...]. Bernard [...] se sentait exclu de la délectation profonde dont rayonnait la jeune fille. Il [...] devint terriblement jaloux et angoissé (15).

Selon Lilian Pestre de Almeida dans son article « *Héloïse* : la mort dans cette chambre », Christine ne possède pas les traits physiques associés au stéréotype de la mère. Elle est encore une jeune femme au corps parfait d'une danseuse « tout en jambes et sans hanches »<sup>9</sup>. Elle n'est pas le portrait de la femme forte qui pourrait donner naissance à un enfant. Le corps de Christine ressemble plutôt à celui d'un adolescent qu'à celui d'une femme ; elle n'a pas les rondeurs d'une femme. Hébert compare le corps de Christine et celui de son mari Bernard pour mettre l'accent sur l'absence des traits féminins chez Christine<sup>10</sup>. Christine accentue sa silhouette sans rondeurs lorsqu'elle s'habille comme un jeune homme. Elle est toujours en t-shirt et jeans et Bernard est écoeuré de l'apparence de sa femme après avoir rencontré Héloïse. En revanche, Héloïse porte « une jupe longue à la taille cintrée. Un chemisier à manches gigot. Un col haut. Un chapeau à fleurs » (22), des vêtements clairement associés à ceux d'une femme à l'ancienne mode. Hébert nous fait remarquer non seulement des ressemblances entre le corps de Bernard et celui de Christine, mais aussi dans leur façon de s'habiller, « vêtus comme des frères jumeaux.



Jeans et pull-overs » (17)<sup>11</sup>. Il faut remarquer qu'elle insère le mot « frères » dans cette citation pour souligner l'image de Christine qui n'a pas d'apparence féminine.

Bernard n'est plus attiré par sa femme Christine. Il trouve que « son corps irréprochable » (60) et « ses jambes superbes » (61) ne correspondent pas à son image d'une figure maternelle. Il lui dit que « tu es belle, Christine. Mais trop éclatante, trop voyante, trop bruyante surtout » (60). Tous les traits humains de Christine sont amplifiés chez Bernard parce qu'il est obsédé par l'idée de la domination maternelle qui lui manque dans sa propre vie. Bernard associe maintenant l'image d'une mère aux ténèbres parce que sa vraie mère réside dans ce monde des morts.

Pour Bernard, il y a une présence qui manque dans l'appartement où l'amour une fois partagé par ce jeune couple continue à décliner. Il manque, dans ce logement somptueusement décoré, la femme qui y a autrefois habité – Héloïse dans toute sa parure. Aux yeux de Bernard, il n'y a pas de comparaison entre Christine et cette femme fascinante qui lui rappelle sa mère :

Une sorte de manque se glisse dans le salon rouge et or, dans la chambre à coucher aux lumières voilées [...]. Une absence se fait sentir [...]. Bernard voudrait revoir Héloïse, ne fût-ce qu'un instant (63).

Bien qu'il se soit engagé envers Christine en l'épousant, il est dévoué à son nouveau plan. Il doit se débarrasser de son épouse, « une femme que je n'aime plus, pense Bernard » (56). Il se servira d'Héloïse comme moyen de passer dans le monde non-terrestre. Il quitte l'appartement, « la lourde porte se referme sur lui » (75) dans l'espoir de revoir Héloïse. Il sort et « bientôt l'écho de ses pas résonne sur le trottoir. Dans la nuit » (75).

Les relations entre Héloïse et Bernard deviennent plus intenses. Il la trouve, comme toujours, dans le métro et cette fois, il a l'occasion de lui parler. Les deux se trouvent « face à face » (68) mais il lui semble qu'elle est « inaccessible en quelque sorte » (72). Bernard sait qu'il doit réduire l'écart qui les sépare. Bernard est prêt à la suivre jusqu'au bout du monde s'il le faut. Après un bref échange, Héloïse descend rapidement du train à la station Croix-Rouge. C'est un arrêt soigneusement choisi pour ce femme vampire parce que « la station Croix-Rouge est fermée depuis longtemps » (73)<sup>12</sup>.

Bernard est déterminé à ne pas perdre de nouveau la trace d'Héloïse. Elle est capable d'ouvrir la porte qui mène au monde où la mère de Bernard se trouve. Lorsque Bernard la retrouve, elle lui dit : « Je vous attendais » (78) puis elle l'emmène sous terre. C'est une étape critique parce que c'est un signal que ces deux personnages se préparent pour le but ultime. Héloïse est prête à le tuer et à lui permettre d'entrer dans son monde à elle. Bernard montre à Héloïse qu'il ne veut plus appartenir au monde terrestre ; il préfère mourir que vivre.

Les « jardins secrets » (9) joueront un rôle symbolique dans le meurtre imminent de Bernard. Le jardin chez Anne Hébert est un symbole de la création et de l'amour partagé entre mère et enfant. Comme j'ai expliqué au début de ce chapitre, le roman *Le Premier jardin* offre au lecteur l'illustration de la maison en Touraine qui est le premier jardin pour Maud et pour Flora. Mais dans le cas de Bernard, il n'existe pas de souvenirs joyeux de son enfance. Ce sont plutôt des souvenirs d'une mère qui contrôle chaque aspect de la vie de son fils. Donc pour Bernard, le premier jardin a une connotation noire et négative. Héloïse se concentre sur son projet de tuer Bernard ; elle

choisira chaque circonstance qui entourera le meurtre comme l'heure et le lieu. Elle contrôlera les derniers moments de Bernard sur la terre. Ainsi, comme la mère de Bernard, Héloïse a aussi un effet dominant sur Bernard. Le jardin de l'ancien appartement d'Héloïse remplira sa fonction. Il y a eu un abattage dans ce jardin la nuit où Bernard s'aventure dans le monde d'Héloïse. Un animal a été attaqué et tué dans le jardin. Il semble que c'était un vampire qui avait désespérément besoin de sang, mais à ce moment, il doit opter pour le sang d'un animal :

[...] lorsque le gardien de jour a remplacé le gardien de nuit qu'on a découvert le daneau, étendu sur le côté, les pattes rapides, au cou une large blessure. Saigné à blanc (76).

Cette mort est symbolique des événements qui se dérouleront dans l'appartement. Héloïse essaiera de tuer Bernard mais, comme on verra plus tard, elle ne réussira pas.

Héloïse commence à révéler sa vraie identité à Bernard. Elle fait des allusions concernant « le style de vie » d'un vampire. Elle lui dit : « je n'ai pas besoin d'argent » (70) et elle lui rappelle « qu'on meurt qu'une seule fois » (78). La vraie identité d'Héloïse sera complètement révélée à l'heure du meurtre. La révélation prochaine confirme le monde d'où vient Héloïse. Elle mène Bernard sous la terre dans une cave remplie de vampires où ils sont entourés de nombreux signes de la mort. La boisson préférée de la foule est le bloody-mary, les danseuses ressemblent à des cadavres. Bernard remarque que les hommes et les femmes portent trop de maquillage, comme des cadavres qui ont été préparés pour leurs obsèques à eux :

La cave est profonde [...]. Les visages sont étranges, trop apprêtés et maquillés [...]. Bernard remarque que tout le monde autour de lui boit du bloody-mary [...]. Les danseuses sont habillées de noir et de blanc [...] Les joues très blanches, les lèvres très rouges, les yeux charbonnés [...] (79-80).

Mais les boissons qui sont de la « couleur de sang » (80) ne remplacent pas le sang d'un vivant et les vampires s'amassent autour de la table de Bernard et d'Héloïse. Ils veulent attaquer Bernard et boire son sang, mais c'est Héloïse qui doit s'occuper de la mort du jeune homme. Elle prend immédiatement la situation en main en commandant à Bernard de partir. Comme une mère qui s'occupe de son enfant, Héloïse éloigne Bernard du danger :

L'encerclement de la foule, autour de la table, se fait plus menaçant. Héloïse réagit brusquement [...]. Venez, Bernard ! Vite ! Sortons d'ici ! Héloïse saisit Bernard par les mains et l'entraîne hors de la salle (81).

Bernard se sent ravivé après sa visite chez les morts. Il sait que ce monde l'attend, et il est prêt à quitter le monde des vivants. Cette visite l'aide à abandonner le doute qui existait autrefois ; il n'est pas content de sa propre vie dans le monde réel et Héloïse qui est, selon Bernard, la figure maternelle parfaite, lui offre l'occasion de la rejoindre.

Après cette visite sous la terre, Bernard ressent le même type de transformation qu'on retrouvera chez Flora Fontanges dans *Le Premier jardin*. Après une période de refuge à l'hôtel où elle a réveillé tous les fantômes liés à son enfance difficile, Flora ressent un soulagement. Elle est prête à affronter la dernière étape de son voyage symbolique vers l'enfance et vers la mère. C'est le même type de transformation que subit Bernard après avoir éprouvé ce nouveau monde où il résidera bientôt avec sa nouvelle figure maternelle. Il sort de la cave, Héloïse à ses côtés, et « l'air de la nuit [est]

sur leurs visages comme une averse fraîche » (81). Bernard est content de sa décision de quitter la terre et la vie. Il a trouvé, en Héloïse, le moyen de remplir le vide qu'il a ressenti après la mort de sa mère.

Christine, sa femme qui échoue dans le rôle maternel, ne fait plus partie de la vie de Bernard. Cette femme qui représente la vie ne veut pas dominer la vie de son mari. Elle est l'obstacle qui empêche Bernard de quitter le monde. Ainsi, elle agit comme barrière entre Bernard et la domination maternelle qui manque à sa vie. Par exemple, au dîner des fiançailles dans les pays de Loire, c'est Christine qui a interrompu le fantôme de la mère de Bernard qui apparaît à la table et « qui toque avec son dé d'argent sur la nappe pour réclamer la parole » (14). C'est la première fois que la mère de Bernard devait rivaliser avec quelqu'un pour obtenir l'attention de son fils. La mère de Bernard a toujours contrôlé la vie de son fils. Pendant son enfance, Bernard a été retenu « par milles petits fils invisibles, cousus par sa mère » (14), qui était couturière. Cette femme qui a été abandonnée par le père de Bernard, a élevé son fils elle-même. Bernard parle de la domination de sa mère dans sa vie en se servant de l'image symbolique de la couture<sup>13</sup>. Elle voulait toujours garder son fils près d'elle, surtout pendant son enfance quand il « dormait dans son petit lit, contre le grand lit maternel » (14). Bernard a même décidé de changer de carrière quand il était plus âgé pour faire plaisir à sa mère :

Un jour, Bernard avait renoncé à écrire des poèmes et à toutes sortes de rêveries pour étudier le droit, accomplissant ainsi le vœu le plus cher de sa mère qui s'en montra fort contente (13).

Après la mort de sa mère, Bernard pense qu'il « retrouvait souplesse et liberté » (13) mais la puissance et l'influence de la mère persistent, et Christine, la femme qui a

essayé de remplir le vide laissé chez Bernard par la perte de sa mère, échoue face à Héloïse, cette morte qui vient du monde non-terrestre pour délivrer Bernard de sa vie sans la domination de sa mère.

Christine sait que son mariage échoue, que « tout est raté [...]. Tout, tout [...] Bernard, moi, notre mariage » (90) et Bernard le confirme lorsqu'il lui dit qu'il n'est plus amoureux d'elle. Christine « empile ses vêtements dans la valise » (95) et elle quitte l'appartement. Il ne reste plus de barrières entre Bernard et Héloïse. Il se prépare pour l'événement prévu – cette femme enivrante, « cette créature sans pareille » (97) lui rendra visite et lui donnera l'occasion de profiter de sa vraie identité. Héloïse transportera Bernard au royaume des morts où il ne souffrira plus de l'absence de la domination maternelle.

Héloïse arrive à l'appartement et elle « ramasse son manteau et le jette sur le petit fauteuil crapaud » (97) ; elle sait ce qu'il faut faire. Elle est dans son élément dans l'appartement qui était autrefois le sien, « ses gestes sont sûrs et familiers, comme si elle retrouvait de vieilles habitudes » (97). Bernard ne peut pas croire que cette femme qui a hanté ses rêves depuis leur première rencontre est finalement venue le trouver. Il « contemple Héloïse comme on contemple la mort » (97). Les deux personnages savent que le moment est arrivé ; Héloïse se servira de cet appartement, qui existe seulement pour servir de premier jardin à Bernard et à sa mère, pour réaliser son projet ultime :

Mais le propre désir d'Héloïse domine nettement dans l'appartement. Comme si tout ce qui se trouvait là n'eût existé qu'en fonction de ce désir même, pour l'attiser et lui permettre de s'accomplir dans toute sa force dévorante (99).

Mais comme on verra dans les autres œuvres hébertiennes étudiées dans ce mémoire, l'idée du premier jardin ne dure pas longtemps. Héloïse essaie de tuer Bernard en le mordant au cou. Il y a « un bref cri de douleur [...] Le sang chaud l'inonde venant de sa gorge tranchée » (100). Héloïse veut transporter Bernard dans son monde non-terrestre, mais elle réussit seulement à l'emmener «aux portes de la mort » (100). Christine, associée à la vie, trouve son mari qui s'accroche à la vie et elle l'emmène à l'hôpital. Héloïse a échoué dans sa tentative de tuer Bernard ; ainsi, il risque de souffrir d'une vie sans le contrôle d'une figure maternelle. Si Héloïse ne l'aide pas à quitter le monde réel en le tuant, il doit continuer à mener une vie sans une figure maternelle qui peut le dominer.

Mais cela ne continuera pas longtemps. Christine est encore là pour intervenir dans les relations entre mère et fils lorsqu'elle « baignait le visage de Bernard d'eau fraîche. Tentant de le tirer de ses songes atroces » (105). Bernard pense à Héloïse qui lui a révélé sa vraie identité. Il sait maintenant qu'elle représente la mort et que « Christine est la vie » (105). Il décide qu'il va essayer de retrouver la vie avec Christine, d'« agir comme si l'amour était encore possible entre Christine et lui » (110) et d'oublier Héloïse complètement, de « tout oublier et faire comme si de rien n'était » (109).

Christine, qui veut s'occuper de son mari comme une mère prend soin de son enfant, dit qu'il faut déménager de l'appartement dès que possible. Christine essaie de le ramener dans le monde des vivants, rempli d'odeurs et de couleurs. Elle le mène au marché pour acheter des provisions pour un dîner célébrant leurs retrouvailles. Bernard se

trouve entouré de « salades acides et légumes multicolores » (112). Il essaie de s'intégrer de nouveau dans le monde terrestre et de nier son désir de se trouver sous la terre, mais il est simplement une « ombre » (113) de la vie qu'il avait autrefois connue.

Comment trouver un moyen de s'échapper du monde terrestre où la mère ne domine plus? Comment se débarrasser pour de bon de cette femme qui agit comme barrière entre mère et fils ? Ce sont Héloïse et Bottereau qui aideront Bernard parce qu'ils poursuivront jusqu'au bout leur projet de tuer Bernard. Bottereau s'occupe de Christine en l'attaquant et en buvant son sang. Bernard « découvre le corps de Christine à moitié caché sous la table. Ses vêtements sont déchirés. A son cou trop blanc une blessure fraîche » (117-118). Sa décision est prise ; l'obstacle de l'amante n'existe plus. Il ne reste qu'une seule action : trouver Héloïse et être transporté au monde non-terrestre où il ne devra plus souffrir sans le contrôle de sa mère. Il la retrouve sous la terre, dans le métro et il est encore captivé par sa puissance. Ses tendances dominantes qui sont semblables à celles de la mère de Bernard sont maintenant plus évidentes. Bernard cède à « son charme pervers » (123) et à son contrôle et il lui dit qu'il l'aime. Héloïse le traite comme son propre enfant en le prenant dans ses bras et elle lui parle doucement, disant : « ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri » (123).

Bernard avait apporté un fusil pour tuer Héloïse, « La retrouver [...] et l'abattre comme un animal nuisible. Lui faire payer la mort de Christine » (121), mais l'amant est impuissant lorsqu'il est obligé de faire face à la mère. Il « laisse tomber son arme et se rend » (123). Bien qu'Héloïse ne veuille pas tuer le jeune homme, elle sait que « la loi c'est la loi » (84) et elle doit emmener Bernard au royaume des morts. Selon les règles



des vampires, il faut suivre la victime jusqu'à la fin de son existence, une mort causée par ces voleurs de sang. Héloïse réussit à le tuer et la mère domine encore dans la vie de Bernard. Bernard recule devant les exigences de sa mère, comme il l'a toujours fait pendant son enfance. Héloïse assume son rôle de mère intermédiaire quand elle « prend le fils dans ses bras »<sup>14</sup>.

Les voici, tous les deux, sur le quai [...]. La séduction d'Héloïse. Son charme pervers [...]. Encombrée par ce grand corps d'homme qui défaille, Héloïse s'agenouille, puis s'assoit par terre, couche le jeune homme sur ses genoux. Piéta sauvage, elle l'entoure de ses bras (123-124).

Qui est cette jeune femme fascinante qui vient du royaume des morts ? Il est certain qu'Héloïse est un vampire ; plusieurs indices mentionnés tout au long du roman soutiennent ce fait. Par exemple, Héloïse se trouve toujours dans le métro où il n'y a pas de lumière. Bottereau lui rappelle qu'il faut faire « attention à la lumière » (23). Cette figure vampirique, « cette créature sans pareille » (97) n'a pas de reflet lorsqu'elle se regarde dans le miroir. Elle « s'assoit devant la coiffeuse et se mire dans la glace. Mais on ne voit pas son reflet » (98).

Pourquoi Anne Hébert a-t-elle créé une telle créature ? Hébert veut transmettre un message au lecteur à travers son choix de personnages, surtout le choix des personnages féminins. Dans ce roman particulier, on remarque qu'une corrélation existe entre Bernard et Héloïse et le célèbre couple Héloïse et Abélard du 12<sup>e</sup> siècle. Héloïse a habité chez son oncle Fulbert (Fulbert était canon à la cathédrale Notre-Dame) qui l'a élevée lui-même au lieu de la faire entrer chez les religieuses. Fulbert a décidé d'embaucher Pierre Abélard, philosophe, professeur et écrivain, pour enseigner les lettres latines à sa nièce<sup>15</sup>. Héloïse

est devenue une jeune femme très cultivée grâce à sa vie chez son oncle. Le professeur particulier et son élève sont tombés amoureux et Héloïse a donné naissance à un fils nommé Astrolabe. Peu après, Héloïse et Abélard se sont mariés en secret<sup>16</sup>.

On a souvent étudié Héloïse à cause de son lien avec Abélard. Cette femme du 12<sup>e</sup> siècle n'est pas toujours reconnue pour la vie qu'elle a menée avant et après avoir rencontré Abélard. Anne Hébert a ressuscité des femmes célèbres du passé et elle a recréé leurs histoires. Hébert les regarde du point de vue positif. C'est le même cas dans ce roman pour le personnage d'Héloïse. On pourrait dire qu' Hébert a créé ce personnage féminin en pensant à Héloïse du 12<sup>e</sup> siècle et elle a voulu lui donner la reconnaissance qui est lui due. Hébert a créé cette nouvelle version d'Héloïse pour prouver qu'elle a le pouvoir d'exister seule, sans homme.

A la fin du roman, on se rend compte que c'est Héloïse qui est vraiment la manipulatrice de ce roman. Bernard la trouve captivante et il est tellement obsédé par cette femme qu'il abandonne son projet de la tuer après avoir trouvé sa fiancée morte. Il se livre à Héloïse ; ainsi, Hébert donne un nouveau tour à l'ancien personnage d'Héloïse. Au lieu d'être prise elle-même dans une liaison amoureuse, elle calcule.

On remarque aussi la ressemblance entre l'Héloïse du 12<sup>e</sup> siècle et l'Héloïse dans le roman d'Hébert. Héloïse a admis à Abélard dans ses lettres qu'elle l'adore : « dans toute ma vie, Dieu le sait, c'est toi que Dieu que je crains d'offenser, à toi plus qu'à Lui que je désire plaire »<sup>17</sup>, bien qu'elle soit religieuse<sup>18</sup>. Le personnage d'Héloïse dans le roman d'Hébert a aussi rejeté les règles de la religion des vampires quand elle hésite plusieurs fois à tuer Bernard et à boire son sang. Elle a quelques occasions de le séduire

mais elle attend jusqu'au dernier moment parce qu'elle trouve qu'« il a tant de charme. Il est si drôle avec son air sérieux et naïf » (106). Il est évident qu'elle tombe amoureuse de Bernard, comme Héloïse est tombée amoureuse d'Abélard.

Dans le roman d'Hébert, Héloïse réussit finalement à tuer Bernard dans le métro à la station Père-Lachaise<sup>19</sup> :

Le brouillard monte à nouveau, s'étend sur toute l'assemblée. On peut lire le nom de la station Père-Lachaise, à travers la brume (124).

Voici un autre parallèle entre ces deux personnages féminins qui portent le même prénom. Héloïse choisit de tuer Bernard à cette station qui a de la signification lorsqu'on pense à l'histoire d'Héloïse et Abélard. On peut trouver les tombes de ce couple au cimetière Père-Lachaise à Paris ; leurs corps ont été transférés et réenterrés dans ce cimetière dans les années 1800<sup>20</sup>.

Ce roman d'Hébert qui raconte le bouleversement ultime de la vie d'un jeune couple fournit une perspective sur la mort. Bernard, qui est inconsciemment à la quête de la mort au lieu de vivre sans une figure maternelle dominante, est disposé à aller jusqu'au bout du monde pour s'échapper à ce néant qui est sa vie. Il exécute cette tâche grâce à Héloïse. Aux yeux de Bernard, Héloïse est une figure maternelle, mais en réalité, Héloïse est le contraire. Comme on verra dans les autres œuvres hébertiennes examinées dans ce mémoire, une figure maternelle est associée à la vie, mais Héloïse est porteuse de la mort. Cette combinaison est idéale dans le cas de Bernard parce qu'il doit passer dans le monde des morts pour ne plus mener une vie sans une figure maternelle dominante. Héloïse n'est

pas simplement un vampire malveillant qui vient tuer des innocents et boire leur sang. Elle aide ce jeune homme qui veut inconsciemment se détacher du monde réel à cause de la perte de sa mère, et ainsi, Bernard se sent satisfait parce que son désir caché, celui de retrouver la présence dominante d'une figure maternelle, représentée par Héloïse, est réalisé et rien ne peut les séparer.

<sup>1</sup> Pestre de Almeida, Lilian, "Héloïse: la mort dans cette chambre », *Voix et Images* 7.3 (printemps 1982) : 474.

<sup>2</sup> Ferry, Jacqueline, "Héloïse dans le Métro", *Lettres québécoises* 21 (printemps 1981) : 25.

<sup>3</sup> Ferry 25.

<sup>4</sup> Le terme non-naturel fait référence à tout ce qui n'est pas normal.

<sup>5</sup> J'expliquerai ce point en détail dans le chapitre consacré au roman *Est-ce que je te dérange ?*

Quant au rôle d'Héloïse, j'examinerai ce choix de personnage plus tard dans ce chapitre.

<sup>6</sup> Côté, Paul Raymond, "L'Euphémisation dans *Héloïse* d'Anne Hébert », *Symposium* 63.3

(automne 1989) : 177.

<sup>7</sup> Rocher, Denise, "Héloïse d'Anne Hébert: Une Nouvelle Eurydice?", *Québec Studies* 17 (1994) :

139.

<sup>8</sup> Rocher 140.

<sup>9</sup> Pestre de Almeida 474-475.

<sup>10</sup> Rocher 139.

<sup>11</sup> Pestre de Almeida 475.

<sup>12</sup> Rocher 136.

<sup>13</sup> Côté 178.

<sup>14</sup> Pestre de Almeida 476.

<sup>15</sup> Vauchez, André, éd., "Héloïse", *Encyclopedia of the Middle Ages*, vol. 1 (Cambridge: Clarke and Company, 2000), 661.

<sup>16</sup> Benton, John F. "Abelard, Peter", *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 1 (New York: Scribner's, 1982), 16-17.

<sup>17</sup> Ferroul, Eve, ed., *Héloïse et Abélard* (Paris: Flammarion, 1996) : 125.

<sup>18</sup> Benton 19.

<sup>19</sup> Pestre de Almeida 473.

<sup>20</sup> Bunson, Matthew E., *Encyclopedia of the Middle Ages* (New York: Facts on File, 1995), 228.

*Les Fous de Bassan*

*Les Fous de Bassan*, un roman violent et tragique, nous raconte l'histoire des deux jeunes cousines, Nora et Olivia Atkins, qui ont été tuées et jetées dans la mer près de leur village natal, Griffin Creek, pendant l'été de 1936. C'est leur cousin Stevens Brown, âgé de vingt ans, qui les tue après son retour d'un voyage aux États-Unis. Cette communauté protestante anglophone, autrefois très unie, se disperse après cet événement horrible. Ce roman nous permet de voir six points de vue différents concernant le meurtre de ces deux filles : ceux de Nicolas Brown, Stevens Brown, Nora et Olivia Atkins, Perceval Brown et les gens du village. Mais je me concentrerai sur quatre de ces points de vue : ceux de Nicolas Brown, Stevens Brown et Nora et Olivia Atkins. Je préfère examiner ces quatre points de vue parce qu'ils sont intégraux à l'analyse de la présence et de l'absence maternelle. Ces quatre personnages démontrent soit une souffrance soit une jouissance concernant le rapport avec la mère. J'analyserai en détail le point de vue d'Olivia Atkins vers la fin de ce chapitre<sup>1</sup>. J'ai choisi d'examiner en détail son point de vue parce qu'elle est le seul personnage qui réussit à être réuni avec sa mère. La voix narrative d'Olivia consiste en deux parties : celle du point de vue d'Olivia lorsqu'elle est morte et celle du point de vue d'Olivia lorsqu'elle était encore en vie, raconté par Olivia après sa mort. Ces deux perspectives sont mélangées dans le chapitre « Olivia de la haute mer ».

Il y a la rivalité entre les hommes et les femmes de Griffin Creek, ou plus précisément, l'intrigue qui se déroule à cause du rejet des fils par leurs mères. Stevens Brown et le pasteur Nicolas Jones, les deux personnages masculins principaux dans ce

roman, devenus fous à cause de cet abandon. Par contre, la plupart des femmes offrent un amour inconditionnel et elles partagent les secrets féminins qui les séparent du sexe masculin. Le rôle de Felicity Jones, figure ultime de la maternité, sera analysé et le rapport qu'elle a avec les deux personnages masculins et les Atkins.

Anne Hébert présente l'idée du premier jardin au lecteur, le lieu où mère et enfant développent un rapport qui devrait durer jusqu'à la fin de leur vie terrestre. Mais chez Hébert, ces relations se détériorent et elles se rompent souvent. Les enfants se trouvent abandonnés dans le jardin ; « Ils sont chassés du paradis de leur enfance »<sup>2</sup> et ils doivent trouver un moyen d'exprimer leur malheur et d'essayer de remplir le vide laissé par leur mère qui les rejette. Chez les hommes, ils cherchent ailleurs l'amour d'une femme qui peut remplir le vide maternel. Malheureusement, Stevens et Nicolas trouvent la solution à leurs problèmes en commettant le viol et le meurtre<sup>3</sup>.

Les nouveaux habitants se sont installés à Griffin Creek, le premier jardin de ses habitants, dans l'espoir d'y trouver une vie florissante :

Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine. Toutes les bêtes à fourrure et à plumes [...], les oiseaux de mer et les poissons dans l'eau s'y multipliaient à l'infini (14) [...] et ils arrivèrent, hommes, femmes, enfants, traînant après eux quantité d'objets, de meubles et de vêtements de toutes sortes, venant de Nouvelle-Angleterre (54).

Le village lui-même se situe entre cap Sec et cap Sauvagine. Cette description de l'emplacement de Griffin Creek évoque une image maternelle négative. Au lieu d'évoquer une image positive de la maternité – celle de la sécurité entre la chaleur des seins maternels gonflés de lait, il existe une image négative. Les noms des caps, « Sec » et « Sauvagine », sont associés au manque d'amour et à l'idée du rejet et de l'hostilité<sup>4</sup>.

Le pasteur Nicolas Jones, homme qui essaie de réunir les habitants qui sont restés au village après le meurtre des Atkins, se souvient des jours où Griffin Creek était encore dans un « état d'innocence ». Le village ne portait pas de taches créées par le péché<sup>5</sup>. Des années plus tard, Nicolas doit affronter « mon péché qui sombre avec moi » (45). Il a eu des relations incestueuses avec sa nièce Nora Atkins, « ses petits seins devenaient durs entre mes mains, plongés dans son corsage » (45), une des filles tuées par Stevens Brown. Nicolas sait qu'il ne faut jamais révéler ce secret. Ce lien incestueux qui existe entre ces deux personnages est souligné par la citation « les deux plus roux de Griffin Creek » (45) qui fait référence à Nora et Nicolas. Hébert décrit ce trait physique parce que la ressemblance entre Nora et Nicolas est très évidente, comme s'ils étaient père et fille<sup>6</sup>.

Nicolas cache, sous ce crime, la racine de ses intentions malveillantes: il a été rejeté pendant son enfance par sa mère, et il veut être « l'adoré qu ['il] n'[a] pas été » (32). Sa mère, qui s'appelle Felicity Jones, est la figure maternelle ultime qui joue un rôle important dans la vie de chaque personnage. Nicolas voit sa mère comme désirable mais inaccessible comme une amante<sup>7</sup>. Il parle ouvertement de l'amour passionné qu'il a envers sa mère. Il l'appelle « ma mère, mon amour » (36) et il parle du désir irrésistible qu'il a ressenti comme enfant envers sa mère. Nicolas se souvient de sa mère qui se baignait chaque matin dans la mer. Il se cachait dans les roseaux et il la regardait comme un amoureux qui regarde l'objet de son amour dans l'espoir d'avoir le plaisir de voir son corps<sup>8</sup>. Nicolas décrit sa mère comme si elle est une créature divine. Il dit qu'elle « est pleine de reflets roses [et qu'] elle règne sur la mer » (35). Elle est éclatante avec « sa robe de chambre, à ramages marron et rouge, [qui] flotte autour d'elle » (35) et les

« ronds de couleur [qui] se déplacent autour de ses chevilles, les entourent comme des bracelets » (35) sont semblables aux images de Jésus Christ qu'on trouve dans le Bible. Perceval, le frère de Stevens Brown, reconnaît aussi les tendances divines chez sa grand-mère lorsqu'il dit que « Ma grand-mère Felicity apparaîtra peut-être avec la lueur. Marchera peut-être sur les eaux, dans sa robe de chambre rouge et marron ? » (151)

Nicolas veut toujours accompagner sa mère, mais selon sa mère, c'est interdit. Il la supplie toujours en disant « Emmène-moi avec toi, me baigner avec toi... » (35) mais elle le rejette chaque fois et elle le « ramène à la maison » (36). Elle lui « (tourne) le dos » (36) et le petit se trouve tout seul. Cette demande de Nicolas est non seulement un désir d'être lié amoureusement à sa mère, mais c'est aussi un désir de retrouver son nid dans l'utérus de sa mère, « de retourner dans le fœtus »<sup>9</sup>.

Felicity va seule vers la mer au petit matin pour s'échapper de ses soucis et pour y trouver un peu de solitude. Ses sentiments de malheur « sont [...] exorcisés par la présence de l'eau qui développe en elle une sensation de calme et de liberté absolue »<sup>10</sup>. Felicity sait que son mari est infidèle et sa conscience de ce fait est renforcée lorsque son mari « est rentré à trois heures du matin » (36)<sup>11</sup>. Malheureusement, elle ne peut rien faire parce qu'elle est impuissante devant le pouvoir masculin qui est très dominant à Griffin Creek. Toutes les femmes à Griffin Creek, surtout Felicity, s'identifient à la mer parce qu'elle est une source de revitalisation dans un village où la femme est opprimée par la présence masculine. La mer est aussi associée à la mère parce que la mer est symbole de



l'origine de ce village. Les ancêtres des familles principales à Griffin Creek se sont servis de la mer comme moyen d'accéder à cette terre<sup>12</sup> :

Viennent les maisons et les bâtiments, les hommes et les femmes, les enfants et les bêtes, l'arche de Noé s'ouvre sous la pression des eaux, laisse filer sa cargaison mâle et femelle sur la côte, entre cap Sec et cap Sauvagine (238).

Cette idée de la mer qui est associée à la maternité et à la naissance sera clairement expliquée quand j'analyserai chacun des personnages du roman.

Le pasteur veut rappeler ses ancêtres qui ont établi la colonie de Griffin Creek. Il construit une pièce spéciale au presbytère où il peut accrocher des peintures de ses ancêtres masculins :

[...] j'ai eu l'idée de construire une annexe au presbytère et d'y installer une galerie des ancêtres, afin d'affirmer la pérennité de mon sang [...]. J'engendre mon père à mon image, et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance (14-15).

Nicolas supprime tout rappel de ses ancêtres féminines quand il évite d'inclure leurs photos dans sa galerie. Il laisse cette tâche aux jumelles Pat et Pam, deux filles qui agissent comme servantes chez le pasteur<sup>13</sup> :

Pour ce qui est des femmes, j'ai décidé d'avoir recours aux jumelles [...]. Livrée aux couleurs et aux pinceaux, enfermées, toute une journée [...]. Quelques têtes de femmes émergent là-dedans, chapeautées, tuyautées, enrubannées [...] plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek (16).

Anne Hébert crée l'image de la ressemblance entre les femmes et des créatures qui n'appartiennent pas au monde réel. Elle décrit seulement la tête de ces femmes, et pas le corps entier. Selon Hébert, ces femmes ne sont qu'un songe; au monde réel, on peut voir le corps entier mais dans un songe, les images sont sélectives.

Nicolas préfère ne pas penser à ces ancêtres féminines parce que sa propre mère l'a rejeté et encore à cause de sa femme Irène. Nicolas ne peut pas contribuer à la génération de ses pères parce que « ma femme Irène, née Macdonald, est stérile (23) [...] Moi qui n'ai pas eu de fils [...] Moi qui suis sans descendance » (15). Nicolas espère accéder à sa mère en se servant de sa femme Irène. Nicolas voudrait être un père parce qu'il est sûr que sa mère adorerait son fils<sup>14</sup>. Il sait que sa mère « le bercera dans ses bras solides, tout contre la douce chaleur de sa poitrine » (32).

Mais l'effort du pasteur de se rapprocher de sa mère est impossible à cause de la stérilité d'Irène<sup>15</sup>. Il décrit sa femme en disant qu'elle ressemble à « un poisson mort » (23) ; pour Nicolas, sa femme est inutile. Il ne peut pas accepter la chute de sa femme. Il ne concevra jamais un enfant avec Irène ; ainsi, ce serait pour lui la dernière occasion d'être favorisé par sa mère, Felicity Jones, et de continuer la lignée de ses ancêtres masculins :

[...] je m'obstine à chercher, entre ses cuisses [celles d'Irène] l'enfant et le plaisir » (24) [...] Après moi le gouffre abrupt. Le vide. Rien. Le fils que je n'ai pas eu, comment imaginer son visage [...] (20).

Remarquons que Nicolas décrit Irène comme un poisson « mort ». Irène est une femme qui ne peut pas jouir de la vie parce qu'elle sent que sa vie est gaspillée- elle ne peut pas donner naissance à un enfant. Elle ne peut pas s'identifier à la mer, symbole de la maternité, et ainsi, elle ne fera jamais partie de la grande famille des mères de Griffin Creek. Elle ne possède pas la chaleur associée aux figures maternelles. Nicolas parle de sa froideur, « sa vie froide de poisson » (23), plutôt que la chaleur qui rayonne toujours

d'autres figures maternelles. Nicolas se demande : « pourquoi chercher chaleur et réconfort auprès de cette femme ? » (44)

Nicolas sait qu'il ne trouvera jamais de tendances maternelles en Irène, donc il se tourne vers Nora Atkins. Celle-ci est une jeune femme qui est à l'âge de donner naissance à des enfants ; l'idée d'être capable de reproduire est attirante pour Nicolas. Nora parle de sa fécondité et de son désir d'être mère<sup>16</sup> :

J'attrape une pomme sur la table de la cuisine, je la croque en plein vent et je crache les pépins dans toutes les directions. Des vergers naîtront un peu partout, sur mon passage, dans la campagne (12) [...] la promesse de dix ou douze enfants [...] se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre (118).

Nora se sert de l'image d'une pomme pleine de pépins, qui est prête à éclater à cause de son besoin de créer de nouveaux arbres.

Irène découvre, par Perceval, qui était témoin, que son mari est coupable de l'inceste et elle décide qu'elle ne peut plus supporter cette vie pleine de déception. Son mari ne l'aime pas parce qu'elle n'est pas capable de mettre un enfant au monde. Elle met fin à sa vie en se pendre dans la grange<sup>17</sup> :

Je ne saurai sans doute jamais d'où lui venait sa fureur, ce matin-là [...]. Pour ce qui est des racontars de Perceval : words, words, signifying nothing... Irène n'a sans doute rien compris [...]. Elle est allée se pendre dans la grange [...]. Son mari le pasteur [...] n'a pas remarqué la place vide dans le grand lit (45-46).

Irène ne choisit pas de se tuer en se jetant dans la mer parce que la mer est un symbole de la mère et de la vie. La mer prend aussi la vie des femmes qui s'identifient au rôle d'une mère, et la mer assiste ces femmes à rejoindre leurs propres mères dans la

mort. On verra un exemple de cet aspect de la mer lorsque le personnage d'Olivia Atkins sera analysé. Irène n'éprouve pas cette attirance envers la mer qu'on remarque, par exemple, chez Felicity Jones. « Irène ne se promène jamais sur la grève » (44)<sup>18</sup>. Elle est trop occupée à prendre soin de la maison et de son mari. Puisqu'elle ne peut pas combler son mari en lui donnant un fils, elle essaie quand même d'être utile lorsqu'elle soigne « la maison du pasteur. Les habits noirs du pasteur. Le linge blanc du pasteur. Les pipes du pasteur » (44).

Nicolas doit affronter son péché d'avoir commis l'inceste avec sa nièce Nora, mais il nie qu'il en soit coupable. Il blâme Nora pour l'incident et elle l'affirme quand elle dit qu[e] « Il [Nicolas] dit que je suis mauvaise [...]. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek » (129). Ainsi, Hébert crée un parallèle entre Nora et Ève. Comme dans l'histoire originelle de la chute, c'est la femme, dans ce cas-ci, Nora, qui a causé la ruine du premier jardin. Nicolas dit que Nora est le portrait de la tentation avec « sa robe verte retroussée par le vent, découvrant ses genoux, collant à ses cuisses » (41) et il ne peut pas lui résister<sup>19</sup>. Les hommes de Griffin Creek pensent qu'ils ont le droit de satisfaire leurs désirs sexuels, mais les femmes doivent faire face au péché si elles cèdent à leurs propres désirs, comme Ève dans la chute originelle<sup>20</sup>. Nora se compare à Ève, mais elle donne un nouveau tour à cette vieille intrigue. Nora déclare qu'elle est sur un pied d'égalité avec l'homme lorsqu'elle dit qu'elle a été « faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam » (116).

Cet incident contribue aux événements horribles de l'été 1936 lorsque les gens de Griffin Creek ont été chassés de leur paradis. Nicolas est forcé d'affronter les

conséquences de ses actions ; il faut rappeler qu'Adam a dû supporter les conséquences du choix qu'il a fait de suivre Ève et être ainsi introduit au monde du péché. Nicolas reste à Griffin Creek et il passe en revue l'ampleur du tort fait à son village. Le nombre de fidèles qui assistent à l'église pour écouter le pasteur diminue chaque jour<sup>21</sup>. Nicolas sait qu'« il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek. Quelques survivants persistent encore, traînent leurs pieds de l'église à la maison [...] » (13). Sans mère ni femme, Nicolas essaie de trouver du réconfort chez lui. Il suit la même routine chaque soir : il commande à ses deux petites servantes, Pat et Pam, de préparer ses pipes pour qu'il puisse les fumer avant de s'endormir :

[...] Les envoyer [...] préparer mes pipes pour la soirée. Je les aime bien culottées, bourrées d'avance [...] prêtes à être allumées [...] selon un rituel bien précis. Ainsi va la soirée du pasteur [...] (20).

Ces pipes sont un remplacement des seins de sa mère. Il « allume une troisième pipe. Le bout d'ambre dans la bouche comme s'[il] tétait[t] un sein trop dur. Depuis le temps que... » (26). Il pense à son enfance lorsqu'il a été allaité par sa mère<sup>22</sup>. Pourquoi Nicolas ne finit-il pas sa phrase ? Il sait qu'il ne sera jamais proche de sa mère et il ne veut pas évoquer la pensée de cette perte.

Stevens Brown, le neveu de Nicolas, est un autre personnage masculin très important de ce roman. Il connaît aussi le manque d'une figure maternelle. Il rentre à Griffin Creek pour la première fois depuis son départ il y a cinq ans. Aliéné par sa mère depuis son enfance et détesté par son propre père, Stevens a quitté son village natal après une grande dispute avec son père :

Me voici donc de retour au pays natal, après avoir traversé l'Amérique (57) [...]. Après cinq années d'absence me voici de retour [...]. La scène est là, dans la cuisine [...]. Les deux autres sont au sol, emmêlés et confondus, figés au moment de leur bataille, dans leurs gestes de bataille et de haine (93).

Le point de vue de Stevens, manifesté dans deux chapitres distincts, est exprimé dans les lettres qu'il écrit à Michael Hotchkiss, l'ami qu'il a rencontré pendant son voyage en Amérique. On apprend, à travers ces lettres, que Stevens veut effacer son passé à Griffin Creek, « recommencer à zéro » (80) ou même « être quelqu'un d'autre » (79). Les pensées de Stevens sont séparées dans deux chapitres parce que ce dernier suit un processus de refoulement de son enfance, comme on voit aussi chez Édouard dans *Est-ce que je te dérange ?* Dans le premier chapitre, Stevens commence à parler de sa mère qui l'a aliéné quand il était jeune. En même temps, il veut échapper à ces souvenirs. Il attend jusqu'au dernier chapitre du roman avant d'admettre la vraie raison derrière sa folie : il ne peut pas faire face aux malheurs de son enfance. Il est poussé par sa haine envers les femmes à dominer et à tuer les Atkins.

Stevens est debout « en haut de la côte de sable, [et] le village se trouvait tout en bas » (61). Il contemple son retour au village et il le redoute :

[...] je lève la jambe, je cligne des yeux, je pose mon pied [...] sur le village que je cache entièrement [...]. Tout cela parce que je n'arrive pas à me décider à descendre la côte et à cogner à l'une des portes de ce village [...] (63).

Pourquoi ne souhaite-t-il pas retourner à son village ? Stevens ne veut pas se souvenir des misères de son enfance. Il n'a pas oublié la froideur de sa mère, « une sensation de froid [l]e pénètre peu à peu » (86), même après plusieurs années. Nicolas sait que « [c]e froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance » (86).

Lorsqu'il se rapproche de la maison de ses parents, les souvenirs de son enfance malheureuse resurgissent. La mère de Stevens a un problème de circulation et Stevens garde des souvenirs du toucher de sa mère :

[...] des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant. Cette femme a une très mauvaise circulation, dit le Dr. Hopkins [...]. C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants, sortis d'un ventre polaire [...] (86).

Mais le vrai problème qui existe chez la mère de Stevens, comme chez toutes ces mères, est son manque de chaleur et d'amour envers tous ses enfants. Lorsqu'elle a donné naissance aux jumelles Pat et Pam, « elle pleure et affirme qu'elle ne veut pas de ces deux enfants » (86). Stevens parle de cet événement parce qu'il était présent pendant la naissance de ses sœurs. Quand on décrit des enfants proches des seins maternels, c'est d'habitude l'image de la tendresse, de la sécurité et de la chaleur qui est évoquée. Dans ce cas-ci, c'est le contraire. La mère de Stevens est en train d'allaiter les jumelles et Stevens décrit la froideur montrée par sa mère. Elle ne les nourrit pas avec amour :

Les deux jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de ma mère, blafarde et effarée, regorgeante de lait, pareille à une fontaine glacée. Toute la chambre s'en ressent de cette source de froid, installée sur le grand lit [...] (87).

Stevens a quitté Griffin Creek non seulement à cause de l'échec des relations avec son père, mais aussi en raison du désespoir qui le hante quant aux relations avec sa vraie mère. « C'est la faim et la soif » (87) de l'amour maternel que Stevens connaît. Bien qu'il essaie de s'échapper à ces misères, le symbole ultime de la maternité dans ce roman, la mer, lui rappelle sa mère. Il est attiré vers la mer ; la mer fait partie de sa vie « depuis son enfance » (57). Il a maintenant vingt ans et il « finissai[t] toujours par revenir au bord

de la mer » (58). Stevens est fasciné par la mer « avec des reflets roses et mauves » (58). Le pasteur Nicolas Jones affirme cette présence de la mer qui a un effet sur tous les gens de Griffin Creek quand il dit que « Le souffle marin pénètre nos vêtements, découvre nos poitrines givrées de sel » (26).

La cousine de Stevens, Maureen, s'identifie aussi au rapport avec la mer vécu par les femmes de Griffin Creek:

La senteur de la mer devait lui plaire car elle ne cessait pas de respirer profondément, calmement [...] comme si c'était sa seule raison d'être ; de respirer à fond et de se trouver présente au matin, sur le pas de sa porte, au bord de la mer (65).

Stevens décide d'aller chez Maureen avant de rendre visite à ses parents. Il sait qu'il peut dominer et séduire cette femme qui habite toute seule depuis la mort de son mari. Stevens pense que les femmes ont été créées pour servir les hommes et pour subvenir à leurs besoins<sup>23</sup>:

Cette femme-là m'attendait. [...]. C'est sans doute pour ça que j'ai été attiré par sa maison [...]. Une femme d'un certain âge, veuve, par-dessus le marché [...] qui se lève le matin et se demande ce qu'elle va faire de sa journée [...] (65). Je crois que cette femme est heureuse de nourrir un homme et d'être commandée par lui (66).

Mais Stevens voit aussi des tendances maternelles chez Maureen et il pense qu'il peut « s'engage(r) à faire l'impossible : [...] décide(r) de renier sa naissance, son enfance à Griffin Creek »<sup>24</sup>. Ainsi, il se sert de Maureen non seulement pour avoir un gîte, mais comme un moyen de recommencer sa vie à Griffin Creek. Maureen s'occupe de Stevens comme une mère prendrait soin de son propre enfant :



On dirait que cette femme qui n'a rien avalé, depuis la veille, m'ayant offert son petit déjeuner [...]. Plus tard elle me jurera qu'elle ne désirait rien tant en cet instant précis que de me laver de la tête aux pieds, comme un petit enfant crasseux (68).

Ce bain innocent devient incestueux quand Stevens « l'emporte dans sa chambre sur son lit défait » (68). Cet incident où Stevens prend « racine dans le ventre » (69) de Maureen est un symbole de sa renaissance à Griffin Creek. Comme Scott Lee le souligne, « La description de l'inceste prend la forme immanquable d'une conception » (56).

Stevens décrit les traits de Maureen comme on décrirait un ange ou un être qui a des traits fantastiques lorsqu'il dit que « ses cheveux sont magnifiques, lourds, plus foncés que ceux des gens d'ici, presque noirs, illuminés, de-ci de-là, par des fils d'argent, brillants comme du givre [...] » (67-68).

Bien que Maureen ait des tendances maternelles et qu'elle s'occupe de Stevens, Stevens sait que Maureen est « vieille, trop vieille pour moi » (175). Cette femme, qui n'a jamais eu d'enfants, n'aura jamais l'occasion d'être mère parce qu'elle ressent les symptômes de la ménopause :

Son visage couleur d'ivoire devient rose, par moments, se couvre de sueur. Elle ne fait rien pour essuyer son visage, debout, les deux bras le long du corps, comme si c'était son idée d'être exposée sur la place publique avec ses bouffées de chaleur et son âge de femme mûre [...] (175).

Maureen est donc une mère temporaire pour Stevens. Bien qu'elle joue seulement ce rôle temporaire, elle ne sera jamais l'égale de Felicity Jones, la mère du pasteur et la grand-mère de Stevens, une femme qu'il respecte beaucoup et qu'il voudrait revoir. Il pense à sa première visite chez elle depuis son départ du village pour traverser l'Amérique et il l'anticipe. Il ira « trouver [s]a grand-mère, chapeau bas, (il) mettra un genou par terre

devant elle et (il) lui dira : C'est moi Stevens Brown, ton petit-fils, je suis de retour et je te salue » (62). Sa grand-mère exprime la chaleur qui était absente chez la mère de Stevens. Elle lui offre la tendresse que sa propre mère ne lui a jamais montrée. Comme toujours, elle est contente de le revoir même après toutes ces années :

J'ai revu ma grand-mère qui m'a embrassé et offert du plum-cake et du thé [...]. [la grand-mère à Stevens] Stevens ! Mon petit, mon grand garçon, si grand, mon petit-fils, plus beau que son père, si grand, plus intelligent que sa mère (74-75).

La grand-mère voit son petit-fils comme une image d'elle-même et de son mari, comme si Stevens était son propre fils. Elle lui dit : tu as « le nez de [t]on grand-père, mes cheveux à moi, [t]a grand-mère, les cheveux de ma jeunesse à moi, là, sur la tête de mon garçon [...] Stevens, mon petit Stevens... » (75). Sa grand-mère aide à remplir le vide laissé par la froideur de la mère de Stevens, mais il sait et il a toujours su que « ma grand-mère a toujours préféré les filles » (75). Toutes les femmes de Griffin Creek ont un rapport avec la mer, « mais la plus intimement fascinée est la grand-mère Felicity »<sup>25</sup>. Comme on l'a déjà remarqué, Felicity va se baigner dans la mer car elle se sent libérée et elle est sans souci quand elle est submergée dans la mer. Felicity n'a pas permis à son fils Nicolas de l'accompagner à son bain matinal lorsqu'il était plus jeune, et elle garde cette règle d'exclure tous les hommes de ce rituel. Felicity emmène ses petites-filles Nora et Olivia Atkins vers la mer pour que les trois femmes puissent jouir de cet espace féminin<sup>26</sup>. Les hommes de Griffin Creek ont un effet sur tous les autres aspects de la vie des femmes, ils les dominent et les contrôlent, mais les femmes peuvent trouver de la solitude et de la sécurité dans la mer. Dans ce cas, la mer est un rappel des jours passés dans l'utérus de la mère, entouré d'eau natale. Stevens reconnaît que «[s]a grand-mère est

un dauphin et [qu']elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites filles vers la haute mer » (71). Le pasteur Nicolas Jones croit aussi que sa mère Felicity s'identifie à la mer et qu'elle veut seulement révéler aux Atkins le secret féminin de la mer :

La mer [...] la berce au petit jour et la rend plus vive que le sel [...]. Je crois qu'elle a toujours préféré les filles. Mais pour ce qui est des filles de ses filles, son contentement n'a pas de borne. Olivia Atkins [...] (et) Nora Atkins [...] (37).

Felicity inclut les Atkins dans cette baignade rituelle parce qu'elle veut introduire ces deux jeunes femmes à cet espace féminin. Cette baignade rituelle dans la mer symbolise un processus où Nora et Olivia passent de l'enfance à l'âge adulte ; les Atkins seront bientôt à l'âge des femmes qui pourront donner naissance à un enfant. Felicity veut qu'elles soient reconnaissantes du secret féminin de la mer partagé par toutes les mères de Griffin Creek<sup>27</sup>.

On sait dès le commencement de ce chapitre que Stevens tue les deux Atkins. Quelques années plus tard, il a été acquitté des accusations du meurtre de ces deux jeunes femmes parce que le juge croit que son aveu a été forcé<sup>28</sup>. Après avoir servi dans la Deuxième Guerre mondiale, Stevens avoue les meurtres et donne tous les détails dans ses dernières lettres à Michael Hotchkiss, le dernier chapitre du roman :

Toi [Michael Hotchkiss] qui es je ne sais où, à faire je ne sais quoi, à être je ne sais qui avec je ne sais qui, marié peut-être, ça n'a pas d'importance, j'ai besoin de tout te dire (233).

Stevens révèle ses vrais sentiments de malheur concernant le rapport échoué avec sa propre mère. Il sait que sa mère ne l'a jamais aimé. Il se souvient que sa mère n'était pas fâchée lorsque le père de Stevens le battait comme il l'a souvent fait. Elle était « d'accord

pour qu'il [le père de Stevens] tue [son fils]» (239). Bien que l'absence de l'amour maternel soit la racine de la misère chez Stevens, son père a contribué à son enfance traumatisante. Après tant de misère et « trop de bruit et de fureur depuis [s]on enfance » (245), Stevens veut régler les problèmes créés par l'absence d'une vraie mère avant de mourir ; il veut être « vidé de toute mémoire » (236). Dans un autre chapitre, on tentera d'analyser une situation semblable chez Flora Fontagnes dans *Le Premier jardin* qui veut « régler ses comptes avec la nuit, une fois pour toute » (134). Stevens, qui prépare son suicide dans ces dernières pages du roman, sait qu'il ne trouvera jamais de chaleur maternelle, mais il fait un effort acharné pendant son séjour après la guerre dans un hôpital militaire. Il parle de la soeur de la Charité qui rend visite chaque jour aux malades et il se souvient de la tendresse qu'elle a montrée envers les pauvres hommes. Stevens remarque ses tendances maternelles, surtout « la lueur bleue de la veilleuse » (230) qui nous fait rappeler la Sainte Vierge. Il parle aussi du moment où elle lui offre son sein, une image qu'on associe à la chaleur maternelle :

La soeur de charité le console, se penche encore plus bas, effleure la joue du soldat avec la pointe rose de ses seins. Lui en met plein la figure. Plein la bouche. Il tête doucement en fermant les yeux (230).

Mais la chaleur offerte par cette vieille femme est temporaire, « la soeur de charité a des pouvoirs limités » (235). Stevens ne restera pas pour de bon à l'hôpital. On doit aussi considérer que cette femme est comparée à la Sainte Vierge Marie. Selon l'article de Kathleen Kells, Marie ne projette pas l'image d'une vraie mère, contrairement à Ève<sup>29</sup>. Stevens se trouve encore seul au monde :

Je créerais des sortes de fleurs vénéneuses, toutes plates sur la toile, sans odeur et sans éclat [...] (235).

Cette peinture d'un jardin représente bien comment Stevens a pris conscience qu'il ne peut plus trouver une mère qui l'aimerait et le traiterait comme son propre fils.

Les meurtres qu'il a commis le hantent toujours, il « n'avai[t] pas prévu tant de sable dans ma tête » (241), mais il est sans pitié jusqu'à la fin du roman. Pourquoi n'a-t-il pas de remords pour la perte de vie qu'il a causée ? Stevens est amer à cause de sa mère froide et il veut détruire tout ce qui est lié à la maternité. Pendant leur vie, Nora et Olivia Atkins étaient entourées de l'amour maternel ; Nora a connu l'amour de sa mère, surtout quand sa « mère m'a embrassée comme au jour de l'An » (111). La mère d'Olivia est morte et bien qu'Olivia ait souffert de cette perte pendant sa vie à Griffin Creek, elle possède, après sa propre mort, des souvenirs agréables des jours où elle était « couchée dans mon petit lit, contre le lit de ma mère » (209)<sup>30</sup>. Felicity Jones les comble d'amour et d'attention chaque matin quand elles se baignent ensemble dans la mer.

Lorsque Stevens retourne chez sa grand-mère après cinq années, Felicity lui parle de sa cousine Olivia, une des filles qu'il tue à la fin du roman. Dans ces chapitres où Stevens présente son point de vue au lecteur, il parle d'Olivia quand elle était encore vivante. Mais on verra lorsque j'analyserai les deux points de vue d'Olivia, qui est présenté dans le chapitre intitulé « Olivia de la haute mer », que c'est l'esprit d'Olivia qui reviendra à Griffin Creek pour se manifester après sa mort (voir la 30<sup>e</sup> note à la fin de ce chapitre). Felicity informe Stevens que sa cousine Olivia est gardée et protégée chez elle par son père et ses deux frères Sidney et Patrick. Elle lui dit « que trois hommes jaloux gardent Olivia dans une grande maison [...] » (75). La pauvre Olivia est soumise à la

domination par des hommes et en même temps elle souffre de la perte de sa mère. La mère d'Olivia est morte, donc Olivia doit maintenant prendre soin de la maison, de son père et de ses deux frères plus âgés. Elle nettoie la maison, elle prépare les repas et repasse les vêtements de sa famille. Elle est obligée de rester dans cette maison et de faire la servante. Elle suit ainsi les traces de ses ancêtres féminines de Griffin Creek<sup>31</sup> :

Depuis la mort de sa mère elle n'a jamais été moins libre, malgré ses dix-sept ans, un père et deux frères à nourrir, blanchir, repasser et repriser, sa mère mourante lui ayant fait promettre de les bien soigner, tous les trois, et d'être parfaitement obéissante (75).

Cette jeune femme se trouve dans un foyer masculin et ils veulent l'opprimer et s'assurer qu'elle suive les règles d'une « bonne » femme de Griffin Creek<sup>32</sup>.

La baignade matinale avec sa grand-mère Felicity était, pour Olivia, un moyen d'échapper aux restrictions imposées par les hommes de Griffin Creek :

Les gardiens d'Olivia. Un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes (80).

Stevens sait qu'Olivia est vraiment contente lorsqu'elle est submergée dans la mer.

Stevens la regarde pendant un de ces bains matinaux ; il remarque qu'elle est complètement à l'aise dans la mer, que « cette fille est libre dans la mer comme si je n'existais pas [...] ni moi, ni personne » (97). C'est comme si elle appartenait au monde de la mer et non à celui de la terre<sup>33</sup>. Olivia ne fait pas attention aux gens sur la grève.

Elle est submergée physiquement et mentalement dans « son eau natale » (97).

Lorsque l'esprit d'Olivia retourne à Griffin Creek, il parle de ses sentiments envers son meurtre, la maternité et Stevens Brown. Après la mort de sa mère, Olivia éprouve

l'absence de tendresse maternelle, absence qu'on voit chez beaucoup de personnages d'Anne Hébert. Olivia était très proche de sa mère, le seul autre membre féminin dans sa famille. Elle est donc extrêmement affligée après cet événement<sup>34</sup>. Après sa mort, Olivia se souvient des jours où elle aidait sa mère dans le jardin. Bien que sa mère ait été très malade, cette dernière s'occupait toujours des corvées de la maison :

Le lendemain je la suis dans le champ pour l'aider à arracher le plus de patates possible, afin qu'elle puisse se reposer le plus vite possible. Le bruit de sa respiration, sillon après sillon [...]. Ma mère qui économise ses mots comme si les mots en passant sur ses lèvres l'épuisaient [...] (209).

Olivia a d'autres indices qui la conduisent à comprendre le malheur chez sa mère. Elle a appris que sa mère a été battue par son père dominateur lorsqu'Olivia a « découv(ert) des marques bleues sur ses bras et ses épaules » (209).

Olivia a anticipé le jour où elle pourra rejoindre sa mère dans la mort. Elle s'est souvenue d' « embrasser ma mère dans le cou, (de) goûter sa peau blanche et son odeur de pomme verte » (207). Olivia voulait consoler sa mère de la vie triste qu'elle a menée à Griffin Creek. Si elle pouvait effacer les souffrances que sa mère a connues pendant sa vie, elle le ferait pour rendre sa mère heureuse<sup>35</sup> :

Pourquoi ma mère est-elle si triste ? [...] Je voudrais la consoler, la guérir de ce mal qui la ronge [...]. Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans, peut-être, là où il y a des palais de coquillages, des fleurs étranges [...]. Nous vivrons ensemble sans bruit et sans effort (208).

Hébert met l'accent sur le bonheur apporté aux femmes de Griffin Creek par la mer ; la mer est un lieu de refuge pour des femmes.

Olivia retrouve sa mère dans la mort. On sait déjà qu'Olivia a été tuée par Stevens et il a jeté son corps dans la mer. La mer, symbole de la vie et de la naissance, est aussi

l'espace où toutes les femmes mortes de Griffin Creek se réunissent. C'est un cimetière aquatique où les femmes sont libres des contraintes imposées par les hommes.

Le rapport qu'Olivia a partagé avec sa mère est la plus importante relation qu'elle a eue pendant qu'elle vivait. Mais Olivia aimerait aussi avoir un lien avec un amant et elle démontre ce désir qu'elle a essayé de refouler pendant sa vie. Olivia, qui « s'éveill[e] sexuellement en l'été 1936 »<sup>36</sup> est attirée par son cousin Stevens Brown. Comme on le voit dans le cas de Maud dans *Le Premier jardin*, l'enfant doit choisir entre l'amour d'un amant ou l'amour maternel. Si l'enfant choisit de suivre l'amant, la séparation entre mère et enfant commencera. Olivia est troublée à cause de ces nouveaux sentiments qu'elle éprouve envers Stevens. Sa mère l'a toujours mise en garde contre Stevens. L'esprit d'Olivia se rappelle d'une journée passée sur la grève avec sa mère pendant son enfance :

Elle [Olivia] fait des pâtés de sable sur la grève de Griffin Creek [...]. Tout d'un coup il est là derrière elle [...]. Le voici qui s'accroupit sur le sable à côté d'elle [...]. Examine la petite fille. Ne sait qui il admire le plus ou du sable posé en tas bien alignés ou de la petite fille elle-même qui a construit ça [...]. Du bout des doigts il effleure la joue de la petite fille (205).

Il est évident que Stevens est fasciné par Olivia depuis son enfance. La mère d'Olivia a interpellé sa fille pour séparer les deux enfants ce jour-là sur la grève. Sa mère croyait qu'il fallait garder Stevens loin de sa fille. La mère a dit à sa fille : « ne lève pas la tête de ton repassage, tant que ce mauvais garçon sera là dans la porte » (215). Sa mère ne voulait pas que sa fille continue à mener une vie dominée par un homme à l'âge adulte. Bien qu'Olivia soit emprisonnée chez elle par son père et ses frères, sa mère espérait qu'Olivia pourrait échapper à ce style de vie.



Mais Olivia a commencé à anéantir les espoirs de sa mère lorsqu'elle « grandit très vite » (215). Olivia a été tiraillée par les sentiments qui se développaient chez elle envers Stevens d'une part, et, d'autre part les conseils de sa mère<sup>37</sup> :

Elle [Olivia] l'a regardé en plein visage (215) [...]. Le désir d'une fille qui appelle dans une chambre fermée, alors que ses mère et grand-mères grondent tout alentour de la maison, affirment que ce garçon est mauvais [...] (222-223).

Après sa mort, Olivia rappelle l'avis de sa mère lorsqu'elle « me parle en secret ma douce langue natale et me dit de me méfier de Stevens » (217). Elle essaie de se convaincre que sa mère avait raison concernant la malveillance chez l'homme parce qu'elle pense souvent à la possibilité d'avoir Stevens dans sa vie comme amant<sup>38</sup> :

Non, non, ce n'est pas vrai. Je rêve. Cet homme est mauvais. Il ne désire rien tant que de réveiller la plus profonde épouvante, qui n'est plus tout à fait la mienne, mais celle de ma mère enceinte de moi et de ma grand-mère (202).

Olivia sait qu'il faut se séparer de sa mère et de toutes ses ancêtres féminines si elle veut que Stevens fasse partie de sa vie.

On peut comparer la situation qui existe entre Stevens et Olivia à celle d'Adam et Ève.

Mais dans ce roman, Hébert renverse les rôles, et c'est maintenant l'homme qui essaie de tenter la femme avec le fruit interdit<sup>39</sup> :

Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. Je ne serais plus jamais une innocente simplette qui repasse des chemises en silence (216).

Quel est le fruit interdit dans le premier jardin de Griffin Creek ? « Le fruit alléchant est devenu celui du sexe »<sup>40</sup>. Maintenant Olivia doit choisir de suivre le chemin maléfique

que cet homme a créé ou d'écouter sa mère. « La nouvelle Ève [...] est pleine de désirs mais n'a pas encore connu l'expérience »<sup>41</sup>.

Quel rôle est-ce que Stevens jouerait dans la vie d'Olivia ? Elle serait libre de quitter son foyer dominé par son père et ses deux frères, mais elle ne s'échapperait pas à une vie contrôlée par un homme. On a déjà remarqué que Stevens cherche à dominer les femmes, comme, par exemple, dans le cas de Maureen. Stevens croit « qu'il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas » (80). Olivia continuerait de mener une vie comme celles de ses ancêtres féminines de Griffin Creek, « de[s] femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses [...] » (215). Elle devrait être passive et elle n'exprimerait jamais son avis féminin<sup>42</sup>.

Olivia n'a pas cédé à Stevens le tentateur, mais malheureusement, Stevens réussit à dominer la vie et la mort d'Olivia en la tuant. Il viole cette vierge ; ainsi, il prend ce qu'il veut sans le consentement d'Olivia :

La saisir aux chevilles, la faire tomber sur le sable, me coucher sur elle (245-246) [...]. Le cri sous mes doigts, dans sa gorge. Vrai c'est trop facile [...]. La source du cri s'amenuise en un petit filet (248).

Stevens est satisfait parce qu'il est finalement le dominateur d'une femme et ce n'est plus une femme, ou plus précisément sa mère, qui domine ses sentiments et qui est la racine de son malheur. Mais Stevens aide Olivia à être réunie avec sa mère dans la mort<sup>43</sup>. Bien qu'il soit son meurtrier, Olivia pense toujours à Stevens, et elle retourne à la grève de Griffin Creek après sa mort. Comme Maud dans *Le Premier jardin*, elle a l'occasion de rejoindre sa vraie mère, mais elle est encore attirée vers l'amant. Même après sa mort,

l'esprit d'Olivia ne peut pas refouler ses sentiments envers Stevens. Elle désobéit à sa mère et à toutes ses ancêtres féminines qui lui suggèrent de rester loin de Griffin Creek et de garder ses distances de Stevens :

Mes mère et grand-mères gémissent dans le vent, jurent qu'elles m'ont bien prévenue pourtant [...]. Ces femmes radotent et répètent toujours la même chose. Gouttes de pluie à la surface des eaux, elles s'enfoncent dans la profondeur noire des océans, me recommandent d'y habiter désormais avec elles, d'être obéissante [...] c'est la marée qui m'emporte, chaque jour sur la grève de Griffin Creek [...]. Non, non, ce n'est pas moi, c'est le désir qui me tire et m'amène, chaque jour, sur la grève (220-221).

Pendant sa vie à Griffin Creek, Olivia ne pouvait pas échapper à son propre désir pour Stevens :

Tout le long de l'été lorsque je le [Stevens] vois, je tremble [...]. Que je demeure lisse et droite devant lui. Je pense cela très fort, tandis qu'une flame brûlante monte dans mon cou, couvre mes joues et mon front [...]. S'il me voyait rougir devant lui, à cause de lui qui me tourmente [...] et je mourrais de honte (217).

Bien qu'elle soit morte, elle croit encore qu'il faut servir les membres masculins de la famille. Elle sait que son père et ses frères n'ont personne pour s'occuper de la maison et des corvées quotidiennes. L'esprit d'Olivia est torturé par un sentiment de culpabilité parce qu'elle a été conditionnée pendant toute sa vie à ne pas jouir d'être femme. Selon les hommes de Griffin Creek, les femmes n'existent que pour subvenir aux besoins de l'homme :

Olivia, Olivia, appellent Sidney et Patrick. Je n'aurais qu'à grimper le sentier, aller là où l'on m'appelle, pour faire la cuisine et tenir une maison propre. C'est mon histoire qui m'attend là-haut avec mon père et mes frères [...] (212).

L'esprit d'Olivia se rend compte que son retour à l'espace maternel est plus important. La mer lui donnera une vie éternelle et elle ne devra jamais être séparée de sa propre mère<sup>44</sup>.

Son esprit laisse tomber l'idée de rentrer à Griffin Creek et à tous les malheurs de sa vie ancienne; elle retourne vers la mer. Ainsi, elle ne doit pas revivre sa mort. Elle sait qu'il faut « Quitt[er] cette grève grise, regagn[er] l'univers marin, le monde crépusculaire du kelp, ses grandes prairies et ses forêts (217) [...] [Elle a] tort de [s]'attarder dans les parages de Griffin Creek » (224). Elle n'a pas cédé à cause d'un désir de retrouver Stevens. Ainsi, elle ne se retrouvera pas dans un monde dominé par des hommes. La mer accepte le corps d'Olivia et elle la transforme en « pur esprit d'eau » (207)<sup>45</sup>.

Par contre, sa cousine Nora, qui a été tuée en même temps par Stevens, et qui offre le dernier point de vue que j'analyserai dans ce chapitre, a été rejetée par la mer. Le père de Stevens et son frère Perceval trouvent le petit corps mutilé de Nora quelques jours après son meurtre :

Je dis [Perceval] : Un corps mort ? » Mon père dit : « Aide-moi » [...]. Ça vient de la mer, du fond les plus creux de la mer et les poissons l'ont à moitié dévoré (188).

Pourquoi Nora a-t-elle été rejetée par la famille des femmes qui font partie de l'esprit de la mer ? Cette jeune femme qui a les yeux de la « couleur de mer » (72) partage le rituel de se baigner dans la mer chaque matin avec Olivia et leur grand-mère Felicity :

Voici ma grand-mère et ma cousine Olivia qui m'attendent au bord de la route (112) [...]. Le premier reflet rose sur la mer grise, ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans [la mer] tout de suite [...] (113).

Bien que sa cousine Olivia cherche à avoir l'amour d'un homme, elle respecte les conseils de sa mère de ne pas céder aux hommes qui essaient de la tenter. Nora, par contre, veut absolument éprouver le toucher d'un homme :

Je sais comment sont faits les garçons. Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide. En attente. Sans nous déshabiller, encombrés de nos vêtements, sans même nous tenir la main, les garçons et moi, nous communiquons déjà [...] (118).

Nora est avide de trouver un amant et ne fait pas attention aux avertissements de sa mère de ne pas tomber dans le piège de la domination masculine. Mais Nora continue de suivre ses propres intentions. Elle confesse qu'elle « pense très fort aux garçons [et elle se] cache dans le fenil, bien calée dans le foin, loin de l'œil magique de ma mère » (132).

C'est Stevens Brown qui est l'objet de désir chez Nora. Elle dit que « Stevens fait le beau [...] je n'ai qu'un nom en tête, Stevens, Stevens, Stevens » (123-124).

Cependant, Stevens n'a pas d'intérêt pour sa cousine, bien qu'il pourrait facilement la dominer. Nora tente plusieurs fois de le séduire, mais il ne cède pas à ses efforts :

Ce serait facile de la renverser sur un tapis d'humus, et de se fondre avec elle dans l'odeur forte de la terre, facile de faire avec elle ce qu'aucun autre homme n'a encore fait avec elle, la délivrer de cette première fois [...] (91).

Nora est frustrée par Stevens et sa résistance envers elle. Elle dépasse les bornes ce soir fatal d'août 1936 lorsqu'elle hurle des injures à Stevens :

Nora m'injuriait et m'insultait, se grisant elle-même d'injures et d'insultes, le vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek [...] (244).

Cette jeune femme, cette «Ève nouvelle » (118), doit apprendre qu'elle ne peut satisfaire ses propres désirs sexuels ; ce sont seulement les hommes qui ont le droit d'être dominateur dans ce petit village. Stevens l'étrangle sur la grève de Griffin Creek<sup>46</sup>. Il dit qu' «elle s'écroule sur les genoux comme un boeuf que l'on assomme. Son regard incrédule se révolte » (244-245). Nora échoue dans ses relations avec sa mère parce qu'elle ne tient aucun compte des conseils de sa mère. Nora poursuit Stevens et elle paie

le prix en essayant d'exprimer ses propres sentiments. Nora ne fait plus partie de la solidarité féminine ; c'est pourquoi son corps a été rejeté par la mer.

Hébert nous présente deux exemples de la nouvelle Ève en créant Nora et Olivia, mais chaque personnage remplit un aspect différent du rôle d'Ève. Nora défie l'histoire judéo-chrétienne de la création lorsqu'elle dit qu'elle a été « faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam » (116). Nora nie qu'elle a été créée à partir du corps d'Adam ; elle croit que la femme est égale à l'homme. On peut comparer cette image de Nora comme Ève au portrait d'Ève créé par Anne Hébert dans son poème *Ève* qui parle du commencement de la vie sur la terre. Dans ce poème, Hébert décrit la naissance du monde, et elle associe Ève à ces premiers moments de la création :

Commencement du monde [...]. Premier vert du premier printemps [...]. Seule une voix [...]. Trois notes qui bouleversent le coeur primitif [...]. C'est d'un enfant et d'une femme [...] (75-77).

Selon Kathleen Kells où sont analysées les deux poèmes intitulés *Ève* d'Anne Hébert, cette dernière, dans le deuxième poème, renverse le rôle traditionnel d'Ève comme pécheresse originelle<sup>47</sup>. Dans ce deuxième poème, Hébert commence en faisant référence à Ève la tentatrice, la femme à laquelle Adam ne pouvait pas résister :

Chair acide des pommes vertes, beau verger juteux [...] (88).

Puis, l'homme croit qu'il doit souffrir parce qu'Ève a causé la chute ultime :

Vois tes fils et tes époux pourrissent pêle-mêle entre tes cuisses, sous une seule malédiction (88).

Dans la suite du poème, Hébert renverse la perspective d'Ève. Slott nous dit que les personnages féminins chez Anne Hébert sont lassés d'être perçues comme coupables dans la chute de la société<sup>48</sup>. Hébert affronte cette accusation du péché chez les femmes ; elle parle de la femme « dévastée claquant dans le vent comme un drapeau crevé » (88).

Nora et Olivia sont aussi comparées à Ève parce que les hommes les considèrent comme la racine du mal à Griffin Creek. On a déjà vu que Nicolas a confirmé son avis de Nora qui est, selon Nicolas, une image du péché. Stevens partage la même opinion, mais il l'applique à Olivia. Il l'appelle « salope [et il l]a démasque, elle, la fille trop belle et trop sage » (248) parce qu'il reproche sa beauté et son apparence sensuelle à Olivia. Ces deux hommes critiquent les Atkins parce qu'elles ont tenté de les séduire, surtout dans le cas de Nicolas et de Nora. Dans le deuxième poème d'Hébert, elle décrit Ève comme une « Effraie rousse aux ailes clouées » (88). Kells analyse cette même citation en disant que la couleur rousse employée par l'auteur remplace la couleur blanche qui est toujours associée à l'Esprit saint.<sup>49</sup> C'est-à-dire qu'Ève est dépeinte comme une femme qui a cédé à ses désirs. Dans le contexte religieux, cet acte a des connotations négatives. Mais Hébert essaie d'affronter cette notion parce qu'il faut valoriser le désir féminin. Dans *Les Fous de Bassan*, Hébert a même donné le trait de son « ventre avec sa petite fourrure rousse, [ses] aisselles rousses [et ses] cheveux auburn » (111) au personnage de Nora. Le lien entre cette jeune femme et Ève est renforcé par cette citation du poème.

Nora et Olivia affrontent le problème d'inégalité qui existe entre les hommes et les femmes de Griffin Creek. Selon Boyce, « les femmes revendiquent le droit à la parole. Elles prennent la parole »<sup>50</sup>. Hébert veut qu'Ève soit un modèle à suivre pour toutes les

femmes. Les femmes, comme les hommes, éprouvent du désir sexuel et elles ne devraient pas le refouler<sup>51</sup>:

Que ta mémoire se brise au soleil, et, au risque de réveiller le crime endormi, retrouve l'ombre de la grâce sur ta face comme un rayon noir (89).

Nora Atkins, qui essaie de s'exprimer sexuellement, doit mourir à cause de ses efforts. Nora joue le rôle de la tentatrice, le rôle imposé par l'homme. Par contre, Olivia refoule ses pensées liées à trouver un amant ; ainsi, elle ne tente pas délibérément Stevens, comme Nora décide de faire. Olivia Atkins ne réussit jamais à exprimer ses désirs parce qu'elle décide de retourner vers sa mère au lieu de céder à l'amant. Bien qu'Olivia retrouve sa propre mère dans la mort, les autres personnages se trouvent en deuil de la chaleur maternelle. « Les personnages masculins et féminins des *Fous de Bassan* sont rejetés du paradis de leur enfance »<sup>52</sup>. C'est une situation qu'on voit souvent chez Hébert où le rapport brisé entre mère et enfant domine les pages du roman, même dans ses oeuvres plus récentes. Mais il existe une différence dans ce roman entre les personnages masculins et les personnages féminins. Bien que certaines femmes dans ce roman soient en deuil d'une figure maternelle, elles ont l'occasion de s'identifier au rôle de la mère originelle dans la tradition judéo-chrétienne : Ève. Par contre, les personnages masculins n'ont pas de choix sauf celui de souffrir sans la présence maternelle.

Ce roman exprime le rôle négatif joué par la femme. Bien qu'Hébert finisse par évoquer une nouvelle image d'Olivia qui est réunie avec toutes les mères de Griffin Creek, il faut se souvenir qu'elle a dû mourir aux mains d'un homme pour trouver cette liberté. Olivia et Nora Atkins sont libres des contraintes d'un rôle imposé par l'homme mais elles n'ont pas eu l'occasion de transformer le rôle féminin dans la société.



- 1 Sirois, Antoine, "Bible, mythes, et Fous de Bassan", Canadian Literature 104 (Spring 1985) : 179.
- 2 Boyce, Marie Dominique, "Création de la mere/mer:symbole du paradis perdu dans Les Fous de Bassan », The French Review 68.2 (December 1994) : 295.
- 3 Boyce 298.
- 4 Boyce 294.
- 5 Sirois 180.
- 6 Slott, Kathryn, "Repression, Obsession, and Re-emergence in Hébert's Les Fous de Bassan", American Review of Canadian Studies 17.3 (Fall 1987): 303.
- 7 Francoli, Yvette, "Griffin Creek: Refuge des Fous de Bassan et des bessons fous", Études Littéraires 17.1 (avril 1984) : 137.
- 8 Boyce 296.
- 9 Cocard, Sophie, « L'eau et ses métamorphoses dans l'oeuvre d'Anne Hébert », (Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, novembre 1992): 277.
- 10 Cocard 276.
- 11 Slott 297.
- 12 Cocard 279.
- 13 Wesley, Marilyn C., "Anne Hébert: The Tragic Melodramas", Canadian Women Writing Fiction éd. Mickey Pearlman, (Mississippi: University Press of Mississippi, 1993), 51
- 14 Lee, Scott, "La Rhétorique de la folie: métaphore et allégorie dans Les Fous de Bassan ». Voix et Images 19.2 (hiver 1994) : 376.
- 15 Lee 377.
- 16 Lee 377.
- 17 Slott 299.
- 18 Stéphan, Andrée, "Le Règne de l'eau dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert », Études Canadiennes 27 (1989) : 120.
- 19 Boyce 298.
- 20 Slott, Kathryn, "Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's Les Fous de Bassan", Québec Studies 4 (1986): 159.
- 21 Senécal, André J., "Les Fous de Bassan : An Eschatology », Québec Studies 7 (1988) : 159.
- 22 Lee 384.
- 23 Slott 164
- 24 Lee 380.
- 25 Stéphan 120.
- 26 Slott 303.
- 27 Boyce 296.
- 28 Merivale, P., "Framed Voices: The Polyphonic Elegies of Hébert and Kogawa", Canadian Literature 116 (Spring 1988): 75.
- 29 Kells, Kathleen, "From the First "Eve" to the New "Eve" ; Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype", Canadian Literature 14.1 (1989) : 105.
- 30 Je me sers du passé composé pour parler de la vie d'Olivia (avant sa mort) et du présent pour parler de son retour à la grève de Griffin Creek (après sa mort).
- 31 Winspur, Steven, "Undoing the Novel of Authority with Anne Hébert", Teaching Language through Literature 26.2 (April 1987): 26.
- 32 Slott 164.
- 33 Boyce 294.
- 34 Merivale 80.
- 35 Lee 382.
- 36 Boyce 297.
- 37 Winspur 27.
- 38 Boyce 297.
- 39 Winspur 25.
- 40 Sirois 182.
- 41 Sirois 180.

- 42 Winspur 26.
- 43 Lee 391.
- 44 Cocard 267, 273.
- 45 Stéphan 121.
- 46 Slott 303.
- 47 Kells 100.
- 48 Kells 100.
- 49 Kells 102-103.
- 50 Boyce 299.
- 51 Slott 105.
- 52 Boyce 300.

*Le Premier jardin*

*Le Premier jardin* illustre le rôle que la figure maternelle joue dans la vie des personnages. La mère, symbole absolu de la création, a toujours un effet profond sur la vie des personnages hébertiens. Dans ce roman, Hébert construit habilement un tissu embrouillé des relations entre mère et enfant et elle met Flora Fontanges, la protagoniste, au coeur de cette intrigue particulière. Ce roman présente deux relations différentes entre mère et enfant: celle de Flora Fontanges et de la vraie mère qui l'a abandonnée, et celle de Flora et de sa fille Maud.

D'abord, l'aspect principal dans le roman est analysé : celui de Flora et le manque d'une vraie présence maternelle. On trouve, à l'intérieur de cette intrigue, l'histoire des relations entre Flora et Maud. Flora est « orpheline dès le premier cri et la première respiration » (100). Elle essaie, au début du roman, de chasser cette pensée horrible de sa conscience. Ce roman montre au lecteur l'état d'esprit de Flora Fontanges. Elle ne veut pas se rappeler les souvenirs de son enfance; elle essaie de refouler la partie de son esprit où elle cache les secrets misérables de cette enfance<sup>1</sup>.

Le roman commence avec le retour de Flora dans son pays natal. Flora, comédienne célèbre, jouera le rôle principal dans *Oh! Les Beaux jours* de Samuel Beckett dans la ville de Québec. Elle reçoit aussi une lettre de sa fille Maud qui lui demande d'y rentrer:

Deux lettres ont suffi pour qu'elle entreprenne ce long voyage et revienne à son point de départ [...] ; un mot, un appel plutôt, de sa fille Maud et deux lignes du directeur de l'Emérillon lui proposant de jouer Winnie dans *Oh! Les Beaux jours!* (10).

Ce voyage se fait en deux parties : la première partie concerne le voyage vers le passé de Flora. Flora est physiquement en train de voyager vers la ville de ses origines. En même temps, elle s'approche des souvenirs liés à son enfance, les souvenirs qu'elle a choisis de refouler depuis son départ. La deuxième partie de ce voyage concerne la vie présente de Flora. Elle veut revoir sa fille Maud et peut-être qu'elles pourront raviver l'intimité qu'elles ont partagée quand Maud était petite. Flora a quitté son pays d'origine pour fuir les mauvais souvenirs d'une enfance qu'on pourrait considérer comme l'exemple d'une vraie tragédie. Je voudrais me concentrer sur l'enfance de Flora pour mieux comprendre son état actuel et comment cela influera sur ses relations avec sa fille Maud.

Flora se sent vraiment anxieuse pendant la traversée de l'Atlantique. C'est son premier retour à Québec et elle a peur du surgissement des émotions et des souvenirs qui l'attendent :

Le vide de son visage est extrême alors qu'elle s'imagine, sous ses paupières fermées, la disparition possible de la ville, et nul ne pourrait se douter de l'agitation profonde qui la possède (10).

Comme on voit chez Édouard, le personnage principal dans *Est-ce que je te dérange ?*, Flora résiste au surgissement du passé refoulé. Édouard et Flora s'avancent « vers le passé en même temps qu'on s'applique à le tenir à distance »<sup>2</sup>. En rentrant à sa ville d'origine, Flora sait qu'il sera presque impossible de ne pas affronter des lieux qui lui rappelleront son enfance misérable ; en même temps, elle va essayer d'éviter « des lieux interdits où elle n'ira jamais » (37). Cependant, son subconscient, comme dans le cas

d'Édouard, la pousse vers la réalité d'une enfance qu'elle a choisie d'oublier. Flora se rendra compte qu'elle est à la recherche de ses origines, « pour retrouver le Paradis perdu, Le premier jardin [...] »<sup>3</sup>. Après avoir refoulé les misères de son enfance pendant des années, au niveau inconscient elle retourne à Québec pour qu'elle arrive à accepter les souvenirs qui l'obsèdent :

Incapables d'abolir le passé, les héros hébertiens retournent, inlassablement, sur les lieux troubles de la mémoire [...] <sup>4</sup>.

Dans ce roman, comme dans la plupart des romans d'Anne Hébert, les personnages découvrent le passé mais, paradoxalement, le personnage principal essaie de prendre ses distances par rapport à ses souvenirs<sup>5</sup>. Dès son arrivée à Québec, « à chaque éclat de néon signalant un motel ou un poulet barbecue » (13), Flora veut s'éloigner de cette ville remplie de fantômes, elle « voudrait se fondre dans la nuit. Anywhere out of this world » (13). Sans jamais connaître même le nom de sa mère biologique, Flora se pose toujours la question: Qui est ma mère? « Une vieille femme dépossédée de sa propre mère » (100), Flora a passé la plupart de son enfance à l'hospice Saint-Louis. Née le jour de la fête de saint Paul et de saint Pierre, enfant abandonnée, on l'a nommée Pierrette Paul. La première et la seule instance de la chaleur maternelle que Flora ressent est celle offerte par Rosa Gaudrault à l'hospice. La petite Pierrette Paul, séparée et exclue, est accueillie par cette fille aînée qui agit comme mère envers Flora<sup>6</sup>. Rosa montre de la chaleur et de la tendresse envers la petite en disant « ma chatte, ma puce, mon chou, mon trésor » (128).

Le 14 décembre 1927 était un jour terrifiant pour Flora : un incendie déchira l'hospice et la seule figure d'une mère que Flora a jamais connue a été tuée en essayant de sauver les petites:

Quand on a retrouvé Rosa Gaudrault, le lendemain, dans les décombres, elle avait deux petites filles dans les bras, carbonisées avec elle [...] (129).

C'est une perte irréparable et Flora est hantée pour toujours par l'image de Rosa. Elle prend soin de ne pas évoquer les sentiments de cette nuit accablante:

Flora Fontanges marche dans les rues qui lui paraissent étrangères [...]. Tant qu'elle conservera ses distances, rien ne pourra lui arriver de désagréable [...]. Évite soigneusement de passer la porte Saint-Louis (21-22).

Plusieurs éléments dans le roman prouvent que Flora associe Rosa à la maternité. Flora évoque l'image de Rosa en parallèle à celle de la Vierge, symbole absolu de la mère. La référence à sa façon de s'habiller, sa « blouse bleue » et le fait que Flora la décrit comme étant « radieuse comme un oiseau bleu dans une volière d'étourneaux » (128) signalent au lecteur l'association de Rosa à la maternité. Flora voit Rosa comme une femme qui a des qualités d'une mère tendre. Au delà de l'événement lui-même, le souvenir de l'incendie à l'hospice est traumatisant pour Flora parce qu'il représente la séparation définitive de la mère<sup>7</sup>. Rosa, la seule vraie mère que Flora a connue, est morte, perdue à jamais. Pour Flora, l'orphelinat représente le premier jardin ; c'est la première instance de chaleur maternelle qu'elle ait jamais connue. Flora et Rosa portent toutes les deux des noms de fleurs<sup>8</sup>. Ces noms évoquent des images du premier jardin - un beau lieu où mère et enfant créent ensemble des souvenirs joyeux.

Cette impossibilité de surmonter sa vie comme enfant sans mère est accrue par son séjour chez les Eventurel. Après l'incendie horrible à l'hospice, Flora attrape la scarlatine, mais elle est sauvée de la maladie ou du feu pour une deuxième fois : Flora a été adoptée par M. et M<sup>me</sup> Eventurel<sup>9</sup>. Flora a ainsi trouvé une fausse mère, une sorte de remplacement pour la mère absente. Elle est ainsi née une deuxième fois chez les Eventurel. Chez ses nouveaux parents, Flora trouve son second jardin, une deuxième occasion de sentir la chaleur d'une mère<sup>10</sup>:

Jeune fille réchappée de l'incendie de l'orphelinat, celle qui deviendra bientôt Marie Eventurel vit une renaissance symbolique [...] <sup>11</sup>.

Pendant sa maladie, « transplantée de l'hospice Saint-Louis dans le petit appartement des Eventurel, rue Bourlamaque » (136) elle est enfermée dans une chambre pendant que ces derniers attendent l'entrée de leur nouvelle fille dans le monde. On la lave dans de l'eau de Javel et lui coupe complètement les cheveux. C'est comme un nettoyage symbolique ou un baptême : on veut enlever toute trace de la petite orpheline avant qu'elle commence une nouvelle vie. Elle apparaît devant ses nouveaux parents dans un état pur. Elle ne ressemble plus à l'orpheline Pierrette Paul :

La vraie vie commence à l'instant même, et tout ce qui est arrivé avant aujourd'hui doit disparaître [...]. Elle marche vers la salle de bains qui sent l'eau de Javel. L'infirmière la plonge et la lave [...]. Désinfectée de la tête aux pieds [...]. C'est alors que M et M<sup>me</sup> Eventurel se sont avancés, tous les deux ensemble, pour l'embrasser et lui souhaiter la bienvenue (131).

Dans ce foyer bourgeois, Flora est obligée de jouer le rôle de la fille des Eventurel. Les Eventurel lui donnent un nouveau nom, Marie Eventurel, pour la rendre plus ou moins comme « un nouveau-né, sans passé et sans mémoire [...] » (130). Ils désirent que leur

filles s'adapte au style de vie qu'ils lui imposent<sup>12</sup>. Les Eventurel lui disent qu' « on ne mange pas avec son couteau [et qu'] on ne balance pas les épaules en marchant » (136).

L'attitude de ses parents adoptifs est renforcée par celle de la grand-mère. « La fausse grand-mère » rejette l'idée de cette petite fille dès le commencement et elle n'a pas peur de montrer ses sentiments envers Marie Eventurel<sup>13</sup> :

[...] on l'a menée chez la mère de M<sup>me</sup> Eventurel [...], pour la première fois [...]. A table, [...] elle éprouvait très fort qu'elle n'existait plus du tout, ni Pierrette Paul, ni Marie Eventurel, mais elle devenait une sorte d'ombre transparente assise en face d'une vieille dame qui ressemblait à la Reine de Coeur d'*Alice au pays des merveilles* (139).

Marie essaie de se montrer à la hauteur des espérances de sa nouvelle famille, mais cela ne suffit pas pour satisfaire la fausse grand-mère. Elle critique tout ce que Marie fait, elle le dit aux parents adoptifs que « vous n'en ferez jamais une lady » (139). La fausse grand-mère dit clairement qu'elle ne veut pas que Marie fasse partie de la famille Eventurel. Elle suggère qu'elle va prêter le nom Eventurel à cette fille, jusqu'au moment où elle trouvera un mari. Cette vieille femme, qui témoigne de tant d'hostilité envers Marie, décide de se débarrasser de cette fille qui n'a jamais correspondu au moule bourgeois ; elle lui donne un bal dans l'espoir de trouver un mari pour cette fille sans origines :

La vieille dame se propose de jouer le jeu elle-même, [...] et d'offrir un grand bal [...], en honneur de cette petite fille qui n'a pas de nom [...]. Ce nom d'Eventurel, la vieille dame de l'Esplanade voulait bien le prêter à Pierrette Paul, l'espace d'une saison, le temps nécessaire pour qu'elle se trouve un mari (160).

Marie sait que la fausse grand-mère, qui semble avoir de bonnes intentions en faisant cet acte, cache en fait sa vraie intention. Elle n'a jamais accepté Marie comme membre à part



entière de la famille Eventurel et elle veut marier dès que possible cette jeune fille qui a envahi la vie des Eventurel<sup>14</sup>.

En se rendant compte que cette famille ne sera jamais la sienne et en même temps qu'elle ne veut plus jouer le rôle d'une jeune fille bourgeoise, Marie annonce aux Eventurel qu'elle part pour l'Europe pour réaliser son rêve de devenir actrice. Poursuivre sa créativité artistique en devenant actrice est la seule solution à cette vie difficile chez ses parents adoptifs. Ainsi, les Eventurel ne pourront plus lui imposer les restrictions de la vie bourgeoise<sup>15</sup>. Elle sera libre, dit-elle, de « faire du théâtre, et [...] de me choisir un nom qui soit bien à moi » (162). Elle choisit le nom Flora Fontanges, un nom qui contient plusieurs références au premier jardin – des images de fleurs et de fontaines sont évoquées par ce nom<sup>16</sup>. Ce choix d'un nouveau nom lui donne une nouvelle identité, et par conséquent, une renaissance.

Le monde du théâtre devient un refuge pour Flora. Elle se cache derrière ses rôles et en même temps, elle refoule les sentiments liés à sa vraie vie<sup>17</sup>. Elle peut choisir n'importe quelle identité au théâtre et personne ne lui imposera son avis. En même temps, ces rôles théâtraux ne rempliront jamais le vide en Flora d'avoir une vraie identité<sup>18</sup>. « Hors de scène, elle n'est personne [...] » (9).

Flora ressent de nouvelles joies qu'elle n'a jamais connues à ce point dans la vie. Elle va jouer un nouveau rôle, le rôle de mère quand elle donne naissance à sa fille Maud. Pour Flora, c'est une expérience incomparable. Le rapport entre mère et fille est si fort et

le niveau d'amour est si élevé qu'on peut le comparer à une sorte « d'amour-passion ».

Flora emmène tout de suite sa petite fille à une maison louée en Touraine. Ici, mère et fille développent une relation essentielle. La petite maison en Touraine représente, pour Maud, son premier jardin à elle<sup>19</sup>. Dans cette maison, Flora donne toute son attention à sa petite fille. Il semble que le monde n'existe pas au-delà de cette maison.

Elle est complètement préoccupée par cette nouvelle venue dans sa vie :

La mère baigne, talque, linge, berce, caresse sa fille, à longueur de journée. Lui parle comme à un Dieu qu'on adore. La garde le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue [...]. Échange infini de chaleur et de senteur (110).

Flora ne veut pas que Maud ait les sentiments douloureux envers sa mère qu'elle a connus. Montrer l'amour qu'elle ressent envers sa fille, ne pas lui donner l'idée qu'elle la quittera, tels sont les buts de Flora.

Cependant, le premier jardin de Maud devient le paradis perdu et la séparation entre fille et mère commence. Comme l'écrit Saint-Martin, « de tout jardin, on est fatalement chassé un jour ou l'autre » (673). Les rôles théâtraux exigeants et le style de vie mondain lié à ce travail recommencent quand elles rentrent à Paris. Flora est forcée de se séparer de Maud à cause de son métier, et en même temps, elle ne peut résister à l'amour des nombreux hommes qu'elle rencontre. Flora a choisi cette profession et elle n'est pas prête à la quitter ; malheureusement, vie d'une actrice et maternité ne vont pas bien ensemble. Maud, qui avait l'habitude d'être proche de sa mère et de recevoir son attention continuelle n'est pas du tout contente de cette nouvelle situation et elle fuit chaque fois que sa mère joue un rôle au théâtre. Maud sait qu'« une mère actrice, ce n'est sans doute pas un cadeau pour un enfant. Trop de câlins à la fois, entre deux

représentations, puis l'absence prolongée des tournées » (102). Il est significatif de constater que la petite maison en Touraine, où le lien entre mère et fille a été créé, n'avait été louée que pour trois mois. La fin de cette période de fusion était donc inéluctable<sup>20</sup>.

Plusieurs années ont déjà passé et c'est le premier retour de Flora à Québec depuis sa fugue. Flora rentre à sa ville natale et découvre que Maud a fui encore. Maud découvre que sa mère va jouer un rôle dans *Oh ! Les beaux jours* et Maud disparaît. La disparition de Maud correspond toujours à une apparition de Flora sur scène<sup>21</sup> :

[...] Maud disparaît dans le noir chaque fois que sa mère monte à nouveau sur une scène, en pleine lumière, face au public qui l'acclame... (62).

Flora se demande où sa fille se cache, « elle se demande où peut bien dormir sa fille, cette nuit » (33). La demande de sa fille que Flora retourne au Québec évoque les souvenirs de Maud pendant son enfance :

C'est une image de Maud qui lui vient soudain [...]. Elle n'aurait qu'à tendre le bras, [...] pour retrouver la forme endormie de sa fille, sur son lit d'enfant, les yeux fermés, calme et tranquille [...] (24).

Pendant les premiers jours de son retour au Québec, Flora rencontre Raphaël, le petit ami de Maud. En été, Raphaël est guide professionnel de la ville de Québec pour des touristes américains. Raphaël dit à Flora qu'il a rencontré Maud l'année dernière. Raphaël prend contact avec Flora parce qu'il espère trouver des réponses qui aideront à clarifier le départ de Maud<sup>22</sup>. Flora remarque qu'« il a l'air de chercher une raison au départ de Maud, et ça lui échappe comme un moustique dans le noir qu'on entend et qu'on n'arrive pas à attraper » (18).

Raphaël, qui est arrivé subitement dans la vie de Flora, veut qu'ils fassent un tour de ville ensemble. Il sait qu'elle est née au Québec mais il « insiste pour lui faire visiter la ville comme si elle n'y avait jamais mis les pieds » (37). Cette suggestion provoque de l'angoisse chez Flora. Elle recule en pensant à l'idée de visiter des lieux qui lui rappellent son enfance :

[...] elle a regardé du plus loin qu'elle a pu, tout le long de la rue, jusqu'à l'église du Faubourg. Comme pour s'assurer que rien de menaçant ne pouvait venir de ce côté (29).

Néanmoins, elle décide d'accompagner Raphaël, mais elle lui dit qu'il y aura des restrictions à la visite. Elle prend la carte de Raphaël et elle lui montre les lieux qu'elle ne peut pas visiter. Certains lieux évoquent trop de souvenirs misérables et elle choisit de les éviter :

Raphaël, en bon guide attitré, a emporté un plan de la ville. Flora Fontanges se penche sur le plan déplié [...]. Elle fait ses conditions. Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais (37).

La carte de la ville représente l'inconscient de Flora. C'est un symbole de la vie misérable qu'elle a menée pendant son enfance. Elle refoule les souvenirs de son enfance à Québec depuis des années. Une visite à ces lieux interdits causera trop de chagrin pour Flora. En choisissant de refouler ces souvenirs horribles et d'éviter les lieux liés à son enfance, Flora se crée un havre<sup>23</sup>.

Ce tour est le commencement du dévoilement de l'enfance de Flora Fontanges. Depuis son arrivée à Québec, Flora insiste pour éviter du contact avec la ville. Cette

visite est la première indication que Flora envisage de briser la barrière entre le présent et son passé traumatisant. Ainsi, Raphaël est le catalyseur entre Flora et son passé ; c'est le même type de rôle qui est analysé chez Delphine dans *Est-ce que je te dérange ?* Raphaël suggère ce tour à Flora et il va la guider tout au long du voyage.

Flora trouve que ce tour, qui dure jusqu'à la fin de la journée, est difficile et elle décide de rentrer à sa chambre d'hôtel où elle peut se cacher de cette ville horrible. Raphaël devient agité quand elle lui annonce qu'elle veut mettre fin à leur excursion, « il a l'air décontenancé, penaud tel un enfant puni. Il insiste pour qu'elle reste avec lui » (43). Est-il possible que ce jeune homme, après avoir connu Flora depuis seulement un jour, voudrait trouver une figure maternelle en Flora? Hébert suggère qu'un rapport commence à se développer entre ces deux personnages quand elle présente l'image de Raphaël et de Flora qui marchent vers l'hôtel et « Raphaël à son bras est comme son fils qui l'emmènerait promener » (44). Raphaël, qui est bouleversé par le départ de Maud, se tourne vers Flora pour chercher de la consolation. Cela suggère aussi au lecteur qu'il veut ressentir la chaleur maternelle que Flora peut lui offrir. Raphaël ne peut plus supporter l'absence de Maud et il supplie Flora de l'aider<sup>24</sup> :

Il enfouit son visage dans les plis de la jupe de Flora Fontanges, se plaint d'être seul à mourir, depuis que Maud est partie [...]. Madame Fontanges, je vous en prie [...]. Emmenez-moi avec vous, ce soir, à l'hôtel, je vous en prie (67).

Flora lui permet d'y rentrer et de la suivre et il semble être à l'aise avec la présence de Flora à l'hôtel. Flora prend soin de lui et « il est tombé endormi presque tout de suite [...] tandis que Flora Fontanges montait la garde auprès de lui, dans le noir, comme on veille un enfant malade » (68).

C'est aussi Flora qui pressent le développement d'un lien mère-fils. Elle veut le consoler quand il est triste et lui dire qu'elle s'occupera de tous ses problèmes à lui. Pour Flora, Raphaël remplace temporairement son enfant, ou plus précisément sa fille, qui lui manque :

Il lève vers elle son visage enfantin et grave : Pourquoi est-elle partie ? [...] Flora Fontanges presse dans sa main la main longue et forte [...]. Elle dit que Maud reviendra [...]. Elle se sent légère et confirmée en grâce, femme consolatrice et bonne, auprès d'un enfant qui pleure (101-102).

Les relations entre Raphaël et Flora se sont développées très vite mais on devrait considérer la personnalité de Raphaël. Quelques jours plus tard, Raphaël part avec Céleste, une jeune femme qui fait partie du cercle d'amis de Raphaël et de Maud. On découvrira que cette jeune femme, qui a une liaison amoureuse avec Raphaël, sera la source du conflit entre Raphaël et Maud parce qu'elle est consciente des relations entre Raphaël et Maud. A ce moment, Céleste représente une diversion pour Raphaël et elle peut satisfaire les désirs sexuels du jeune homme.

Mais Raphaël dépend toujours de quelqu'un, et c'est Flora qui a rempli ce vide pour lui parce que Maud est partie. Raphaël abandonne Flora parce que Céleste est venue le chercher pour partir en vacances. Bien que Raphaël abandonne la chaleur maternelle de Flora, il est encore proche de quelqu'un qui l'aime. Le départ de Raphaël est important parce que Flora a maintenant l'occasion d'être seule dans la ville. Elle est libre de penser à sa propre enfance et d'analyser ses ennuis liés à l'absence de sa mère<sup>25</sup>. Ce départ de

Raphaël souligne encore l'importance du rôle de ce dernier dans la réapparition de l'enfance de Flora :

Raphaël s'est éloigné avec Céleste. Ils font des projets pour aller ensemble à l'Île aux Coudres. Elle est seule, attablée à une terrasse de café, parmi la foule [...]. L'instant ne la porte plus. De là à retourner en esprit à la maison de l'Esplanade, comme s'il n'était plus en son pouvoir de n'y pas aller, appelée par son enfance vivace et têtue (123).

Flora sait qu'elle doit « établir un rapport équilibré entre la conscience et le Soi »<sup>26</sup> si elle veut sortir de l'obscurité qui entoure sa vie. Mais qu'est-ce qu'il faut faire pour bannir les fantômes de son enfance ? Flora doit faire un autre tour de la ville, mais cette fois elle le fera seule et elle visitera seulement les lieux liés à son enfance malheureuse. Si elle veut affronter ses souvenirs traumatisants, il faut faire face aussi aux lieux qui sont des symboles concrets de ces souvenirs :

Depuis longtemps, Flora Fontanges est persuadée que, si un jour, on arrive à tout rassembler du temps révolu, [...] avec les détails les plus précis – air, heure, lumière, température, couleurs, [...] on doit parvenir à revivre l'instant passé dans toute sa fraîcheur (104).

Avant de visiter physiquement chacun de ces lieux, Flora doit passer du temps à réveiller le passé dans sa mémoire. Elle reste dans sa chambre d'hôtel où elle peut se concentrer sur ses pensées. Elle est en train de « visiter le seul lieu interdit, biffé sur sa carte – son enfer personnel »<sup>27</sup> :

Ce n'est pas qu'elle soit malade, mais, depuis le départ de Raphaël et de Céleste pour l'Île aux Coudres, elle s'enferme dans sa chambre d'hôtel et refuse de sortir (127) [...]. La nuit a été mauvaise dans l'hôtel de la rue Sainte-Anne, peuplée de cauchemars et d'apparitions (133).

Les souvenirs de l'hospice et des Eventuel réapparaissent. C'est une étape difficile mais Flora sait qu'il faut se familiariser avec ces souvenirs enterrés depuis des années.

Si elle veut mettre fin à son angoisse concernant sa présence dans son pays natal, elle doit « régler ses comptes avec la nuit, une fois pour toutes. [...] Débusquer tous les fantômes.

[...] Redevenir neuve et fraîche sur sa terre originelle, telle qu'au premier jour, sans mémoire » (134). On voit qu'Édouard dans *Est-ce que je te dérange ?* suit aussi des étapes avant de surmonter sa misère. Ce même type de processus est analysé chez Édouard, mais ce processus se passe plus vite dans la vie d'Édouard. Il réveille ses souvenirs traumatisants avant de renaître à la vie et de se rendre compte qu'il peut avoir une conscience tranquille. Il se souvient de son frère mort et de sa mère qui l'a rejeté.

Flora veut recréer son premier jardin à Québec. Elle veut être renée après avoir réussi à accepter l'absence d'une vraie mère et d'une enfance joyeuse. Elle trouve assez de courage pour quitter l'hôtel et pour oublier ses blessures. Elle marche dans la rue en pleine nuit ; cette promenade est un symbole de son voyage vers son enfance refoulée, et elle est contente de cette décision. Le visage de Flora exprime son bonheur :

[...] son visage mouillé de pluie demeure frais, comme une rose, remarque-t-elle, avec satisfaction (165).

Hébert se sert encore de l'idée des fleurs et de la renaissance du premier jardin. Flora est en train de réaliser son rêve de renaître et de trouver enfin son premier jardin à Québec. La pluie, qui agit comme de l'eau de baptême et encore l'idée des fleurs, la rose qui est vivante et qui fleurit sont deux symboles liés à son rêve<sup>28</sup>.



Ce voyage vers le passé ne sera pas fini lorsque Flora aura visité chaque lieu dans cette ville qui lui rappelle son enfance. Flora aura déjà surmonté beaucoup de son chagrin, mais elle sait qu'une « solitude toujours plus grande » (165) l'attendra. Toutefois, elle possède maintenant un désir d'« aller jusqu'au fond de sa mémoire » (166).

Le premier arrêt pour Flora est le site où se trouvait autrefois l'hospice Saint-Louis. Sa mémoire la transporte jusqu'au 14 décembre 1927, cette nuit où plusieurs « petites filles ont péri dans l'incendie, plus Rosa Gaudrault, qui était leur bonne et leur première institutrice » (169). En visitant le lieu où elle a perdu la seule occasion d'être aimée par une femme qui possédait tant de tendances maternelles, Flora se rend compte que « personne ne peut réveiller ce qui n'existe plus » (166). Flora est prête à dissiper ces souvenirs parce qu'elle sait maintenant qu'il n'y a aucune raison d'avoir peur de ces lieux. Flora ne nie plus cette partie de sa vie ; elle peut l'accepter.

Après avoir réglé un grand dilemme de sa vie, elle doit affronter une autre bataille qui est également importante et difficile : la bataille avec sa fille Maud concernant le rôle maternel que Flora a joué. Maud, qui a disparu depuis l'arrivée de sa mère à Québec, revient chercher sa mère. Maud a rompu avec Raphaël parce qu'il l'a trahie en couchant avec Céleste<sup>29</sup> :

C'est fini avec Raphaël. Je ne veux plus le revoir jamais [...]. Elle explique que c'est à Tadoussac qu'ils se sont retrouvés, tous les trois. Elle a tout de suite vu qu'il y avait quelque chose entre Céleste et Raphaël [...] (173).

Maud dit qu'elle veut rentrer en France avec Flora. Maud essaie d'être de nouveau proche de sa mère, comme pendant son enfance :

Elle met sa tête sur les genoux de Flora Fontanges. Voudrait se fondre entre les genoux maternels. Disparaître. Retrouver l'union parfaite, l'innocence d'avant sa première respiration, sur la terre des hommes (173).

Maud veut retourner en Touraine pour qu'elles puissent commencer « une bonne petite vie, toutes les deux ensemble » (174). Touraine, c'est la région où Flora a emmené Maud immédiatement après sa naissance. C'est un lieu critique parce qu'elles ont développé le lien mère-fille dans la petite maison en Touraine. Maud pense qu'elle trouvera encore la chaleur maternelle que Flora lui a manifestée pendant cette période joyeuse<sup>30</sup>.

Flora écoute sa fille et, à partir de ce moment, elle aimerait partir tout de suite avec Maud et essayer de « croire au retour possible au paradis perdu » (174). Flora veut que sa fille ressente tous les plaisirs liés aux rapports entre une mère et sa fille. Flora « voudrait se perdre dans les bonnes paroles de Maud » (174); elle a rêvé de ce moment où sa fille reviendrait avec elle et où elles pourraient toutes les deux essayer de reconstruire leurs rapports, « les premiers jours de la vie de Maud retrouvés » (174). Les deux femmes passent tout leur temps libre ensemble. Elles veulent reprendre leur vie ensemble, là où elles l'avaient laissée, mais malheureusement, les deux ont peur l'une de l'autre. Flora a peur de vexer sa fille parce que Maud pourrait toujours repartir. Maud a toujours les souvenirs d'une mère qui est partie pour jouer des rôles théâtraux et pour avoir des liaisons amoureuses :

Elles prennent le thé ensemble ; deux dames en visite s'observent à la dérobée, pèsent leurs mots, entre deux gorgées de thé (174).

Ces deux femmes semblent être prêtes à sauver leur relation, mais il est évident que la confiance manque. Elles ne peuvent pas oublier le passé et ce dernier devient ainsi un piège.

Flora sait que ce bonheur, provoqué par le retour de sa fille, ne durera pas longtemps. Chaque jour, Maud attend sa mère à l'hôtel. Lorsque Flora rentre à l'hôtel après sa réunion avec le directeur de *Oh ! Les beaux jours*, « Maud l'embrasse sur les joues, sur le front [...]. Elle assure qu'elle n'a pas bougé de la journée » (179). Bien que Maud soit très affectueuse envers sa mère et qu'elle parle toujours de rentrer en Touraine, Flora est consciente des sentiments amoureux que Maud éprouve encore pour Raphaël. Maud continue à parler du retour en Touraine, mais elle parle constamment de Raphaël. Flora note que Maud regrette beaucoup l'absence de Raphaël, surtout quand Maud « prononce le nom de Raphaël avec une sorte d'application étrange comme si ce nom n'arrivait pas tout à fait à se fondre dans la phrase » (179). Mais Maud dit à sa mère que ni personne ni rien ne peut les séparer, que « rien de mal ne peut nous arriver » (179), pas même Raphaël. Flora veut croire sa fille, mais elle est convaincue que Maud pense renouer avec Raphaël. Maud fait preuve de sa confusion quand elle parle, du même coup, de la nouvelle vie avec sa mère et de Raphaël. Elle fait référence à Raphaël, en disant « que personne au monde ne marche comme Raphaël et personne au monde n'a des dents aussi blanches que Raphaël » (180).

Maud suggère à sa mère qu'elles devraient sortir et jouir des activités nocturnes de la ville. En vérité, Maud veut chercher Raphaël :

Des discothèques surgissent au hasard des rues [...]. Maud va de l'une à l'autre, n'arrive pas à se décider [...]. Elle entrouvre des portes. Risque un regard [...]. Parfois Maud regarde derrière elle, par-dessus son épaule [...] (181).

Maud réussit à trouver Raphaël ce soir-là, et les deux se réconcilient. Elle dit à sa mère « que Raphaël et elle sont tout à fait réconciliés et prêts à recommencer à vivre ensemble » (185). Le plan de rentrer en Touraine est annulé parce que Maud décide de rester à Québec avec Raphaël<sup>31</sup>. L'occasion de retrouver ce rapport entre mère et fille est perdue. Flora avait craint que cette possibilité ne devienne réalité; elle a reconnu les indices. Sa petite fille est maintenant une femme qui ne veut plus que sa mère « coiffe sa fille pour la nuit et lui fait des tresses de petite fille » (180). Maud mûrit et elle se sépare pour de bon de sa mère<sup>32</sup>. Les cheveux défaits de Maud, « ses tresses mouillées » (181) et sa façon de s'habiller lorsqu'elle « met une mini-jupe et des bottes blanches » (181) sont des symboles du fait que Maud s'évade de son enfance. Flora se rend compte que Maud est « comme une créature libre et indépendante » (181) ; elle n'a plus besoin de sa mère. C'est Maud qui choisit cette fois d'avoir une liaison amoureuse et d'être séparée de Flora. L'homme devient encore un obstacle entre mère et fille<sup>33</sup>.

Après avoir analysé ce roman d'Anne Hébert, on se rend compte que l'intrigue de cette oeuvre hébertienne est basée sur les processus intérieurs de la protagoniste. Il n'y a pas beaucoup d'action ; on se trouve devant un triangle entre trois personnages principaux<sup>34</sup>. Au début, Flora, qui était en deuil d'une mère dès son enfance, réussit à établir un rapport très chaleureux avec sa propre fille Maud en pays de Touraine. Après

l'échec de ses relations avec sa fille, Flora retourne à son pays natal et rencontre le petit-ami de Maud, et c'est ce dernier qui pousse Flora à sortir de l'hôtel pour chercher Maud. Raphaël « sert d'intermédiaire, de pont entre mère et fille »<sup>35</sup>. Flora et Raphaël développent un lien qu'on peut comparer à un rapport typique entre mère et fils :

[...] une alliance entre Raphaël et Flora, qui se liguent et se lancent à la recherche de Maud (Saint-Martin 675).

Raphaël aide Flora à débiter son pèlerinage vers son passé. Raphaël est littéralement le guide de la ville, mais il est aussi le guide qui ramène Flora vers la vérité de son existence. Flora a peur de marcher dans les rues de la ville mais Raphaël joue bien son rôle de guide. Grâce à Raphaël, Flora prend le premier pas vers son passé et « sa résistance au passé affaiblit »<sup>36</sup>.

Elle réussit à retrouver « l'union parfaite, l'innocence d'avant la première respiration, sur la terre des hommes » (173). Le lecteur peut remarquer la signification du titre du roman chez Flora ; j'ai déjà discuté le rapport entre Maud et son premier jardin en Touraine. Flora affronte son premier jardin à Québec, et malheureusement ce jardin n'était jamais florissant ; il était toujours morne et sans chaleur<sup>37</sup>. Mais Flora, qui n'a jamais eu de réponse concernant l'absence d'une mère depuis des années, peut enfin accepter et dissiper les misères liées à ce jardin.

Le retour de sa fille, Maud, apporte de bonnes nouvelles à Flora lorsque Maud décide qu'elle souhaite être de nouveau proche de sa mère. Maud essaie de se convaincre que son rapport avec sa mère est maintenant plus important que le lien brisé avec Raphaël :

[A Flora] Je suis vissée ici dedans, les deux pieds enfoncés dans ta moquette. La ville tout entière, Raphaël avec, pourrait crouler sous mes fenêtres que je ne bougerais pas (179).

On remarque que l'amant a un effet profond sur le lien mère-fille. Mais Maud s'est déjà séparée du monde où mère et fille partagent leur vie ensemble. La réconciliation de Maud et de Raphaël cause la décision finale — Maud restera avec son amant et ainsi, Raphaël devient la barrière entre Flora et sa fille. Le rapport mère-fils créé entre Flora et Raphaël disparaît quand Maud décide de rester avec Raphaël à Québec. L'absence d'un rapport est évidente à la fin du roman quand Flora joue son rôle dans *Oh ! Les beaux jours*. Raphaël et Maud assistent à la première et Raphaël est très indifférent envers Flora quand tout le monde la loue pour son interprétation merveilleuse, « il a l'air gêné par son émotion même et il ne la tutoie plus. Tout est fini entre eux de cette douce familiarité qui les a tenus ensemble [...] » (188).

Bien que Flora soit encore seule elle peut rentrer en France en possédant une nouvelle connaissance d'elle-même et aussi de sa fille. Flora a ouvert toutes les portes qui mènent à son enfance. Elle peut maintenant vivre en paix avec les souvenirs de son enfance. En même temps, elle a réglé les difficultés liées à son rapport avec Maud. Elle a découvert qu'elles ne peuvent plus rentrer en Touraine et retrouver la douce chaleur qu'elles ont connue autrefois : Maud est une femme qui a trouvé que l'amour chaleureux d'un homme et la vie parfaite que Flora a partagé avec sa fille en Touraine est seulement un souvenir chéri. Flora doit abandonner l'idée de retrouver la petite fille Maud qui n'adore que sa mère. Sa fille est maintenant plus âgée et elle est en train d'établir sa

propre vie<sup>38</sup>; il faut que Maud commence une vie avec un amant pour qu'elle puisse être mère elle-même, et le cycle de la maternité continuera.

- 
- 1 Côté 419.
- 3 Saint-Martin, Lori, « Les premières mères, *Le Premier jardin* », Voix et Images 20.3 (printemps 1995) : 669.
- 4 Falardeau, Erick, « Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », Voix et Images 22.3 (printemps 1997) : 558.
- 5 Francoli, Yvette, « Griffin Creek : Refuge des Fous de Bassan et des bessons fous », Études Littéraires 17.1 (avril 1984) : 337.
- 6 Saint-Martin 669.
- 7 Côté, Paul Raymond, « *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé », American Review of Canadian Studies 18.4 (Winter 1988) : 425.
- 8 Saint-Martin 671.
- 9 Côté 425.
- 10 Mésavage, Ruth M., « L'Archéologie d'un mythe : *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », Canadian Literature 116 (Spring 1988) : 70.
- 11 Côté 426.
- 12 Saint-Martin 670.
- 13 Côté 420.
- 14 Bishop, Neil, « Anne Hébert entre Québec et France : L'Exil dans *Le Premier jardin* », Études Canadiennes 28 (juin 1990) : 44.
- 15 Côté 420.
- 16 Doerr, Uta, « *Le Premier jardin* », International Fiction Review 16.1 (Winter 1989) : 87.
- 17 Saint-Martin 680.
- 18 Mésavage 71.
- 19 Bishop, Neil, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils* (Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993), 230.
- 20 Saint-Martin 673.
- 21 Saint-Martin 676.
- 22 Saint-Martin 674.
- 23 Mésavage 73.
- 24 Mésavage 73.
- 25 Saint-Martin 675.
- 26 Aresu, Bernard, « Québécois, postcolonial : à propos du *Premier jardin* d'Anne Hébert », Carrefour de cultures, éd. Antoine Régis, (Tubingen : Narr, 1993) 565.
- 27 Mésavage 72.
- 28 Mésavage 76.
- 29 Mésavage 76.
- 30 Saint-Martin 675.
- 31 Saint-Martin 675.
- 32 Mésavage 76.
- 33 Mésavage 76.
- 34 Saint-Martin 675.
- 35 Riley, Jean Thérèse, « L'Exaltation célébrée », Brick 38 (Winter 1990) : 19.
- 36 Saint-Martin 675.
- 37 Riley 19.
- 38 Doerr 87.
- 39 Fonteneau, Anne, « Le métaféminisme dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert numéro deux : Anne Hébert et la modernité*, Le Centre Anne Hébert, (Québec : Fides, 2000) 140.

*Est-ce que je te dérange?*

L'analyse de cette oeuvre hébertienne montre en principe, deux personnages qui démontrent ce trait commun d'être l'enfant qui a perdu sa mère. Ce roman tourne autour de l'histoire de la rencontre entre Delphine et les deux amis, Édouard et Stéphane. Au cœur de cette intrigue est le rapport qui se développe entre Édouard et Delphine, deux jeunes gens qui sont en deuil de leur propre enfance. Le roman est divisé en trois parties : la première et la troisième partie consistent en les pensées et les actions d'Édouard après la mort de Delphine. La deuxième partie, le coeur du roman, donne l'explication subjective au lecteur, faite par Édouard, de la vie de Delphine<sup>1</sup>.

Dès le premier moment où Édouard et Stéphane la voient au bord de la fontaine Saint-Sulpice, Delphine semble être toute perdue :

Il y avait là une fille qui ne bougeait pas, depuis un long moment, [...]. Il se dégageait de toute sa petite personne une sorte d'entêtement à se trouver là, dans l'embrun de la fontaine, et à ne pas vouloir exister ailleurs, les coudes aux genoux, repliée sur elle-même, légèrement offusquée d'être au monde (25).

On a l'impression qu'elle veut se cacher du monde. Édouard et Stéphane décident de s'approcher de la jeune femme et de lui offrir de l'aide. En même temps, cette femme bizarre bouleversera le monde simple et tranquille d'Édouard. Il ne s'apercevra de l'effet de Delphine qu'au moment où la vie de ce jeune homme sera changée pour toujours.

La vie quotidienne d'Édouard est sans complications. Édouard, rédacteur d'un catalogue de vente par correspondance, habite tout seul chez lui. Il est tout occupé par son emploi monotone qui ne concerne que l'écriture des descriptions pour ces catalogues. Tout est rangé dans une vie qui ne change jamais :



Je lis et je travaille, je dors et je mange, je bois, et je me lave et je me rase [...].  
 Mes souvenirs de moi voltigent dans la pièce comme des papillons de nuit.  
 Toujours pareils et sans intérêt (32-33)

Il semble que personne ne puisse changer sa manière de vivre, personne ne puisse pénétrer la vie monotone d'Édouard. Il projette la seule ombre « sur tout le blanc d'alentour, pareil à un arbre épais que je suis » (32). On remarque la corrélation entre sa vie et son appartement ; l'absence d'expression est une image ou plutôt un symbole de sa vie :

Sauf la cheminée et les bûches empilées à côté, la table encombrée de papiers, deux chaises de paille et le lit à deux places qui trône, à moitié occupé la plupart du temps, il n'y a rien ici (32).

Il n'y a pas de complexité dans la vie d'Édouard ; il pense que tout est clair, tout est « badigeonné de blanc » (32). Il choisit de s'en tenir à sa vie simple et sans couleur, limitée comme son appartement à « vingt mètres carrés » (33). La vie existe entre ces quatre murs et pas ailleurs ; il ne faut pas traverser les limites de cette pièce. On peut voir l'importance d'une vie rangée chez Édouard comme thème et les catalogues et son appartement comme les figures qui renvoient à ce thème.

Delphine arrive chez Édouard comme un vent brusque ; elle entre chez lui « Très vite » (41) et, sans avertissement « elle a été dans l'encadrement de ma porte, elle a dit 'bonjour'. Et Delphine est entrée chez moi pour la première fois » (41). Dès ce moment-là, il est impossible d'ignorer la présence forte de Delphine. Cette jeune femme étrange est arrivée et Édouard est tout bouleversé ; il ne sait que faire. Il arrête son travail et

donne toute son attention à la nouvelle venue. On voit que Delphine a déjà de l'autorité dans la vie d'Édouard lorsqu'il décide de quitter « aussitôt mes feuillets épars, mes catalogues et mes dictionnaires » (42). C'est à ce point-là que commence l'histoire de la vie de Delphine. Les lecteurs ont l'impression que Delphine a un projet; elle veut qu'Édouard apprenne à raconter l'histoire tout au fond de son coeur brisé par sa mère. Elle espère rendre Édouard capable de parler de ses propres pensées intimes. Delphine commence par raconter l'histoire de la seule figure maternelle qu'elle ait connue ; sa grand-mère :

J'aime ma grand-mère quand elle se berce sur la galerie. Quand elle a été morte, la chaise berçante a continué de se balancer toute seule dans le vent et je n'ai pu supporter ce balancement vide du poids léger de ma grand-mère (44).

Delphine se sert de sa propre histoire pour essayer de faire apprendre à Édouard comment raconter ses misères liées à sa mère et elle continue avec cette même stratégie tout le long du roman.

Delphine, l'enfant aînée d'une grande famille, a été rejetée par sa propre mère.

Elle a passé sa vie à prendre soin de ses soeurs et ses frères :

Un père, une mère, des frères, des soeurs, en masse [...]. Je n'ai pas eu d'enfance. La première née. Faite pour les prendre, un par un, à mesure qu'ils viennent au monde (121).

Cette vie chez ses parents l'a déprimée parce que sa propre mère n'a jamais montré de l'amour envers sa fille; Delphine a décidé de renoncer à cette vie misérable mais heureusement, sa grand-mère est venue pour la sauver. Delphine se souvient du jour où sa grand-mère est venue chez ses parents et qu'elle était couchée « sur un lit comme morte depuis trois jours » (121). Delphine est recueillie chez sa grand-mère où elle

ressent le vrai amour maternel. Sa grand-mère devient la figure suprême de la maternité.

Sa grand-mère lui montre l'adoration d'une mère envers son enfant :

D'accord avec mes parents, elle a décidé de m'adopter. Une fois chez ma grand-mère, dans sa maison, [...] j'ai tout de suite calé dans la paix incomparable [...]. Ma grand-mère, c'est mon nid. Jamais rien de pareil avant elle (121-122).

Malheureusement, ce bonheur de fraîche date ne dure pas longtemps parce que la grand-mère de Delphine meurt et Delphine est encore seule au monde.

Pourquoi Édouard s'intéresse-t-il aux origines de Delphine ? Pourquoi cherche-t-il à comprendre l'histoire d'une femme qu'il ne connaît pas ? Il semble qu'Édouard insiste ici sur l'aspect de l'appartenance ; cela vient de son inconscient - Édouard n'a jamais appartenu à une vraie famille. Il peut aussi s'identifier à cette tragédie de Delphine. Il a été rejeté lui-même par sa propre mère pendant son enfance :

Ce n'est pas possible que cette fille ait une grand-mère comme tout le monde. Un père, une mère, peut-être ? En vain je cherche sur le visage singulier un signe d'appartenance quelconque, la trace légère d'une ressemblance (46).

Édouard se sent plus à l'aise dans son petit appartement sans la présence de Delphine. Il adore passer des heures à travailler seul et il pense qu'il peut revenir à sa vie monotone sans une autre invasion de Delphine et l'effet qu'elle a sur lui :

Un regard par la fenêtre ouverte. Et c'en est fait de ma paix [...]. Tandis que, réduit à la plus infime part de moi-même, je tape des inepties pour le compte d'un catalogue de vente par correspondance [...]. Le cliquetis de ma machine à écrire me porte et m'entraîne (49).

Son sentiment de tranquillité disparaît quand il aperçoit Delphine « qui vient sur les pavés » (50). Il est en train de se familiariser avec son petit univers privé quand elle arrive chez lui avec ses histoires incessantes. Delphine fait comme chez elle, et continue

de lui raconter chaque détail des événements de sa propre vie. Édouard essaie de travailler, de mener sa vie normale et de l'ignorer, mais il est impossible de nier l'effet de Delphine :

Elle se cale sur les coussins. Se met à raconter, sans s'adresser à personne [...]. Je ramasse des feuillettes épars sur la table [...]. Je feins d'être très occupé. Bientôt, il n'y a plus rien de perceptible dans la pièce que la voix de Delphine, uniforme, inaltérable, trop claire (51-52).

Néanmoins, sans s'en être aperçu, Édouard a un lien fort avec Delphine ; les deux sentent l'absence d'une figure maternelle dans leur vie. À ce point dans le roman, Édouard supprime les souvenirs misérables de son enfance, mais il reconnaît ce type de misère évident dans les actions et les histoires de Delphine :

[...] la vie, toute la vie était versée sur elle en pluie, sans qu'elle s'en aperçoive, comme de l'eau sur le dos d'un canard (40).

Comme Delphine, lui aussi, il souffre de ce manque de chaleur maternelle. Delphine parle ouvertement de la tendresse maternelle qui lui manque. Mais dans le cas d'Édouard, il préfère refouler ce vide. Dans l'article « Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange ?* » d'André Brochu, l'auteur analyse le thème du secret caché à la fois du monde et de soi-même dans ce roman. Brochu indique au lecteur que Delphine agit comme catalyseur entre Édouard et le dévoilement de ce secret lié à son enfance. Brochu dit que « Delphine, c'est le retour du refoulé, le surgissement du Secret dans une vie jusque-là vouée à l'ordre et à l'oubli des origines »<sup>2</sup>. Delphine veut qu'Édouard confronte son moi, qu'il brise « la barrière qui sépare le conscient de l'inconscient »<sup>2</sup> où il refoule ses souvenirs misérables de sa mère. En racontant sans fin les histoires de sa propre vie, Delphine espère qu'Édouard va l'imiter.

Le tournant vient quand Delphine arrive à son premier but : elle veut avoir un effet considérable sur la vie d'Édouard. Delphine disparaît pendant quelques semaines où « on n'a plus vu ni entendu parler de Delphine » (64) et Édouard se sent à l'aise encore chez lui sans le rappel continu de ses misères. Mais un jour, elle entre brusquement chez Édouard et « se raconte sa propre vie et ne s'en lasse pas » (68). Le stylo d'Édouard, instrument ultime de son emploi, qui est si important dans sa vie, tombe par terre et laisse « une toute petite tache sombre sur le tapis bleu » (68). Delphine réussit à envahir la vie d'Édouard ; elle est en train d'entrer dans l'âme d'Édouard. On verra bientôt la fin du mutisme d'Édouard.

Après avoir eu un effet évident sur Édouard, Delphine continue avec son jeu de raconter. Personne ne peut interrompre les contes de Delphine quand elle est en présence d'Édouard. Assise à la terrasse d'un café, Delphine parle de sa première rencontre avec un autre homme, Patrick Chemin, un homme qui a joué un rôle clé dans sa vie.

A ce point, le lecteur a l'occasion d'apprendre plus de détails sur le passé de Delphine. Patrick, un commis-voyageur, est la première personne que Delphine rencontre après la mort de sa grand-mère. Dès le moment de la mort de sa grand-mère, Delphine cherche quelqu'un qui peut renouveler cette joie d'être une enfant aimée. Après la perte de cette chaleur et de cette tendresse, après avoir connu ces sentiments, elle a une mission : trouver une nouvelle source de ces sentiments de sécurité et de bonheur. Elle pense qu'elle a réussi à trouver quelqu'un qui lui offrira du soutien quand elle rencontre

Patrick Chemin. Patrick remplit le vide maternel en Delphine en lui montrant des soins tendres :

Patrick est bon, lui. C'est lui que j'ai vu en premier sur la route [...]. Il m'a tout de suite prise dans sa voiture, moi qui courais sur la route depuis le matin, le balancement de la chaise berçante de ma grand-mère dans les oreilles [...] (59).

Édouard aussi reconnaît ce vouloir en Delphine de se cramponner à la première personne qui prend soin d'elle :

Je pense et je me rengorge de penser cela : le premier qui est passé par là elle l'a suivi comme une petite oie [...]. Ça a été Patrick. Le premier venu. En remplacement de la grand-mère (61).

Elle suit Patrick Chemin partout, « jusqu'au bout du monde s'il le faut » (38). Elle ne veut pas perdre une troisième occasion d'être aimée et acceptée. Elle est en deuil de sa mère biologique et puis de sa grand-mère. Delphine ne peut plus se caler « entre les genoux de sa grand-mère, contre les gros seins taris et chauds » (81).

Mais Patrick Chemin lui-même semble souffrir d'une absence de sa vraie mère. Cet homme, « étant toujours le plus malheureux » (72), a trouvé quelqu'un d'autre qui agit comme figure maternelle : la grosse Dame, sa femme. Cette femme possède des traits qui sont souvent associés à l'image d'une mère dans les oeuvres hébertiennes ; elle est forte, solide comme un roc, « figée comme une statue » (38). Elle montre des tendresses maternelles envers Patrick et il a besoin de cette sécurité :

[...] elle l'enveloppe de ses grands bras, me le cache de ses larges épaules, encore un peu elle va le mettre dans son giron, ses grosses cuisses, ses genoux énormes [...] (51).

C'est une image de la puissance de la grosse Dame ; elle protège Patrick, comme une mère protège son enfant. La grosse Dame sent la menace de Delphine, quelqu'un qui peut emmener Patrick ; elle veut garder Patrick près d'elle. Il existe aussi dans cette même citation l'image d'une mère qui va garder son enfant près de son ventre, le lieu où l'enfant a été conçu. Patrick ne veut pas combler ce vide maternel auprès de Delphine parce qu'il ne veut pas quitter la grosse Dame pour épouser Delphine. Il a besoin d'une figure maternelle et sa femme peut jouer ce rôle :

Je ne t'épouserai jamais. Je suis lié à une autre femme malgré moi par une force extraordinaire qui vient d'elle seule, nous attache l'un à l'autre jusqu'à ce que mort s'ensuive [...] (76).

Pour poursuivre sa quête d'être aimée par Patrick, Delphine invente l'histoire de sa grossesse. Elle dit que Patrick est le père de son bébé et elle veut qu'il l'épouse :

Patrick, Patrick Chemin, représentant en articles de pêche, c'est lui qui m'a fait ça (29) [...]. Je suis enceinte. La vraie femme de Patrick, c'est moi (45).

Mais Patrick a déjà pris sa décision ; il ne veut plus avoir de relations avec Delphine. Il restera avec La grosse Dame et Delphine est encore seule au monde.

L'effet de Delphine sur la vie d'Édouard devient de plus en plus évident. La persistance de Delphine est payante quand Édouard ne peut plus refouler complètement ce qui se passe dans sa tête. Les pensées de son enfance commencent à apparaître et même quand il essaie de les éviter, elles le rattrapent. Édouard reconnaît ce changement en lui-même, surtout après avoir passé du temps en présence de Delphine. Il rentre chez lui et « l'écho de [s]es pas [l]e suit comme une ombre sonore, rapide et cadencée » (63). Édouard sait que Delphine dérange quelque chose dans son esprit lié aux souvenirs de sa mère inconsolable mais il ne peut pas l'éviter. Édouard pense qu'il peut revenir à son

milieu normal quand Delphine s'installe à la villa Anthelme, la maison de Farida. La femme qui lui rappelle sa mère froide ne lui rend plus visite chaque jour et la vie reste en ordre. Pour Édouard, « le monde est en ordre. Je travaille. Delphine dort à la villa Anthelme » (96).

Stéphane, l'ami d'Édouard, est aussi parti de la ville à cause d'un télégramme reçu qui annonce la maladie de sa mère. Ce jeune homme a joué un rôle dans la découverte de la jeune femme et, ce qui est plus important, il a beaucoup contribué à l'intrusion de Delphine. Il a, sans doute, donné son adresse à Delphine après leur première rencontre parce que «dès le lendemain, elle est arrivée chez lui, vers midi [...] » (35). Il l'a aussi emmenée chez Édouard où elle avait l'occasion parfaite de réaliser le commencement de son projet :

Très vite, elle a été dans l'encadrement de ma porte [d'Édouard], elle m'a dit « bonjour ». Et Delphine est entrée chez moi pour la première fois (41).

Stéphane éprouve des sentiments amoureux envers Delphine et on remarque qu'il essaie de l'aider partout dans le roman. Il offre même de l'épouser quand elle dit qu'elle est prête à accoucher (78), bien qu'elle ne soit pas vraiment enceinte. Même s'il a déjà fait une déclaration de son amour pour Delphine où il a dit « qu'il aime Delphine plus que sa mère » (94), il part dès qu'il reçoit les nouvelles de sa mère malade, alors que Delphine a toujours besoin de soutien :

Le télégramme est arrivé presque tout de suite après la déclaration de Stéphane : <Mère malade. Prie son fils de venir> [...]. Stéphane a pris le train pour Meudon dès le lendemain matin (94).



Mais cette déclaration de son amour pour Delphine n'est que des mots sans signification. Stéphane a dû choisir entre la femme qu'il voudrait épouser et sa mère. L'influence de la mère est évidemment plus puissante que celle de Delphine. L'amour principal dans la vie de Stéphane, et comme dans la vie de plusieurs autres personnages hébertiens, c'est la mère, et cet amour filial reste plus fort que tout autre amour, comme dans le cas de Stéphane.

Édouard parle du retour de Stéphane chez sa mère comme le retour d'une personne à ses origines, à sa naissance, « comme s'il s'enfonçait petit à petit dans l'opacité de la terre » (95). Édouard ne peut pas s'identifier à ce retour vers la mère parce qu'il croit que ses propres origines sont toujours absentes. Il semble qu'Édouard avoue son refoulement des souvenirs d'une enfance douloureuse quand il parle du voyage de Stéphane. Il sait que Stéphane adore sa mère. Édouard compare ce sentiment d'amour chez Stéphane à sa propre suppression des pensées liées à la maternité lorsqu'il dit que « Stéphane s'enfonce à vue d'oeil dans les ténèbres maternelles. Craindre le mystère d'autrui à l'égal de ma propre mémoire interdite » (96).

Le départ de Stéphane et l'absence de Delphine donnent du temps à Édouard pour qu'il puisse écrire au sujet des « maxi-meubles pour mini-salaires » (96). Il pense qu'il aura la paix quand, tout d'un coup, « Delphine fait irruption chez [lui] [...] (96). Mais ce départ de Stéphane aura aussi un effet sur le rapport entre Delphine et Édouard. Pendant cette absence de Stéphane, Delphine monopolisera le temps d'Édouard ; elle

aura l'occasion d'être plus persistante. Delphine entre dans le petit appartement d'Édouard et annonce qu'elle ne revient plus à la villa Anthelme et qu'elle veut rester chez Édouard. Delphine se rend compte que Farida, la maîtresse de la villa Anthelme, ne possède pas de tendances maternelles. Au début, Farida l'avait traitée comme sa propre enfant :

Farida m'apporte à boire et à manger. Elle me borde dans mon lit même quand je boude contre le mur. Elle me gronde et essuie mes larmes. Ses gros seins [...] (101).

Enfin, Delphine découvre qu'elle n'a pas trouvé un type maternel en Farida, et elle part pour de bon de la villa Anthelme. Delphine ne perd pas de temps ; il faut trouver un remplacement pour la chaleur de sa grand-mère, il faut faire « tout juste de quoi survivre jusqu'à ce qu'on me prenne en charge à nouveau » (115) :

Farida ne s'occupe plus de moi. Elle me laisse toute seule. Je m'étais habituée à sa chaleur de créature vivante (105).

Delphine ressent encore le manque d'amour maternel. Elle perd tout espoir de trouver quelqu'un qui soit capable de succéder à sa grand-mère bien-aimée après la perte de Farida :

Une fois dans ma vie j'ai été plus seule que Mme Lebeau, [...] c'était après la mort de ma grand-mère. Et maintenant que Farida m'a mise dehors, ça recommence... (107).

Lors du retour de Delphine, la résistance chez Édouard envers la persistance de Delphine est plus claire. Delphine se plaint de ses misères causées par l'absence d'un type maternel pendant qu'Édouard « refuse [de] suivre cette petite fille sur des chemins peu sûrs de deuil et de désolation » (108). La présence de Delphine l'étouffe. Édouard

pense trop souvent à refouler ses propres souvenirs de sa mère froide. Il essaie d'écarter cette pensée pour le moment et il pense qu'il est « sur [ses] gardes à nouveau pour désirer l'écouter » (112). Néanmoins, Delphine est plus près d'accomplir sa tâche de susciter une nouvelle révélation chez Édouard : faire face à l'histoire de sa propre vie ne sera pas la fin du monde. Par contre, cela sera une meilleure façon de vivre, sans barrières ni murs. Édouard n'est pas encore conscient de ces bonnes nouvelles. Il est en train d'être poussé jusqu'à la limite de sa peur et il fait tout ce qu'il faut pour revenir de cet enfer. En même temps, Delphine continue résolument à raconter ses contes pleins de la douleur liée au rapport brisé avec la mère :

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

Il est évident de cette citation qu'Édouard reconnaît le lien qui existe entre lui-même et Delphine, ce lien qui prend sa naissance dans l'absence de l'amour maternel. Édouard sait que ce processus continuuel d'être dérangé par Delphine et d'être bombardé par ses histoires réveille la « dure mémoire interdite » (132) qui dort dans sa tête. Édouard partage sa détresse avec cette jeune femme qui est complètement capable de comprendre ses sentiments.

Édouard devient de plus en plus accablé par la présence de cette jeune femme avec « sa voix monotone, intarissable [...] » (122). Il cherche un moyen d'échapper à son effet mais il n'a pas de solution à ce piège. Il sait que le moment s'approche où il faudra raconter l'histoire de son enfance :

Son histoire sans commencement ni fin. Moi qui m'exaspère. Et ma propre histoire tout au fond de moi qui demande la parole à son tour [...]. Je me réfugie dans la cuisine jusqu'à ce qu'elle se taise et mon âme avec (122).

Est-ce qu'Édouard peut revenir à la vie qu'il a menée avant l'irruption de Delphine ? :

Depuis dix jours qu'elle est partie. [...] Je marche depuis le matin. [...] Nulle trace de Delphine. Je n'ai plus qu'à rentrer chez moi. Retrouver mes étages, mes quatre murs, mes catalogues (126-127).

En effet, on peut voir une transformation chez Édouard ; il trouve ennuyeuse sa vie tranquille où il ne connaît rien que son emploi monotone. La vie d'Édouard avant Delphine est détruite. Delphine est entrée, sans avertissement, dans la vie d'Édouard, elle a poussé Édouard vers la vérité concernant son enfance. Julie Gasse explique que « [l]es souffrances intérieures de la protagoniste poussent Édouard à se rappeler son enfance refoulée [...] »<sup>3</sup>.

Maintenant elle va quitter sa vie de la même manière. Delphine va mourir chez Édouard, dans son lit, d'une « mort naturelle » (138). Delphine est fatiguée de vivre, elle ne peut plus supporter une vie pleine de déceptions continues où elle ne retrouve pas de chaleur maternelle. Elle lui dit qu'elle a « trop marché. Depuis des jours. Des nuits. Peur de m'arrêter. [...] Plus rien à faire. Rien à dire. [...] Moi toute seule. Moi moins que rien » (12-13). Jusqu'au dernier moment, Delphine insiste sur les histoires de la tragédie de sa vie. Elle n'appartient pas à une famille ; elle n'a jamais eu l'occasion d'avoir des relations familiales :

Je n'ai pas de pays. Mon pays, c'est n'importe quelle ville où il y a des trottoirs pour marcher. [...] ma grand-mère est venue me prendre à la maison de mes parents quand j'ai failli mourir pour la première fois (14-15).

Delphine décide de passer sa dernière heure en présence de la seule personne au monde qui s'identifie à ses malheurs. Delphine, rongée par le chagrin, meurt chez Édouard. Il la regarde, nous dit-il, lorsque « le dernier soupir de Delphine me passe sur les doigts, entre les longues mèches de ses cheveux noirs » (16)

Lorsque Delphine meurt chez Édouard, elle lui cause le dérangement ultime. Delphine part physiquement pour de bon de l'appartement d'Édouard mais sa présence dans l'âme d'Édouard persiste :

Tout semble en ordre autour de moi. Le corps ôté. Le lit refait. La chambre ventilée. Je n'ai plus qu'à reprendre mon travail inepte, en toute quiétude (131).

Cette citation manifeste le doute et le mécontentement chez Édouard. Il *pense* que tout est en ordre avec l'absence permanente de Delphine et qu'il peut revenir à son travail monotone. Mais Édouard se rend compte que la barrière n'existe plus entre lui-même et son propre passé. Il n'est pas capable d'arrêter le déluge de souvenirs d'une « enfance abolie, le vœu de non-retour » (131). Cette nouvelle révélation en Édouard le suffoque. Il n'y a plus rien de son ancienne vie auquel se cramponner, sauf les restants de l'emploi qui était le centre même de son univers :

Très peu d'air autour de moi. Tout juste de quoi respirer entre les pages d'un catalogue de vente par correspondance (132).

Peu à peu, Édouard se souvient des images de ses parents et de son lieu de naissance:

Fine lumière de Touraine. Bords de Loire sablonneuse et douce. Un père, une mère, plantés là, par inadvertance sans doute, en pleine terre plane et grasse (132).

Cette image est accompagnée de la « dure mémoire interdite » (132) d'un enfant rejeté par les origines de son existence. Il parle du « second fils sorti d'eux trop tard comme une racine amère vouée au gel » (132).

Le lecteur apprend la vraie histoire derrière la froideur montrée envers Édouard par sa mère. Le premier-né de sa mère est mort et Édouard ne peut pas le remplacer. Édouard est en train de briser cette barrière entre l'enfant perdu et la dénégation de l'existence de ce petit enfant :

Qui parle de casser la glace ? [...] Si d'aventure je parvenais à fendre la mer gelée en moi, j'aurais Delphine au bout des doigts, vivante et frémissante, et peut-être aussi un petit garçon tué, pris sous les glaces au fond de ma nuit (132).

Édouard associe Delphine à ses propres souvenirs misérables ; elle est la source de cette révélation en lui. Delphine représente l'expression des sentiments d'Édouard au sujet de son enfance refoulée. Elle est « le surgissement du Secret dans une vie jusque-là vouée à l'ordre et à l'oubli des origines »<sup>4</sup>. Delphine agit comme la pierre qui fracasse la glace qui semblait, une fois, être incassable. Édouard résiste jusqu'au dernier moment. Il « préfère laisser les morts ensevelir les morts, vingt mille lieues sous les mers » (132). Cette référence à la glace est le symbole parfait de la froideur que la mère d'Édouard a montrée envers son fils. Cette mère est l'origine de sa misère qui continue à travers sa vie adulte. On peut aussi comparer la vie froide d'Édouard à « un fruit desséché » (132), une autre image qui est parallèle à cette idée de la stérilité et du manque de vigueur. Édouard préfère garder les souvenirs bouleversants de son enfance sous cette mer gelée, « vivre au-dessus de cette surface, fonder un ordre confortable sur l'oubli des profondeurs »<sup>5</sup>.

Ce mur de résistance tombe et Édouard est forcé d'affronter son passé, la source de toute douleur. Pour la première fois, il devient raconteur, il ressent le besoin de faire sortir les souvenirs refoulés depuis des années. Cette nouvelle expérience lui donne du plaisir, ou plutôt du soulagement :

Des sons (rien que des sons) surgissent, des syllabes s'assemblent, prenant plaisir à des accouplements étranges. Encore un peu les mots vont poindre tout nets et clairs, bientôt formeront des phrases entières [...] (134).

Édouard permet, peu à peu, la fuite des fantômes qui sont restés, depuis longtemps, sous cette couche de glace. Les images de sa vie enfantine commencent à apparaître, des images générales au début, comme celle de « la maison et [du] jardin tranquille » (136) où il a grandi et de son voisinage où il y avait « des jardins voisins, hortensias identiques, maisons jumelles sur une seule ligne rangées [...] (136). Édouard parle de ses souvenirs comme s'ils n'ont plus « ni passé, ni présent » (136) après avoir caché la vérité derrière le vide dans sa vie. Il a choisi d'oublier cette partie de sa vie mais tous ses sens s'éveilleront à la fois grâce à sa nouvelle révélation. Il ne peut plus retourner à son ancien état où les souvenirs de son enfance n'existaient pas :

[...] je ne serai plus jamais libre d'exister désormais à la surface de moi-même semblable à quelqu'un hors de chez lui, sur un balcon étroit alors que toutes les portes derrière lui sont fermées comme des portes de prison (136).

Sa vie, jusqu'au présent, consiste à être toujours occupé et de garder ses distances par rapport à la réalité d'un passé rempli de chagrin. Il sait que « tout le sens de la vie présente [...] repose sur un terrible événement enfoui dans l'oubli »<sup>6</sup>.

L'étape prochaine est la plus dure pour Édouard ; après avoir commencé à rattraper la partie de sa mémoire où les souvenirs refoulés ont été ensevelis, il ouvre la

porte et expose la source de sa douleur – il se rappelle des souvenirs liés directement à sa mère froide :

Et si la chaleur de ma mère se réveillait, la douce chaleur de sa tendre, douce, chaude poitrine là où j'appuie ma joue en rêve, toute la vie me serait rendue d'un coup (136).

Édouard veut trouver de la tendresse maternelle, même à cet âge adulte. Si l'amour maternel était présent ou si Édouard possédait des souvenirs joyeux de sa mère, il pourrait mener une vie normale. Malheureusement cette idée ne sera qu'un rêve fait par Édouard et il est forcé d'accepter la réalité de son enfance misérable. Mais avant de l'accepter, il doit suivre le processus d'apaisement, et une partie de ce processus est l'acceptation du rejet par sa mère. Édouard sait que sa mère a aimé son premier fils plus qu'Édouard :

Entre les seins de ma mère le médaillon usé par le doux frottement de la chair maternelle. L'Autre, le Premier, mort depuis peu, repose là dans une innocence inaltérable, une éternité d'adoration et de deuil (137).

Cette image de son frère mort est toujours restée dans l'inconscient d'Édouard. Hébert se sert d'un des symboles qui sont liés à la naissance, celui des seins, pour renforcer l'importance du frère mort dans la vie de leur mère. Édouard pense aux qualités parfaites, des tendances presque angéliques, que son frère a possédées. Édouard sait qu'il ne pourrait jamais être l'égal de son frère mort aux yeux de sa mère :

Ses prunelles bleues. Ses cheveux blonds. Premier à l'école. Premier à la maison. Ses qualités inaltérables de Premier absolu. Le petit Mort que je remplace. L'Autre (137).

Cette conclusion à un passé misérable semble apparaître tout à coup à la fin du roman. Édouard se rend compte finalement qu'il est comme tout le monde, qu'il peut



fonctionner normalement avec cette nouvelle réalisation. En même temps, il remarque

l'absence des sentiments affreux en pensant à son enfance :

Nul ne peut s'apercevoir de la mauvaise qualité de mon sang. De prime abord, il s'agit d'un sang tout à fait normal. Rhésus O positif. Comme pour la plupart des habitants de la planète. [...] Toutes pistes effacées, aucune trace des larmes gelées de mon enfance (138).

Édouard est surpris d'être libre de son propre enfer. C'est Delphine qui a agi comme libératrice dans cette histoire. « La conversion de l'inconscient en conscience triomphante »<sup>7</sup> marque un nouveau jalon chez Édouard.

Après avoir analysé cette évolution des sentiments d'Édouard, je voudrais me concentrer sur Delphine. Quel est le vrai rôle de Delphine dans ce roman? La mort de Delphine dans l'appartement d'Édouard soulève des questions concernant les intentions de Delphine. Édouard n'est pas capable de faire taire la voix de Delphine, même quand elle est morte :

Le silence de la mort n'est donc pas si étanche que la voix de Delphine persiste dans la moiteur de la chambre fermée, répète inlassablement son éternelle, vaine question (10).

Il ne peut pas s'arrêter de penser à Delphine et à la possibilité qu'elle ait eu un projet en tête quand elle s'est installée dans sa vie :

On pourrait croire que j'attends de Delphine, un signe, une explication, l'aveu d'un secret, alors que je sais très bien qu'elle a entrepris là, sous mes yeux, une tâche interminable, féroce et sacrée [...] (10).

Si Delphine avait bien l'intention d'améliorer la vie d'Édouard, il était difficile à exécuter mais en même temps, c'était nécessaire pour la bonne continuation de la vie d'Édouard.

On dirait que Delphine est la partie d'Édouard qui manque.

Un élément de doute existe dans ce roman : Delphine est-elle être humain ou ange ? Il y a cette scène où Delphine est « sans ombre au grand soleil qui la dévore » (69). Hébert la décrit comme quelqu'un qui n'appartient pas au monde des vivants. On voit souvent ce courant du merveilleux dans l'œuvre d'Hébert. Par exemple, il y avait du doute concernant la présence du personnage Héloïse dans le roman *Héloïse*. Stéphane a les mêmes pensées en tête quand il l'interroge sur ses origines et Delphine fait référence au ciel, comme si elle était tombée directement des cieux. Il lui demande d'où elle vient et « elle montre le ciel blanc au-dessus de nos têtes, [...] elle dit « de là-haut » (47). Delphine est peut-être une messagère, comme l'ange Gabriel, qui est venue au monde pour lui donner un message. Elle veut qu'Édouard sorte de sa misère morale et lui dit qu'il faut affronter le souvenir de son enfance traumatisante. Édouard ne s'attend à « aucun ange sévère et pur » (33) ou à l'apparition d'une femme qui aurait des tendances angéliques. Il avait choisi de s'en tenir à sa vie simple et personne n'est intervenu jusqu'à l'arrivée de Delphine. Il n'avait jamais soupçonné un effet comme celui que Delphine a suscité chez lui. Il est aveuglé dès le premier moment où il la rencontre. Il parle de « trop de lueurs, trop de taches de soleil qui persistent pourtant dans mes yeux » (34).

Quel est le vrai but de cette jeune femme bizarre qui est soudainement entrée dans la vie d'Édouard ? Brochu offre une explication possible au lecteur, en disant que « Delphine n'aura vécu, ne sera morte que pour révéler à Édouard [...] son intériorité » (65). Delphine est la partie d'Édouard qui lui manque ; elle est son alter ego. Édouard dépend de sa profession et de son petit appartement. Il a besoin d'être entouré de choses concrètes. Mais Delphine n'a pas de travail, elle est sans abri ; sa vie consiste en ses

souvenirs et ses sentiments au sujet de ses souvenirs. Delphine est le complément d'Édouard et vice versa. Ces deux personnages portent deux perspectives différentes à l'intrigue de ce roman, mais l'intrigue n'aurait pu se développer sans les contrastes entre Delphine et Édouard et leur ressemblance fondamentale.

On pense, au début, que l'histoire qu'Hébert présente au lecteur est celle de Delphine. Toute l'intrigue se passe autour de la souffrance de Delphine, mais en vérité, c'est également la misère supportée par Édouard. Ces deux personnages sont importants pour le déroulement de leurs propres projets, inconscients ou non. Sans l'un ou l'autre, Hébert ne pourrait pas mener le lecteur à la résolution de cette intrigue – montrer le vrai Édouard Morel, de tout son être et ce qui est plus important, le passé refoulé derrière cet homme. Brochu explique qu'« en tout cas, Édouard, par la grâce de Delphine venue accomplir chez lui son but, se voit ramené vers ses origines »<sup>8</sup>.

Cette histoire triste d'un homme qui était mal aimé par sa mère se termine avec la fermeture d'un long chapitre accablant de sa vie. En même temps, Édouard a ouvert une nouvelle porte où l'exploration de soi est une source de bonheur. L'idée de garder des secrets, « ce qu'on cache aux autres comme ce qu'on se cache à soi-même »<sup>9</sup> est remplacée par une attitude plus positive.

<sup>1</sup> Reid, Amy, "What's so Troubling about the Woman behind the Mask? *Est-ce que je te dérange?* by Anne Hébert", Women in French Studies 8 (2000): 57.

<sup>2</sup> Brochu, André, "Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange ?* » , *Les Cahiers Anne Hébert*, 1 ; Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation (Québec : Fides, 1999) 63.

<sup>3</sup> Gasse, Julie, "Pour une poétique du secret dans l'oeuvre d'Anne Hébert », Tangence 62 (April 2000) : 144.

<sup>4</sup> Brochu 63.

<sup>5</sup> Brochu 72-73.

<sup>6</sup> Brochu 61.

<sup>7</sup> Brochu 73.

<sup>8</sup> Brochu 72.

<sup>9</sup> Brochu 61.

### Conclusions

L'analyse des quatre oeuvres étudiées dans ce mémoire présente l'importance de la maternité. Il y a des personnages qui éprouvent la joie d'être mère, mais Hébert insiste souvent sur l'enfant qui est en deuil de sa mère. Ces personnages dont l'enfance leur a été dérobée cherchent consciemment ou inconsciemment à régler leurs problèmes causés par ce vide.

On a vu plusieurs exemples de personnages masculins et féminins dans ces oeuvres qui ont perdu ou n'ont jamais connu la présence d'une vraie mère. « La perte de la mère est la même pour tous, orphelins ou non »<sup>1</sup>. Harger-Grinling et Chadwick décrivent brièvement une entrevue avec Anne Hébert faite par Radio Canada. Hébert dit qu'elle aime écrire au sujet de la découverte de souvenirs oubliés ou cachés<sup>2</sup>.

Qu'est-ce que ces personnages font pour se charger de ces misères secrètes liées à une enfance dérobée ? Au début, ils préfèrent garder ces secrets enterrés ; mais il faut faire face à leurs souvenirs traumatisants. Les lecteurs suivent chacun de ces personnages lorsqu'ils jettent un « regard en arrière » et qu'ils décident finalement d'affronter les fantômes qui font partie de leur passé<sup>3</sup>.

Par exemple, dans *Le Premier jardin*, Flora Fontanges adore sa fille Maud et elle veut bien surmonter toutes les difficultés liées à leurs relations. Ces difficultés proviennent de l'absence fréquente d'une mère actrice dans la vie de son enfant :

Contrats qu'on discute et qu'on défende [...]. Rôles qu'il faut lier et annoter. Essayages. Dîners en ville. Solitude rompue par tous les bouts. Un homme nouveau la regarde dans l'encoignure d'un salon [...] (111).

En même temps, Flora elle-même souffre d'une enfance solitaire qui a commencé avec l'abandon par sa vraie mère, et elle ne réussit jamais à remplacer ce manque de chaleur maternelle.

Un autre exemple du refoulement dans ces quatre romans est celui d'Édouard qui habite tout seul dans un petit appartement blanc où l'absence des souvenirs est trop évidente. C'est une intrigue ironique quand on considère la façon dont Édouard arrive à se raconter et à raconter aux lecteurs sa propre histoire. Édouard est harcelé par Delphine qui ne cesse pas de raconter les misères de son enfance. Pourquoi est-il si tourmenté par sa présence et ses contes ? Édouard sait que le passé de Delphine est un reflet du sien. C'est cette jeune fille qui cause « le dévoilement [d'un secret grave] qui est à la fois souhaité et redouté »<sup>4</sup>.

On peut comparer le départ de Flora Fontanges à celui de Stevens Brown dans *Les Fous de Bassan*. Flora Fontanges trouve le courage de rentrer à Québec, sa ville de naissance<sup>5</sup> ; en retournant dans cette ville, elle court le risque de se trouver face à face avec le manque de ses origines et d'une vraie mère :

A chaque éclat de néon signalant un motel ou un poulet barbecue, elle ferme les yeux. Voudrait se fondre dans la nuit [...]. Son angoisse est de ne pas sentir la vie où elle se trouve [...] (13).

Comme Flora, Stevens part de Griffin Creek après avoir trop souffert à cause d'une mère froide et d'un père qui le déteste. Il dit qu'il veut « être quelqu'un d'autre. Ne plus être Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Jones » (79). Il décide de retourner à Griffin Creek cinq années plus tard pour essayer de faire face aux misères qui le hantent.

Il y a un personnage dans chacune des œuvres hébertiennes discutées dans ce mémoire qui joue le rôle de catalyseur dans la vie d'un autre personnage. Delphine et Raphaël jouent le rôle de catalyseur dans la vie d'Édouard et de Flora. Après avoir trop raconté ses problèmes et passé beaucoup de temps chez Édouard, c'est Delphine qui pousse Édouard à découvrir l'histoire douloureuse qu'il cache dans son esprit<sup>6</sup> :

Et voici qu'elle choisit ce temps propice de ma damnation pour le parfaire en quelque sorte [...] (127).

Grâce à Delphine, Édouard révèle aux lecteurs, et en même temps il se révèle le secret corrosif qu'il garde de son enfance. Flora Fontanges est partie physiquement de Québec, le lieu qui lui rappelle l'échec de ses tentatives de trouver la chaleur maternelle. Lorsqu'elle y retourne des années plus tard, elle trouve Raphaël qui l'aide à affronter ses souvenirs refoulés et à « apaiser son présent »<sup>7</sup>. Raphaël la persuade de quitter sa chambre d'hôtel et d'explorer sa ville de naissance.

Bottereau dans *Héloïse* aide Bernard à se réunir avec Héloïse, le vampire qui le mène au royaume des morts où la mère de Bernard réside. Bottereau montre l'ancien appartement d'Héloïse à Bernard, le lieu où Bernard se prépare inconsciemment pour rejoindre Héloïse. Olivia Atkins dans *Les Fous de Bassan* et Bernard dans *Héloïse* se trouvent liés à un personnage précis qui agit comme catalyseur. Olivia doit mourir pour retrouver sa mère, tandis que Bernard veut inconsciemment se détacher du monde réel. Ainsi, il ne doit plus souffrir de l'absence de sa mère dominante. Stevens Brown et Héloïse les aident en les tuant.

Dans le roman *Les Fous de Bassan*, Hébert renverse ou transforme le statut d'opprimé des personnages féminins, un autre phénomène étudié dans ce mémoire. Le

retour de Stevens Brown à Griffin Creek n'aide pas les femmes de Griffin Creek, surtout les deux Atkins, qui sont déjà sous le contrôle des hommes. Stevens Brown est un des dominateurs principaux dans ce roman et il montre sa puissance lorsqu'il viole et tue Olivia et Nora Atkins. Cette domination est la source d'une lutte continuelle entre les personnages masculins et féminins dans ce roman<sup>8</sup>. Les femmes existent seulement pour aider leur propre mère pendant leur enfance, pour trouver un mari et pour lui plaire en donnant naissance à ses enfants et en répondant à ses besoins sexuels<sup>9</sup>. *Les Fous de Bassan* démontre un bon exemple de cette « féminité désaliénée »<sup>10</sup> noyée dans une société dominée par l'homme. Mais à la fin de ce roman la plupart des personnages féminins créés par Hébert échappent au contrôle des hommes ; elles se réunissent pour s'exprimer et elles se servent de la mer, symbole ultime de la maternité pour aliéner les hommes de leur propre univers féminin<sup>11</sup>.

Hébert compare les Atkins à Ève, qui est, selon Kathleen Kells, la figure réaliste d'une mère<sup>12</sup>. Nora déclare qu'elle est l'égale d'Adam, créée directement de la terre<sup>13</sup>, et Olivia défie l'ancien mythe de la tentation lorsqu'elle ne joue pas le rôle de la tentatrice. Elle choisit plutôt à rejoindre sa mère dans la mort au lieu de trouver un amant. Ainsi, Hébert crée une nouvelle image des femmes qui sont libres d'exister sans la présence dominatrice des hommes. L'esprit d'Olivia choisit d'aller vers la mer au lieu de retourner à Griffin Creek parce qu'elle veut rejoindre sa mère pour de bon dans la mer :

[...] le courant me traîne par les cheveux vers le large. L'océan, sa surface verte, [...] son cœur noir profond, mes os dissous comme le sel, mon âme aussi infime qu'une larme dans l'immensité du monde (224).



Olivia choisit de renoncer à l'occasion d'être aimé par un amant pour retrouver la tendresse maternelle. Par contre, Maud dans *Le Premier jardin* décide qu'elle restera avec Raphaël, son amant, au lieu de suivre sa mère en France. Vers la fin du roman, Maud s'arrête enfin de fuir sa mère qui joue toujours des rôles théâtraux et qui doit souvent abandonner sa fille. Au début, Maud pense qu'elle peut être contente de retourner à sa mère et de quitter Raphaël, et elle dit à sa mère que « c'est pour toi que je suis revenue, seulement pour toi [...]. C'est fini avec Raphaël. Je ne veux plus le revoir jamais » (173). Mais elle se rend compte finalement que son amour pour Raphaël est fort et elle préfère rester avec lui :

Quand Maud, fille de Flora, réapparaît vers la fin du roman, elle et Flora s'imaginent pouvoir désormais réintégrer le rapport fusionnel initial. Mais ce rêve est détruit par la force du désir d'une femme pour un homme, de Maud pour Raphaël<sup>14</sup>.

Le retour à la mère règne aussi dans la vie d'autres personnages hébertiens qui sont moins essentiels à l'intrigue de ces romans. Dans *Est-ce que je te dérange ?*, Stéphane, l'ami d'Édouard, et Patrick, l'amant de Delphine, renonce à poursuivre des relations avec Delphine parce qu'ils préfèrent rester avec les femmes qui sont leurs figures maternelles, ou retourner auprès d'elles. Stéphane rentre immédiatement chez sa mère après avoir reçu un télégramme qui annonce sa maladie. Patrick rompt avec Delphine parce qu'il ne veut pas compromettre son avenir avec sa femme, la Grosse Dame.

L'importance du premier jardin est aussi un thème important chez Hébert et ce lieu symbolique est lié à cette idée centrale de la maternité. Les personnages commencent avec un sentiment de vide laissé par la privation de leurs premiers jardins. Bernard Aresu

explique dans son article que « l'évocation du jardin inscrit donc ironiquement l'expérience de la privation, l'absence de plénitude [...] »<sup>15</sup>. Quelques personnages réussissent à retrouver la tendresse qui a été créée dans le premier jardin mais, malheureusement, il y a des personnages qui sont jetés pour de bon de leurs premiers jardins et ils doivent souffrir de l'absence permanente d'une vraie mère. On trouve chez Hébert des exemples positifs de la réunion avec la mère, mais on a aussi des romans qui présentent un point de vue négatif du rapport brisé avec la mère. On pourrait dire qu'en écrivant des œuvres avec des connotations négatives, Hébert voulait créer non seulement des romans de vies fictives qui vont plaire à ses lecteurs, mais en même temps elle voulait donner à ses lecteurs une perspective du vrai monde, du monde où on doit vivre.

<sup>1</sup> Saint-Martin, Lori, « Les premières mères, *Le Premier jardin* », *Voix et Images* 20.3 (printemps 1995) : 676.

<sup>2</sup> Harger-Grinling, Virginia, et A.R. Chadwick, « Sorcières, sorciers et le personnage féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Études Canadiennes* 36 (1999) : 12.

<sup>3</sup> Francoli, Yvette, « Anne Hébert: entre la mémoire et l'oubli », *Francographie* 2 spécial (1993) : 333.

<sup>4</sup> Brochu, André, « Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange ?* », *Les Cahiers Anne Hébert, 1 : Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation* (Québec : Fides, 1999), 61.

<sup>5</sup> Saint-Martin, Lori, « Côté jardin », *Spirale* (été 1988) : 4.

<sup>6</sup> Reid, Amy, « What's so Troubling about the Woman behind the Mask? *Est-ce que je te dérange?* by Anne Hébert », *Women in French Studies* 8 (2000) : 64.

<sup>7</sup> Fonteneau, Anne, « La métaféminisme dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert, 2 : Anne Hébert et la modernité* (Québec : Fides, 2000), 132.

<sup>8</sup> Slott, Kathryn, « Repression, Obsession, and Re-emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan* », *American Review of Canadian Studies* 17.3 (Fall 1987) : 298.

<sup>9</sup> Winspur, Steven, « Undoing the Novel of Authority with Anne Hébert », *Teaching Language through Literature* 26.2 (April 1987) : 27-28.

<sup>10</sup> Fonteneau 127.

<sup>11</sup> Slott, Kathryn, « Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan* », *Québec Studies* 4 (1986) : 168.

<sup>12</sup> Kells, Kathleen, « From the First "Eve" to the New "Eve" ; Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype », *Canadian Literature* 14.1 (1989) : 105.

<sup>13</sup> Slott 306.

<sup>14</sup> Bishop, Neil, *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils* (Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993) : 220-221.

<sup>15</sup> Aresu, Bernard, « Québécois, postcolonial : à propos du *Premier jardin* d'Anne Hébert », Carrefour de cultures (Tubingen : Narr, 1993) : 556.

### Bibliographie

- Aresu, Bernard. "Québécois, postcolonial: à propos du *Premier jardin* d'Anne Hébert. *Carrefour de cultures*. Ed. Antoine Regis. Tubingen : Narr, 1993. 555-568.
- Benton, John F. « Abelard, Peter ». *Dictionary of the Middle Ages*. New York: Scribner's, 1982. 16-20.
- Bishop, Neil. "Anne Hébert entre Québec et France: L'Exil dans *Le Premier jardin*. » Études Canadiennes 28 (juin 1990) : 37-58.
- Bishop, Neil. *Anne Hébert ; son œuvre, leurs exils*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- Boyce, Marie Dominique. « Création de la mère/mer : symbole du paradis perdu dans *Les Fous de Bassan*. » The French Review 68.2 (December 1994): 294-302.
- Brochu, André. "Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange ?* » *Les Cahiers d'Anne Hébert numéro un : Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation*. Le Centre d'Anne Hébert. Fides, Québec : 1999. 61-76.
- Brochu, André. *Anne Hébert : Le Secret de vie et de mort*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.
- Bunson, Matthew E. *Encyclopedia of the Middle Ages*. New York: Facts on File, 1995.
- Cocard, Sophie. "L'eau et ses métamorphoses dans l'oeuvre d'Anne Hébert. » Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, novembre 1992.
- Côté, Paul Raymond. « L'Euphémisation dans *Héloïse* d'Anne Hébert. » Symposium 63.3 (Fall 1989) : 172-183.
- Côté, Paul Raymond. « *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé. » American Review of Canadian Studies 18.4 (Winter 1988): 419-429.
- Doerr, Uta. "*Le Premier jardin*. » International Fiction Review 16.1 (Winter 1989) : 87-88.
- Falardeau, Erick. « Fictionalisation de l'histoire, *Le Premier jardin* d'Anne Hébert. » Voix et Images 22.3 (printemps 1997) : 557-568.
- Ferroul, Eve, éd. *Héloïse et Abélard*. Paris : Flammarion, 1996.

- Ferry, Jacqueline. « Héloïse dans le Métro. » Lettres québécoises 21 (printemps 1981) : 24-25.
- Fonteneau, Anne. « Le métaféminisme dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert. » *Les Cahiers Anne Hébert numéro deux : Anne Hébert et la modernité*. Le Centre d'Anne Hébert. Éditions Fides, Québec : 2000. 127-143.
- Francoli, Yvette. « Anne Hébert : entre la mémoire et l'oubli. » Francographie 2 spécial (1993) : 333-341.
- Francoli, Yvette. « Griffin Creek : Refuge des Fous de Bassan et des bessons fous. » Études Littéraires 17.1 (avril 1984) : 131-142.
- Gasse, Julie. « Pour une poétique du secret dans l'œuvre d'Anne Hébert. » Tangence 62 (Avril 2000) : 139-144.
- Gauvin, Lise. « Les nouvelles du *Torrent*, un art d'échos. » *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*. Editions de l'Hexagone, Montréal : 1997. 211-222.
- Harger-Grinling, Virginia, et A.R. Chadwick. « Sorcières, sorciers et le personnage féminin dans l'oeuvre d'Anne Hébert. » Études Canadiennes 36 (1999) : 7-12.
- Hébert, Anne. « Eve ». *Poèmes*. Paris : Seuil, 1960. 106-109.
- Hébert, Anne. « Eve ». *Les Songes en équilibre*. Montréal : Éditions de l'arbre, 1942. 75-77.
- Hébert, Anne. *Le Torrent*. Montréal : Éditions HMH, 1963.
- Hébert, Anne. *Héloïse*. Paris : Seuil, 1980.
- Hébert, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.
- Hébert, Anne. *Le Premier jardin*. Paris : Seuil, 1988.
- Hébert, Anne. *Est-ce que je te dérange ?* Paris : Seuil, 1998.
- Hesbois, Laure. « Schéma actantiel d'un pseudo-récit : *Le Torrent* d'Anne Hébert. » Voix et Images 13.1 (automne 1987) : 104-114.
- Kells, Kathleen. « From the First « Eve » to the New « Eve »; Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype. » Canadian Literature 14.1 (1989): 99-107.

- Lee, Scott. "La Rhétorique de la folie: métaphore et allégorie dans *Les Fous de Bassan*. » Voix et Images 19.2 (hiver 1994) : 374-393.
- Merivale, P. « Framed Voices: The Polyphonic Elegies of Hébert and Kogawa. » Canadian Literature 116 (Spring 1988): 68-80.
- Mesavage, Ruth M. "L'Archéologie d'un mythe: *Le Premier jardin* d'Anne Hébert. » Québec Studies 10 (1990) : 69-77.
- Pestre de Almeida, Lilian. *Héloïse* : la mort dans cette chambre. » Voix et Images 7.3 (printemps 1982) : 471-481.
- Reid, Amy. « What's so Troubling about the Woman behind the Mask ? *Est-ce que je te dérange?* by Anne Hébert." Women in French Studies 8 (2000): 55-68.
- Riley, Jean Thérèse. "L'Exaltation célébrée." Brick 38 (Winter 1990): 19-20.
- Rocher, Denise. "*Héloïse* d'Anne Hébert: Une Nouvelle Eurydice?" Québec Studies 17 (1994) : 135-141.
- Rubinger, Catherine. « Actualité de deux contes-témoins : *Le Torrent* d'Anne Hébert et *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy. » Présence Francophone 20 (printemps 1980) : 121-126.
- Saint-Martin, Lori. « Côté jardin. » Spirale (été 1988) : 4.
- Saint-Martin, Lori. « Les premières mères, *Le Premier jardin*. » Voix et Images 20.3 (printemps 1995) : 667- 681.
- Senécal, André, J. « *Les Fous de Bassan* : An Eschatology. » Québec Studies 7 (1988) : 150-160.
- Sirois, Antoine. « Bible, mythes, et Fous de Bassan. » Canadian Literature 104 (Spring 1985) : 178-182.
- Slott, Kathryn. « Repression, Obsession, and Re-emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan*." American Review of Canadian Studies 17.3 (Fall 1987): 297-307.
- Slott, Kathryn. "Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*." Québec Studies 4 (1986) : 158-169.
- Stéphan, Andrée. « La Règne de l'eau dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. » Études Canadiennes 27 (1989) : 115-122.

Vachez, André éd. « Héloïse. » Encyclopedia of the Middle Ages Volume I.  
Cambridge: Clarke and Company, 2000. 661.

Wesley, Marilyn C. "Anne Hébert: The Tragic Melodramas." *Canadian Women  
Writing Fiction*. Jackson: UP of Mississippi, 1993. 41-51.

Winspur, Steven. "Undoing the Novel of Authority with Anne Hébert." Teaching  
Language through Literature 26.2 (April 1987): 24-32.









