

L'Autre malfaisant dans la prose d'Anne Hébert

Janet M. Paterson

Number 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089176ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6729>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paterson, J. (2022). L'Autre malfaisant dans la prose d'Anne Hébert. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (16), 1–10. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6729>

Article abstract

From the gypsy, Amica, who seduces François, in *Le torrent*, to the black dancer Jean-Ephrem de la Tour, in *Un habit de lumière*, to Doctor Nelson who turns the life of Elisabeth d'Aulnières upside down in *Kamouraska* and Stevens Brown accused of murder in *Les fous de Bassans*, the Other is a figure that haunts Anne Hébert's entire work. The objective of this article is initially to identify the various manifestations of otherness in order to identify its recurring forms, allowing us to examine the meaning of the omnipresent figure of the Other. Does the character as Other, from the pen of a Quebec author, bring to light the hidden, unacknowledged desires of an individual or a society? What is basically its symbolic power and its function of revelation?

© Janet M. Paterson, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'Autre maléfisant dans la prose d'Anne Hébert

Janet M. Paterson
Université de Toronto
Canada

De la gitane, Amica, qui séduit François, dans *Le torrent*, au danseur noir Jean-Ephrem de la Tour, dans *Un habit de lumière*, en passant par plusieurs personnages dont le docteur Nelson qui bouleverse la vie d'Élisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*,¹ l'Autre maléfisant est une figure qui hante l'œuvre entière d'Anne Hébert. À vrai dire, cette figure représente une caractéristique singulière et structurante de l'écriture hébertienne, et ce, dans une œuvre qui s'étend sur une soixantaine d'années. La figure de l'Autre est fondamentale, voire incontournable, puisqu'on la trouve dans un texte de jeunesse, *T*, aussi bien que dans le roman qui clôt l'œuvre entière, *HL*. Qui plus est, comme nous le verrons plus loin, le personnage Autre maléfique, dans le dernier récit de l'auteure, renvoie, par le biais de nombreuses homologies, au personnage Autre dans son premier grand texte, *T*. Aussi repérons-nous les diverses manifestations de cette forme d'altérité dans la prose d'Anne Hébert, afin d'en dégager les structures narratives et les significations qui en découlent. Certes, la question se pose : qui est l'Autre dans cette grande œuvre et surtout quelle est sa puissance symbolique et sa fonction de révélation ?²

L'altérité : cadre théorique

Comme on le sait, il existe différents cadres théoriques soit psychanalytique ou philosophique, notamment dans les écrits de Paul Ricoeur, qui permettent de conceptualiser la notion de l'Autre. Dans cet article, comme dans le travail que j'entreprends depuis plusieurs années,³ je m'inspire de la pensée d'Éric Landowski⁴ pour analyser les formes narratives de l'altérité. Comment Landowski conceptualise-t-il la notion de l'Autre ?

Très brièvement et en simplifiant beaucoup, Landowski établit une distinction fondamentale entre « différence » et « altérité ». En nous rappelant que c'est la relation entre les termes qui permet que « le monde fasse sens » et « soit analysable », il souligne que le « jour » ne peut signifier qu'en opposition à la « nuit », la « vie » à la « mort », l'« ici » à l'« ailleurs » (15). Aussi le fondement de l'altérité n'est pas à proprement parler la différence qui, de toute façon, existe entre tous les êtres humains : grand et petit, enfant et adulte, homme et femme, Blanc et Noir, etc. C'est la sémantisation de cette différence par un groupe de référence (normalement un groupe majoritaire) qui construit l'altérité : « le sujet collectif occupant la position du groupe de référence [...] fixe l'inventaire des traits différentiels qui, [...] serviront à construire, à diversifier et à stabiliser des figures de l'Autre » (26) ; construction qui produit souvent des systèmes de ségrégation. L'exclusion de certaines races et des femmes des institutions du pouvoir et du savoir pendant des siècles en est un exemple frappant (Paterson, *Figures de l'Autre* 25). L'enjeu ainsi ne réside pas dans la différence mais dans le contenu qui lui est assigné. Or, comme le souligne Landowski, le contenu imposé à la différence relève presque toujours de l'arbitraire :

Ce qui sépare le groupe de référence des groupes qu'il pose par rapport à lui-même comme étrangers, comme autres ou comme déviants, ce n'est jamais en effet, « tout simplement » ni une différence de substance produite par des dysfonctionnements sociaux, ni même quelque hétérogénéité préétablie en nature [...] les différences *pertinentes* [...] n'existent que dans la mesure où les sujets les construisent et que sous la forme qu'ils leur donnent. Avant cela, il n'y a à vrai dire, entre les identités en formation, que de pures différences *positionnelles*, presque indéterminées quant aux contenus des unités qu'elles opposent. (25-26, l'auteur souligne)

De ce principe découle une constatation importante pour l'analyse du personnage Autre dans la fiction. Il est évident que l'Autre, dans la fiction, à l'instar de l'Autre dans la société, est une *construction* du discours. En effet, l'Autre fictif n'est marqué d'aucune immanence. Son altérité est tributaire d'une accumulation de diverses stratégies narratives qui en font une structure signifiante. Or, c'est justement cette structure et les sens qui en découlent qui retiennent mon attention. Car si, ainsi que je le propose, la figure de l'Autre dans les récits d'Anne Hébert, s'avère être une présence maléfisante, il convient d'en déceler les « traits différentiels », pour reprendre la pensée de Landowski, traits qui forment les contours de cette altérité.

Une œuvre circulaire

Dans un mouvement anaphorique et circulaire particulièrement frappant, la fin du roman *HL* renvoie au dénouement de *T* et ce, par la répétition mot à mot du même syntagme à la fin des récits : « je me penche tant que je peux » (*HL* 556 ; *T* 658). On le constate : dans un texte comme dans l'autre, rompu par le désespoir, le

personnage principal, soit Miguel et François, se penche vers l'eau pour s'y noyer. Qui plus est, dans les deux cas, des images fantastiques surgissent des eaux brumeuses : « À tant regarder la Seine qui clapote à mes pieds, je vois des images à moitié rêvées dans l'eau frissonnante » (*HL* 556) ; « Je vois la tête d'Amica au-dessus des flots [...]. Sa chevelure se prend dans le vent comme un voile de ténèbres » (*T* 658). Ce parallélisme entre l'une des premières et la dernière œuvre d'Anne Hébert nous mène à examiner d'autres aspects homologues dans ces deux textes. Or, une lecture attentive révèle plusieurs similitudes entre Amica et Jean-Ephrem de la Tour, qui font figures de l'Autre. Les deux personnages sont marqués par la noirceur : Amica est une « ombre » avec une longue chevelure noire, « une masse de cheveux presque bleus » (*T* 673) et la peau foncée alors que Jean-Ephrem de la Tour est « noir de peau » (*HL* 525). En plus, les deux sont des séducteurs dont la sensualité et la volupté engouffrent Miguel et François dans des trajets funestes vers le désespoir et la mort. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'Amica soit perçue par François comme étant une « sorcière » et un « diable », images qui corroborent celle de l'« Ange des ténèbres » qui règne dans le club de nuit, le Paradis perdu. Amica et Jean-Ephrem de la Tour sont certes différents l'un de l'autre à certains égards mais, en même temps, ils incarnent la même forme d'altérité, la même source du mal. C'est à partir de ce rapport intratextuel important et cette circularité discursive frappante que l'œuvre nous convie à analyser les figures de l'Autre qui en informent les projets narratifs aussi bien que la forme et le sens.

Les Figures de l'Autre

Notons tout d'abord que chaque personnage à l'étude est « différent » de la norme dans le contexte social où il se trouve : Amica est une gitane vivant dans la campagne québécoise (*T*) ; dans *K*, dont le drame principal se situe à Sorel, Aurélie Caron est une métisse⁵ et le docteur Nelson, un Américain à l'origine protestant ; Stevens, dans *Les fous de Bassan*,⁶ fait à la fois partie du groupe de référence (il a été élevé à Griffin Creek et y a vécu au sein de sa famille jusqu'à l'âge de quinze ans) et il s'en écarte même si ni race, ni nationalité le démarquent de la norme. Ne vivant plus à Griffin Creek, il n'est que de passage dans la petite communauté loyaliste. « Se refusant à être un des nôtres » (*FB* 354), comme l'affirme le pasteur Nicolas Jones, Stevens est étranger dans le village. Et comme pour renforcer la différence physique et psychologique qui le sépare du lieu de son enfance, Stevens évoque fréquemment l'aspect euphorique de la Floride ensoleillée où il habite avec son ami « Dear old Mic ». De la même manière, même si elle est étrangère, Lydie dans *L'enfant chargé de songes*,⁷ se distingue faiblement, à première vue, des villageois de Duchesnay sa famille provenant de la ville de Québec. Mais à l'instar de Stevens, Lydie quitte le Québec pour fréquenter un collège américain à Staten Island alors que sa famille déménage pour de bon aux États-Unis sans d'ailleurs laisser d'adresse. Dans le cas de John Christopher Simmons dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*,⁸ et Jean-Ephrem de la Tour (*HL*), leur différence par rapport aux autres personnages est évidente, le premier étant un soldat britannique isolé dans la campagne québécoise alors que Jean-Ephrem de la Tour est un homme noir, danseur dans une boîte de nuit à Paris.

Comment ces différences sont-elles perçues par les groupes de référence en question ?⁹ Dans tous les cas, des traits négatifs sont assignés à ces différences, processus qui construit l'altérité des personnages. François perçoit Amica qui vole son argent comme étant « le diable » (*T* 675). De même, la tante d'Élizabeth avilit Aurélie Caron en la nommant « fille de l'enfer », la décrivant comme étant « dévergondée, menteuse, sans scrupule ... adonnée à l'ivrognerie ... infâme, traînée ... » (*K* 224). Dans la même veine, Nelson est considéré comme un « diable américain qui maudit les mamelles des femmes » (*K* 283). Quant à Stevens, il est, selon Nicolas Jones, « le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek » (*FB* 353). Lydie, traitée « d'étrangère » est une « voleuse de chevaux, une extravagante, une folle » (*ECS* 268) dont il faut à tout prix se méfier alors que John Christopher Simmons est un dangereux pédophile : « tant de petites filles adorées, aussitôt quittées dans le sang de la première étreinte » (*ACMLA* 410). Enfin, Jean-Ephrem de la Tour « le véritable démon de ce monde » (*HL* 543) représente « l'Ange des ténèbres » qui répand le mal autour de soi dans le monde dégradé du paradis perdu.

Il est important de souligner le passage de la différence à l'altérité pour tous ces personnages car il existe, dans l'œuvre hébertienne, des personnages « différents » de la norme qui ne sont pas avilis ou traités comme des parias. Pensons par exemple à la famille Alméida dans *HL*, famille immigrante, vivant à Paris dans une grande pauvreté, dont la différence socio-économique est présentée avec beaucoup de compassion et de compréhension dans le roman. Pensons également à Miguel, dont l'ambivalence sexuelle – « entre fille et garçon » (*HL* 508) – l'homosexualité et la transsexualité, loin d'être caractérisées de manière négative, sont problématisées avec beaucoup de discernement et de sympathie : « si la vie était mieux faite la fille de Mme Guillou n'aurait pas tort de ne pas aimer les poupées et moi, raison de les adorer » (*HL* 514).

L'extra-territorialité

Outre le fait que ces personnages sont caractérisés de manière négative par le groupe de référence, phénomène qui construit leur altérité, plusieurs autres stratégies discursives sont opératoires dans cette construction. En effet, les personnages Autres sont tous ancrés dans ce qu'on peut appeler l'extraterritorialité. C'est-à-dire, ils vivent dans des espaces hors du centre, hors de la cité sur le plan symbolique comme l'affirme Michel De Certeau. L'espace est en fait une stratégie capitale pour marquer l'altérité d'un personnage. Il est en réalité difficile de trouver un personnage Autre, dans l'œuvre, qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence. Autre, le personnage vit dans un Ailleurs qui entérine et surdétermine son altérité. Souvent, dans cette œuvre, le personnage Autre vit dans des espaces sauvages s'opposant à l'espace civilisé qui établit les normes et les contraintes de la société. En plus, certains de ses espaces sont hétérotopiques pour employer le concept de Michel Foucault : des espaces autres qui obéissent à leurs propres règles et sont gérés par leur propre temporalité. Autrement dit, ce sont des contre-emplacements en rupture avec l'ordre social.

Dans *T*, Amica ne vit pas comme les villageois dans une maison de campagne : elle vit plutôt avec son compagnon près de la route : « Le bric-à-brac des colporteurs est installé sur ma terre, au bord de la route » (*T* 672). Or, comme l'a démontré Daniel Marcheix, la route représente un « nouvel espace-temps », « un lieu de passage, de rencontre où le sujet s'expose au risque de voir se brouiller l'ordre établi » (78). Dans *K*, l'altérité d'Aurélien n'est pas seulement mise en évidence par les allusions à sa race et à son comportement (elle se promène pieds nus, fume la pipe et vit avec son « oncle » (*K* 239), mais aussi par le fait qu'elle est associée à des espaces extérieurs à la ville de Sorel : « On dit que tu cours la galipote, Aurélien? Sur les grèves et dans les îles » (*K* 274). Il en va de même pour George Nelson, l'espace mettant en relief le statut Autre du personnage en le situant dans un lieu marginal. Même s'il est médecin, Nelson n'habite pas la ville de Sorel, mais plutôt, « une cabane de bois, au milieu de la campagne, plate et déserte. La lisière de la forêt à l'horizon » (*K* 297).

Quant à Stevens (*FB*), comme nous l'avons mentionné, il ne fait plus partie de l'espace réel et social de Griffin Creek car il habite un autre lieu en Floride, dans un autre pays. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si à la différence des récits des autres personnages dans *FB*, celui de Stevens prend la forme de lettres adressées à son ami Mic en Floride. Toutes ses paroles sont ainsi marquées par la présence d'un destinataire étranger, « Dear old Mic », « old brother », d'un espace étranger et d'une vie loin du lieu familial. Les allusions à Mic et à la Floride, marquées d'une grande tendresse, sont d'ailleurs nombreuses dans ses lettres : « Je rêve de rentrer en Floride, de m'acheter un camion et de vendre des oranges [...]. Nous pourrions nous associer, tous les deux, old Mic, et nous ferions des affaires d'or ensemble » (*FB* 385-386).

Dans un *ECS*, Lydie s'apparente en quelque sorte à Stevens dans la mesure où elle est associée à un Ailleurs. D'une part, elle est de passage dans le village de Duchesnay, ses parents l'ayant mise en pension chez les Ouellet. D'autre part, comme nous l'avons mentionné, elle quitte le village pour s'installer avec sa famille aux États-Unis. Par ailleurs, Lydie est associée à la nature indomptée. Fascinée par le « cœur sauvage » (*ECS* 309) de la rivière, Lydie convainc la petite Hélène Vallières de l'accompagner pour une randonnée en canot. Or, cette escapade dangereuse et violente se termine par une mort brutale : « Mme Ouellet parle de la petite Hélène Vallières qui est morte dans les rapides; la tête fracassée sur les rochers » (*ECS* 313).

À l'instar de tous les personnages Autres, l'appartenance spatiale de John-Christopher Simmons est à un Ailleurs. Ayant fui la base militaire où il était affecté, il s'installe à l'écart de la population locale « en plein bois, au bord de la rivière, entre Valcour et Sainte-Clotilde » (*ACMLA* 394), où « il s'est approprié le petit camp de bois rond abandonné » (*ACMLA* 392). L'espace dans lequel vit le lieutenant est non seulement différent de celui des villages mentionnés, mais également de la base militaire qui représente le summum d'une structuration normative et autoritaire de l'espace. C'est ainsi que l'espace sauvage de la forêt s'oppose à l'espace civilisé et contraignant des villages et de l'armée pour donner libre cours aux pulsions sexuelles déviantes du lieutenant. De même, dans *HL*, l'espace de l'Autre, abrite le mal : Jean-Ephrem de la Tour règne dans le monde obscur du « Paradis perdu », une boîte de nuit qui est en rupture avec l'ordre social parisien. Ce lieu hétérotopique, où Jean-Ephrem de la Tour est le « maître » et « l'Ange des ténèbres » est celui des marginaux et des parias de la société, tels les homosexuels, les transsexuels et les bisexuels. Dans ce lieu de perdition et de sensualité extrême, des pratiques sexuelles déviantes sont courantes comme en témoigne le fait que Jean-Ephrem de la Tour tente de faire l'amour avec la mère de Miguel. Il insiste aussi, de manière perfide, que ce dernier soit contre la porte quand il a des relations sexuelles avec la fille rousse. Le Paradis perdu est l'envers, si l'on veut, de l'espace normatif qui établit la distinction entre le bien et le mal ainsi que les règles qui en découlent.

On le constate, dans ces différents récits, l'espace est une structure discursive capitale dans la mise en place de l'altérité des personnages : l'espace met en relief le statut Autre du personnage en le situant dans un lieu marginal à l'écart de la société, comme pour concrétiser la distance entre le Nous et les Autres. Qui plus est, la spécificité de ces espaces est importante dans la mesure où elle donne libre cours à une surdétermination du sens. Voilà pourquoi, dans plusieurs textes, l'espace de l'Autre est celui de la forêt ou de la nature sauvage : un rapport métonymique s'instaure entre le personnage et le lieu mettant en pleine lumière les pulsions indomptées et obscures qui sont la source de l'altérité.

Les caractéristiques de l'Autre

Comment les personnages Autres sont-ils présentés physiquement? Ont-ils des traits en commun? Le trait le plus frappant est la noirceur. En effet, de texte en texte, la noirceur marque le personnage Autre. Dans *T*, comme nous l'avons mentionné, la noirceur, l'ombre et la peau brune caractérisent Amica, en particulier ses cheveux noirs aux reflets bleutés qui sont une source de fascination pour François (*T* 673). De même, dans *K*, Aurélie a une chevelure foncée : « Deux longues nattes de cheveux crépus lui battent le dos, deux espèces de lanières noires » (*K* 238). Quant au docteur Nelson, la noirceur, soulignée par la répétition du mot « noir », dépasse sa physionomie pour englober l'essence même de sa personne : « Barbe, cheveux, yeux, cœur (ah! surtout le cœur), noir, noir, noir » (*K* 350). À la différence des autres personnages Autres, Stevens a les cheveux blonds. Néanmoins, le chapeau sur la tête et l'ombre définissent son apparence, « Stevens tout sombre dans la lumière » (*FB* 355). À l'instar d'Amica et d'Aurélié, Lydie a, elle aussi, une chevelure noire : « Elle se montre de face et de profil, ses longs cheveux noirs en bataille sur ses épaules et dans son dos » (*ECS* 247). Et enfin, Jean-Ephrem de la Tour est caractérisé par la noirceur: « Grand de taille, petit de cœur, noir de peau » (*HL* 525).¹⁰

Il est évident que la noirceur est une manifestation extérieure de la malfaisance qui caractérise les personnages Autres, cette couleur étant une indication de la persistance d'une idéologie des couleurs dans la perception des différences. Mais comment au juste se manifeste cette malfaisance et quelle en est la provenance?

Eros et Thanatos

Il est important de souligner que les personnages Autres incarnent l'érotisme et la sexualité. Qu'il s'agisse des caresses envoutantes d'Amica qui « paraît riche de caresses inconnues » (*T* 681), des mœurs faciles d'Aurélié, de l'attrait physique de George Nelson et de Stevens ; ou bien qu'il s'agisse de la beauté séduisante de Lydie « Hélène et Julien [...] rêvent en silence de la folle écuyère montée sur le cheval pommelé » (*ECS* 274), de la nudité de John Christopher Simmons, dont on peut admirer « les côtes visibles sous la peau brunie » (*ACMLA* 387) et celle de Jean-Ephrem de la Tour « dans sa sueur et dans son rire, quasi nu devant elle » (*HL* 531), le personnage Autre personnifie la figure d'Eros. Mais loin de représenter une force vitale, Eros mène, de manière inéluctable, à la violence et à la mort : suicide (*T*), meurtre (*K*), viol et meurtre (*FB*), mort violente (*ECS*) et pédophilie (*ACLA*). Par le biais des personnages Autres dont l'attrait érotique est irrésistible, l'œuvre allie le désir et l'acte sexuel au mal et à la mort. Il s'agit, ni plus ni moins, ainsi que le suggère André Brochu, de la « catastrophe du désir » (242).

L'Autre donne en effet libre cours à des pulsions sauvages : « Je voudrais l'apaiser, m'excuser de l'avoir réduit à une telle extrémité de rage. Et, en même temps, une joie extraordinaire se lève en moi [...] me voici liée à cet homme, dans une seule passion sauvage » (*K* 302). Mais les romans et récits hébertiens n'expriment pas seulement le drame de la passion sexuelle, ils associent également le personnage Autre à la démesure et à la passion criminelle. Ainsi, l'altérité des personnages est gouvernée par une logique d'expansion qui correspond à un mouvement pulsionnel. Car si le fait d'être Autre permet d'échapper aux contraintes de la société, il donne par là même accès à une vie sauvage ; vie hors des normes morales et sociales ; vie où la liberté sexuelle et le désir débridé se transforment en passion criminelle et en autodestruction.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que ces personnages sont presque tous abimés, psychologiquement détruits soit par l'abandon parental ou par la brutalité. Pensons par exemple à François, violemment dressé par sa mère, au docteur Nelson, abandonné par ses parents et battu sauvagement au collège avec un bâton de hockey par l'abbé Foucas ; pensons aussi à la haine violente de John Brown vis-à-vis de Stevens : « Seule la colère fait parfois briller et tonner l'ombre de mon père. J'attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ. John Brown doit avoir de bonnes raisons pour cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils, dès que l'occasion se présente » (*FB* 398).¹¹ Par ailleurs, le lieutenant anglais est humilié et traité de lâche dès son enfance : « Par-delà l'océan traversée, du fin bout des îles Britanniques à

jamais quittées, lui parviennent des voix de majesté et d'autorité qui lui répètent qu'il est un lâche » (ACMLA 393). Quant à Jean-Ephrem de la Tour, il est un personnage abimé par excellence. Voici comment il se décrit : « Jean-Ephrem de la Tour, danseur étoile. Bien mal venu celui qui tenterait de remonter la filière des noms et prénoms, perdu en cours de route, jusqu'à la DDASS originelle » (HL 534). Comme on le sait, l'expression « enfants de la DDASS » désignait en France jusqu'en 2010, les enfants abandonnés par leurs parents.¹² Il s'agit dès lors de personnages Autres brisés, personnages corrompus, sinon psychologiquement détruits par la violence et le mal qu'ils ont subis. Tout se passe ainsi comme si le mal ne pouvait que générer le mal jusqu'à la mort.

Pour passer à un autre plan d'analyse, j'aimerais signaler que tous les personnages Autres ont une fonction déterminante dans les intrigues modifiant avec puissance le cours des événements. Ironiquement, même s'ils sont marginaux et souvent des parias, ils se situent au centre même de l'œuvre. Un tel constat soulève une question importante : pourquoi Anne Hébert a-t-elle choisi des personnages Autres pour dramatiser le mal et la violence qui marquent la condition humaine. Est-ce par xénophobie? Certainement pas : au contraire dans HL, Hébert fait montre d'une grande compassion à l'égard des étrangers et des défavorisés, comme la famille Almevida. S'agit-il alors de la peur de l'Autre? Non plus. Il est plutôt question de l'Autre tel que Kristeva le conçoit, celui qui est « la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie » (9). L'Autre représente en effet, dans cette œuvre, la source de nos angoisses les plus profondes, l'incarnation de notre côté ténébreux qui peut facilement verser dans la folie, le crime, la dépossession et la marginalité (Kristeva 198). Aussi, en dernière analyse, Amica, Aurélie, Nelson, Stevens, le lieutenant anglais et Jean-Ephrem de la Tour, ne sont que des représentations du mal associé au désir sexuel et des pulsions violentes qui détruisent les êtres humains. Qui plus est, semblables à de nombreux égards, ces personnages s'agglutinent les uns aux autres, pour former une seule figure; figure souveraine et malfaisante dont l'ombre hante l'œuvre entière.

L'ambiguïté de l'altérité : le cas de Stevens Brown

Dans le cas de certains personnages Autres, la malfaisance échappe à une relation binaire opposant de manière catégorique le bien et le mal, l'innocence et la culpabilité. L'exploration hébertienne de la présence du mal dans le monde, de la violence meurtrière et des forces destructrices du désir sexuel est en effet représentée dans certains textes de manière nuancée. Tout se passe comme si le bien et le mal, l'innocence et la culpabilité échappaient au déterminisme du sens pour créer de nouvelles structures signifiantes. Pour s'en convaincre, examinons la représentation de Stevens Brown dans *FB*.

La majorité des critiques s'accordent pour affirmer non seulement que Stevens est le meurtrier de ses cousines Nora et Olivia, mais en plus, qu'il incarne un personnage misogyne et violent.¹³ Or, dans une analyse qui a fait couler beaucoup d'encre, Marilyn Randall propose une interprétation sensiblement différente du personnage de Stevens et par conséquent du roman entier. Comme point de départ, Randall souligne l'incertitude qui plane sur la résolution du crime et sur la fin du récit. Car si, d'une part, Stevens, dans une longue lettre à son ami Mic, avoue être le meurtrier de ses cousines, « Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées » (514), d'autre part, la dernière phrase du roman indique qu'aux assises de février 1937, Stevens a été acquitté, ses aveux ayant été « rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi » (515). Remettant en question les interprétations selon lesquelles la confession de Stevens « fournirait une résolution véridique et non problématique au mystère » (180), Randall met au jour un grand nombre de contradictions dans l'intrigue pour souligner l'aspect énigmatique et paradoxal du récit. Allant plus loin, elle propose l'hypothèse selon laquelle Stevens serait l'auteur fictif des *FB*. Dans le cadre de mon analyse, cette interprétation est riche de sens car elle octroie à Stevens la capacité de mettre en récit autant l'innocence de certains personnages (Perceval, Nora et Olivia) que la culpabilité de plusieurs autres (Nicolas Jones, John Brown, le père de Nora).¹⁴ En soulignant le manque de clôture dans le texte et l'impossibilité de déterminer l'innocence ou la culpabilité de Stevens, Randall ouvre une nouvelle piste de lecture, lecture qui se veut interrogatoire et sensible au contre-discours escamoté dans le texte. Suivant sa réflexion, je me propose de démontrer que la violence caractérisant Stevens se situe dans un contexte narratif et discursif qui relativise l'antinomie bienfaisance/malfaisance pour sonder la coexistence des forces du bien et du mal dans le monde.

Reprenons l'énigme qui plane sur la fin du roman. Stevens est-il innocent ou coupable du meurtre de ses cousines et du viol d'Olivia? Est-il une figure positive ou maléfique? Que Stevens soit à certains moments porteur du mal est maintes fois répété par plusieurs personnages et a été amplement démontré par les critiques. Randall, elle-même, décrit Stevens comme étant « misogynne, machiste, sadique et mégalomane » (182).

En insistant sur la criminalité de Stevens, ce que la grande majorité des critiques passe sous silence, c'est son côté tendre et affectueux ainsi que la dimension euphorique, voire mythique qui, à certains moments, le caractérise. En effet, un discours aimant et tendre marque toutes les lettres de Stevens adressées à son ami Mic qui vit en Floride. Qui plus est, ses paroles sont fréquemment énoncées en anglais comme pour accentuer la distance entre l'univers lumineux de la Floride et l'espace aride de Griffin Creek : « Dear old Mic », « tu vois, dear Mic », « tu te souviens brother », « old Mic ». Entérinant les nombreuses interpellations affectueuses, les lettres de Stevens projettent une image souriante et compatissante de Mic : « c'est là que je t'ai rencontré, brother [...] tu riais tout le temps » (378), « Je t'ai raconté tout ça, cent fois au moins, durant les longues soirées d'hiver [...] assis tous les deux sur le porche » (385). Les appels fréquents à Mic dans les lettres de Stevens instaurent ainsi dans le texte un discours intimiste et chaleureux qui s'oppose manifestement aux événements violents et tragiques qui caractérisent non seulement l'intrigue mais également, à certains moments, le personnage de Stevens.

Qui plus est, comme Lucie Guillemette l'a démontré, l'espace américain représenté dans *FB* « informe le discours narratif et projette des figures de sens dont l'univers fictif de Griffin Creek ne peut rendre compte à lui seul » (143). Opposant la Floride à l'univers accablant et réprobateur de Griffin Creek, Guillemette souligne la dimension euphorique de la Floride telle que décrite dans le roman : « La senteur entêtante des orangers, répandue à grands traits. La mer tout près » (*FB* 386), « Le sable était si blanc, avec des reflets roses et mauves » (378). En plus, Guillemette signale l'aspect rédempteur de l'Amérique, rédemption qui s'oppose aux forces maléfiques de Griffin Creek qui menacent Stevens : « Le 1^{er} septembre c'est décidé, je reprends la route. Direction Floride [...] Et tu seras là, brother, avec ton sourire ridé, des oranges pleins les mains et ton amitié, si tu es d'accord. Sauvé, je serai sauvé » (*FB* 400). Or, dans un mouvement de surdétermination maximale, les signifiés découlant de l'espace américain lumineux et fraternel déversent dans le discours narratif pour s'agglutiner au personnage de Stevens. C'est ainsi que l'espace onirique et salvateur sémantise le personnage. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans le récit d'Olivia, Stevens est associé à la lumière et à sa puissance transformatrice : « Le voir. Être vue par lui. Vivre ça encore une fois. Existée encore une fois, éclairée par lui, nimbée de lumière par lui, devenir de nouveau matière lumineuse et vivante sous son regard » (494). Encore plus, doté des signes d'une Amérique libératrice, Stevens se transforme, petit à petit, dans le récit de Nora, en figure mythique : « Le roi du coton et des oranges dormira avec moi, sa couronne et sa peau brillante. Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité » (423).

Est-ce à dire qu'en dernière analyse Stevens s'avère être une figure bienfaisante? Pour répondre à cette question, il faut revenir à la notion fondamentale mise en relief dans l'article de Randall, à savoir que l'énigme représente un élément structural incontournable dans le roman. C'est affirmer, en d'autres mots, que Stevens représente tout autant le bien que le mal. S'il est vrai, pour retenir un exemple, qu'il est associé à la lumière, il l'est également à l'ombre projeté sur son visage, « Stevens, debout, inondé de lumière, l'ombre noire de son chapeau sur ses yeux » (424).

Voilà pourquoi, il est impossible de résoudre le mystère du meurtre de Nora et d'Olivia. À l'instar de plusieurs autres personnages aperçus sur la grève, ou dans les alentours, le soir de crime, notamment Nicolas, Bob Allen et Perceval, qui sont tous tourmentés par le désir sexuel des cousines Atkins, Stevens est un meurtrier « potentiel » de Nora et d'Olivia. Fidèle à sa structure énigmatique, le roman ne fournit aucune preuve de la culpabilité de Stevens. Soulignons-le : sa soi-disant confession proférée quarante-six ans après le meurtre est énoncée dans le contexte d'un discours délirant et fantasmagique qui s'écarte de toute notion de vraisemblance ou de vérité. Bourré de barbituriques et d'amphétamines, Stevens est en proie à des hallucinations et des cauchemars terrifiants. Il s'imagine, par exemple, que des fous de Bassan sauvages envahissent sa chambre pour l'attaquer : « Lâcher d'oiseaux de mer contre mon crâne. Leurs cris assourdissants. Je lève le bras, ils s'envolent et ils crient. Je laisse tomber mon bras sur le drap d'hôpital, et ils reviennent en masse et ils crient à nouveau, s'aiguillant le bec contre mon crâne » (502). N'est-il pas évident que le discours délirant de Stevens mine complètement la crédibilité de sa confession?

Quelle est alors la signification de l'énigme qui, en subvertissant la clôture du texte, empêche la résolution du sens? Force est de constater que l'énigme est le sens et qu'elle représente une vision vécue par la forme. Effectivement, dans *FB*, l'énigme est une structure qui gouverne la trame événementielle et le sens qui l'informe. Ce faisant, elle met au jour le mystère de la coexistence dans le monde du bien et du mal, de la présence incompréhensible de la violence humaine dans un monde nimbé de lumière.

L'excipit ou le sens altéré

Pour conclure, posons la question suivante : la figure de l'Autre malveillant est-elle déterminante dans l'œuvre d'Anne Hébert? Pour bien considérer cette question, examinons l'excipit d'*HL*. Comme nous l'avons déjà mentionné, les paroles de Miguel, au moment où il va se jeter dans la Seine, renvoient à la fin de *T* : « À tant regarder la Seine, je vois des images à moitié rêvées dans l'eau frissonnante. [...] je me penche tant que je peux. Quelqu'un de sacré, que je ne connais pas encore, me prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière pour quand je serai arrivé parmi les morts » (*HL* 137). Le lien intertextuel avec *T* est frappant et riche de signification. En proie à un désespoir profond, François se penche sur les eaux du torrent, pour s'y jeter, préférant les paroles suivantes : « Je suis fatigué de regarder l'eau et d'y cueillir des images fantastiques. Je me penche tant que je peux. [...] Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse » (*T* 685). Outre le parallélisme entre l'une des premières et la dernière œuvre en prose d'Anne Hébert, dans le cas de *HL*, il n'y a aucune ambiguïté quant à la mort de Miguel, ainsi qu'en témoigne Mme Guillou : « Le fils s'est noyé dans la Seine » (*T* 556). Doit-on, dès lors, conclure qu'un dénouement tragique marque la fin du roman et de la grande œuvre romanesque d'Anne Hébert? Rien n'est moins sûr.

De manière tout à fait étonnante et significative, le suicide de Miguel est évoqué dans le contexte du sacré (« Quelqu'un de sacré que je ne connais pas encore »), et de la lumière, (« un habit de lumière »). En plus, l'emploi du futur « quand je serai parmi les morts » transcende les limites de l'écriture et du texte alors que le recours au sacré lié à la lumière imprègne ce dernier récit d'un sens inédit : celui d'une rédemption pour Miguel et du même coup pour les personnages hébertiens les plus marginaux et les plus « dépossédés » pour reprendre l'incipit de *T*. Or si, comme le signale pertinemment André Brochu, « toute l'œuvre est une quête du secret logé dans le cœur charnel, une quête du désir et des risques mortels qu'il fait courir à celui ou celle [...] qui s'abîme en lui », ¹⁵ force est de constater que cette quête mène, à la fin du parcours, à la lumière et au sacré. Dans un grand geste, Anne Hébert projette une lumière salvatrice sur tous les personnages meurtris et meurtriers, sur ces Autres qui hantent son œuvre du début jusqu'à la fin. Ce faisant, l'auteure confère un dernier don à ses lecteurs, une vision d'espoir et de clarté dans un univers tragique et ténébreux. ¹⁶

Notes

¹ Dorénavant, ces œuvres seront indiquées par l'emploi de sigles : *Le torrent* : *T*, *Un habit de lumière* : *HL*, *Kamouraska* : *K*.

² L'altérité imprègne l'œuvre hébertienne tout entière sous différentes formes et à travers des registres différents. On y trouve des textes fantastiques peuplés de vampires, d'anges, de sorciers et de sorcières. Mon analyse se consacre uniquement aux textes réalistes et aux personnages qui s'y trouvent.

³ Notamment, dans *Figures de l'autre dans le roman québécois*.

⁴ Eric Landowski, *Présences de l'Autre*, Presses universitaires de France, 1997.

⁵ Les critiques voient souvent en Aurélie Caron une Amérindienne. Cette interprétation est corroborée dans le film de Claude Jutra. Lors d'un entretien en mai 1996, Anne Hébert m'a signalé qu'Aurélie n'est pas une Amérindienne, même si elle porte une petite robe indienne, mais plutôt une métisse qui a du sang noir. Plusieurs détails dans le roman confirment ce fait, en particulier « La petite tête crépue se balance avec des grâces d'actrice et de négresse » (*K* 333).

⁶ Dorénavant, les références au roman *Les fous de Bassan* seront indiquées par le sigle *FB*.

⁷ Dorénavant, les références au roman *L'enfant chargé de songes* seront indiquées par le sigle *ECS*.

⁸ Dorénavant, les références au roman *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* seront indiquées par le sigle *ACMLA*.

⁹ Éric Landowski précise la notion de groupe de référence dans *Présences de l'autre*, p. 26.

¹⁰ Il n'y a pas de description ou même d'allusion à la couleur des cheveux du lieutenant anglais.

¹¹ Pour une discussion de la colère masculine, voir Daniel Marcheix, *Le mal d'origine*, pp. 408-423.

¹² Voir la note 21, *HL*, p. 534.

¹³ Voir en particulier les articles de Bishop et Slott.

¹⁴ Randall remet en question les lectures féministes affirmant la position de la supériorité des femmes dans le roman en soulignant la froideur maternelle de Bea et de Felicity. Ce faisant, elle propose que les femmes ne sont pas criminelles comme les hommes mais néanmoins en partie coupables de la misogynie de Stevens et de Nicolas (181-182).

¹⁵ André Brochu, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, quatrième de couverture.

¹⁶ Cet article représente une version modifiée et amplifiée de mon chapitre intitulé « L'ombre de l'Autre malfaisant », *Le centenaire d'Anne Hébert*, sous la direction de Nathalie Watteyne, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 193-205. Cette étude est reprise avec la permission des éditeurs des PUM.

Bibliographie

- Bishop, Neil B. « Distance, point de vue et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ». *Anne Hébert en revue*, sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin, Presses de l'université du Québec, pp. 163-178, 2006
- Brochu, André. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.
- Certeau, Michel de. *La fable mystique*. Gallimard, 1982.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits : 1954-1988*. Gallimard, 1994.
- Hébert, Anne. *Œuvres complètes d'Anne Hébert, II Romans (1958-1970), Les chambres de bois*, édition établie par Luc Bonenfant, et *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Presses de l'Université de Montréal, 2013.
- . *Œuvres complètes d'Anne Hébert, IV Romans (1988-1999), Le premier Jardin, L'enfant chargé de songes, Aurélien, Clara, Mademoiselle et Le Lieutenant anglais, Est-ce que je te dérange?, Un habit de lumière*. Éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- . *Œuvres complètes d'Anne Hébert, III Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint Martin, suivie de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- . *Œuvres complètes d'Anne Hébert, V Théâtre, nouvelles et proses diverses*, édition établie par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Presses de l'Université de Montréal, 2015.
- Guillemette, Lucie. « Pour une nouvelle lecture des *fous de Bassan* d'Anne Hébert. L'Amérique et ses parcours discursifs ». *Anne Hébert en revue*, sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin, Presses de l'université du Québec, pp. 143-161.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988.
- Landowski, Éric. *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II*. Presses universitaires de France, 1997.
- Marcheix, Daniel. *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. L'instant même, 2005.
- Paterson, Janet M. *Anne Hébert. Architexture romanesque*. Les presses de l'université d'Ottawa, 1985.

---. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Éditions Nota Bene, 2004.

---. « L'ombre de l'Autre malfaisant ». *Le centenaire d'Anne Hébert*, sous la direction de Nathalie Watteyne,
Les Presses de l'université de Montréal, pp.193-205.

Randall, Marilyn. « Les énigmes des *fous de Bassan*. Féminisme, narration et clôture ». *Anne Hébert en revue*,
sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin, Presses de l'université du Québec, pp.
179-194.

Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un Autre*. Éditions du Seuil, 1990.

Slott, Kathryn. « Submersion and resurgence of the female Other in Anne Hébert's *Les fous de Bassan*. »
Quebec Studies, no. 4, 1986, pp.158-169.