

## Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert

Josette Féral

Volume 1, Number 2, décembre 1975

Raoul Duguay

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/290079ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/290079ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Féral, J. (1975). Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 1(2), 265–283. <https://doi.org/10.7202/290079ar>

## Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert

Deux thèmes se partagent l'œuvre d'Anne Hébert. Thème de la captivité d'une part, thème de la libération de l'autre. Mais ni l'un, ni l'autre ne sont constants d'un bout à l'autre du texte: ils se succèdent, se juxtaposent et parfois même coexistent. En fait, toutes les œuvres d'Anne Hébert: romans, nouvelles, pièces sont bâties sur une dialectique entre ces deux pôles. Mais le combat entre ces deux forces est inégal. Le poids de la captivité est infiniment plus lourd que celui de la libération et on ne s'en défait pas impunément. La captivité enferme l'être, mais le rassure, lui donne des habitudes, une routine apaisante, endort son esprit, le paralyse. La libération, au contraire, est essentiellement ouverture, défi, choix, lutte constante. Aussi, tous les efforts des héros hébertiens tendent-ils souvent à les libérer de l'étau qui les emprisonne, à les délivrer de cette captivité qui les opprime et qui s'exerce sur eux sous de multiples formes.

L'intrigue est souvent l'histoire de cette tentative d'affranchissement des héros qui aboutit parfois au succès, plus souvent à l'échec. Mais cette libération, quand elle existe, ne se fait jamais à la manière d'un Gide, par une décision consciente, qui rejette d'un bloc le passé, qui oriente toutes les disponibilités de l'être vers ce seul but. Elle se fait souvent lentement, sans éclat, par petites étapes. Nombreux sont les retours en arrière, les rechutes. La liberté exige un combat perpétuel, souvent vain, et toujours à recommencer.

Les raisons de ce conflit sont d'origines très diverses: déterminisme de l'être tout d'abord, clôture du monde ensuite, clôture du moi enfin.

L'homme est un être déterminé par tout ce qui l'entoure, son passé (enfance surtout), sa famille, son milieu, son éducation, le lieu où il habite. Il est captif, captif des autres, captif du monde, captif de lui-même. Les héros hébertiens le savent bien, au même titre que les personnages de *Huis-Clos* mais avec moins d'acuité (comme nous le verrons par la suite). Captivité d'origine externe qui revêt la forme d'un emprisonnement dans l'espace et dans le temps d'une part, par autrui d'autre part; captivité intérieure, dislocation de l'être, recherche d'une unité à jamais perdue.

L'univers hébertien est un univers clos et individualiste où il n'y a de place ni pour les étrangers, ni pour les foules. Pas de variation, pas de changement, pas de déménagement. Le héros est lié au lieu de sa naissance, et ce lieu est souvent fermé, isolé de toute voie de communication, encastré dans une vallée difficile d'accès (*le Torrent*), perdu dans un lieu sauvage (*le Temps sauvage*), protégé par des murs infranchissables (*les Chambres de bois*). Quand un étranger ou un visiteur s'y aventure (Amica dans *le Torrent* ou Isabelle dans *le Temps sauvage*), on cherche à l'y emprisonner, à l'y retenir.

Je croyais, pourtant, être à l'abri en ma retraite. Les ponts se trouvaient coupés d'avec l'univers habité. Et je les ai aussi coupés sous les pas d'Amica. Elle a voulu devenir témoin de ma vie. Elle ne la quittera pas si facilement... À aucun prix, il ne faut relâcher mon témoin dans le monde. (*Le Torrent*, p. 50)

dira François. Chambre fermée, cour dérobée, boîte scellée, enclos. Qu'il soit effectivement ou non entouré de barrières, emprisonné dans un lieu physique donné, le personnage se sent pris dans des rets, écrasé par l'opacité des choses.

Il n'y a ni serrure, ni clef ici  
Je suis cernée de bois ancien.  
(*Le Tombeau des rois*, « la Chambre de bois »)

Captivité, noirceur. Partout la nuit. Cette absence continue de lumière, crainte par Catherine (*les chambres de bois*), recherchée par Élisabeth (*Kamouraska*), cette obscurité des chambres obstinément fermées, créent une impression d'étouffement et de suffocation. L'atmosphère est hivernale : tempêtes, orages. Jamais (ou rarement) le grand soleil n'illumine l'intérieur de ces maisons. La même neige qui engourdit le paysage semble également engourdir les êtres. Aussi se retranchent-ils loin de la réalité et s'efforcent-ils de

... vivre à l'intérieur  
sans faire de bruit  
balayer la chambre  
et ranger l'ennui.  
(*Le Tombeau des rois*, « Une petite morte »)

Cet emprisonnement dû à l'espace est, en fait, un envoûtement. La nature, les choses exercent ainsi un pouvoir despotique, parce que non contrôlable : envoûtement par la forêt pour Sébastien, par le torrent pour François, par la montagne pour Agnès, par le château pour Catherine.

Vastes espaces mais aussi objets. Une peinture, un meuble, une odeur, un bruit même tourmentent les êtres, les asservissent :

Les toiles de Lia tourmentaient Michel, à tel point qu'il la pria de ne plus peindre.  
(*Les Chambres de bois*, p. 113)

De là l'importance accordée à l'ordre. Celui-ci est captivité, mise en esclavage. En même temps qu'il assure la domination de celui qui en est la

source, il asservit celui qui le subit. Charles, dans *la Maison de l'Esplanade*, les enfants d'Agnès dans *le Temps sauvage* acceptent sans un mot la place donnée par Stéphanie ou leur mère aux choses. Dans *les Chambres de bois*, deux ordres s'affrontent : celui de Michel qui emprisonne Catherine, celui de Catherine qui emprisonne Michel et sa sœur.

Les objets et les meubles de la cuisine devenaient extrêmement présents entre les deux femmes... L'arrangement de Catherine sautait aux yeux de Lia qui mentalement remettait chaque chose dans son désordre originel. Le regard de Catherine passait derrière celui de Lia et rangeait tout à mesure.  
(*Les Chambres de bois*)

Ne laissant aucune place à l'imprévu et à l'inattendu, l'ordre n'est qu'une forme de l'asservissement des êtres à l'univers extérieur d'une part, celui des objets, à autrui d'autre part, puisqu'il est la conséquence d'une volonté extérieure.

Si les personnages hébertiens ont une conscience aiguë d'un emprisonnement spatial comparable à celui d'Estelle, de Garcin et d'Inès dans *Huis-Clos*, ils éprouvent également le sentiment de leur captivité à l'égard d'autrui. Si la plupart d'entre eux sont des êtres solitaires qui veulent vivre en exil loin du monde et du mal, c'est parce qu'ils ont souvent essuyé rebuffades et critiques acerbes. Un trait commun les définit : une blessure sentimentale qui demeure des plus vives. Agnès ne se console pas du fiancé que lui a ravi sa sœur (*le Temps sauvage*), Claudine ne peut oublier une faute de jeunesse qu'elle cherche à réparer (*le Torrent*), Élisabeth et Émilie vivent dans le souvenir d'un amour à jamais perdu (*Kamouraska* et *la Robe de corail*), Catherine se sent privée de toute dignité humaine (*le Printemps de Catherine*).

Blessés et portant dignement et secrètement leur souffrance, n'ayant nulle confiance dans les autres, ils seront portés à se cloîtrer, à se séparer du monde qui les entoure, d'autant plus qu'ils se sentent amoindris dans leur dignité d'homme.

Claudine qui a conscience de la faute commise est tourmentée par le remords ; Dominique est infirme ; Stella clouée sur son lit d'agonisante ; François, sourd ; Adélaïde, la mercière, à jamais ternie par une plaisanterie d'enfance qui se voulait innocente (*la Mercière assassinée*).

Seuls, secrets, communiquant très peu entre eux et avec les autres, ils se verront souvent mis (ou se mettront eux-mêmes) au ban de la société tels Stella et ses enfants chassés de partout (*la Mort de Stella*) Catherine dédaignée par les clients (*le Printemps de Catherine*), François, époux méprisé d'Agnès (*le Temps sauvage*). Dououreusement touchés, ils vont accepter ce refus et le transmettre, cherchant à créer un univers d'où le monde qui les a bannis soit banni à son tour, où ils règneront en maîtres absolus, où les êtres qui y vivront seront captifs sous leurs lois ; comme si cette mise en cage d'autrui prenait à leurs yeux le sens d'une libération, d'une revanche sur les événements, sur les autres et sur eux-mêmes.

Une fois la séparation opérée, l'univers aliénant disparaît parce que nié, refusé par l'esprit. Va s'y substituer un monde régi par la seule volonté

d'un individu, roi absolu de ce domaine qu'il vient de créer. Libération de courte durée, triomphe illusoire. Dans cet univers clos façonné arbitrairement par la fantaisie d'un homme, nul n'est libre. Ni le gardien détenant les clefs de ce lieu, et qui est lui-même la proie d'une idée fixe : la réussite pour le Père Salin (*les Invités au procès*), l'ambition pour Augustin (*le Mariage d'Augustin*), le maintien de l'innocence pour Agnès (*le Temps sauvage*), le vœu de vengeance pour Adélaïde (*La Mercière assassinée*) ; ni ceux qui vivent sous ses lois (Catherine dans *les Chambres de bois*, François dans *le Torrent*, les enfants d'Agnès dans *le Temps sauvage*). À l'asservissement physique des lieux s'est substitué, ou s'est superposé l'asservissement infligé par autrui.

En effet tous les héros hébertiens sont captifs d'autrui et vivent sous l'influence tyrannique des autres. Il semblerait souvent que la volonté d'autrui dresse autour d'eux par ses multiples interdictions ou exigences les barreaux de leur cage ; barreaux qu'ils devront scier un à un pour se libérer : la vie de famille devient une véritable prison pour Sébastien (*le Temps sauvage*), l'autorité maternelle une volonté despotique de domination pour François (*le Torrent*), quant à Catherine, elle ne peut supporter les exigences d'un mari dont les caprices sont une violence faite à sa propre intimité. N'en est-il pas de même pour É. d'Aulnières qui sent passer à ses côtés la présence d'un époux que la société lui a imposé ?

Le regard d'autrui pénètre l'être sans qu'il puisse trouver le moindre refuge en son for intérieur. Les autres percent à jour ses secrets, dévoilent son vrai visage, l'empêchent de se faire des illusions sur son compte. Il est lié à la damnation de ceux qui l'entourent : François à celle de sa mère (*le Torrent*), Élizabeth à celle de son amant (*Kamouraska*), Adélaïde à celle de ses bourreaux (*la Mercière assassinée*), Délia à celle d'Augustin (*le Mariage d'Augustin*).

François, dans *le Temps sauvage*, se sait vieux et infirme, mais il estime que sa nièce peut le racheter, le sauver. Si Catherine, dans *le Printemps de Catherine*, tue le jeune soldat, c'est parce qu'elle s'est crue une autre pendant quelques instants. Le regard du soldat en se posant sur elle le matin, lui rappellerait l'amère réalité, c'est-à-dire sa laideur et sa solitude.

Compter sur le jugement des autres, c'est abdiquer son moi. C'est une fatalité qui guette les héros hébertiens. Ils n'ont point de libre arbitre, ils ne choisissent pas, ils n'ont d'ailleurs jamais choisi ; ils sont choisis : Dominique a été choisie par la danse (*l'Ange de D.*), Émilie a été choisie par l'ouvrier (*la Robe de corail*), Catherine a été choisie par le soldat (*le Printemps de C.*).

Ils n'ont point conscience d'agir de leur propre initiative, mais il semble qu'une puissance pense et agisse en eux ; les force à penser et à agir à sa guise. Puissance anonyme à certains moments :

Qui donc m'a conduite ici ?

[...]

Quand est-ce que cela s'est fait ?

[...]

Qui donc a dessiné la chambre ?

(*Poésie, Solitude rompue*, « la Chambre fermée »)

s'interroge le poète. Puissance personnelle à d'autres :

Ma mère travaillait sans relâche et je participais de ma mère, tel un outil dans ses mains.  
(*Le Torrent*, p. 10)

L'on assiste alors à la chosification des êtres. Plus d'abri intime, plus de profondeur; l'homme n'est qu'un instrument entre les mains de son créateur. Il n'a plus ni personnalité, ni individualité, si ce n'est celle de l'asservi soumis au despote.

La robe noire de ce royaume, c'est elle. Le prêtre et le démon, c'est elle, le pain et le vin, le juge absolu, le cœur, la tête c'est elle, elle, elle seule.  
(*Le Temps sauvage*, p. 25)

dit François en parlant de sa mère.

À cette puissance d'asservissement que peut constituer un seul individu, Anne Hébert ajoute dans son dernier roman un nouveau facteur qui vient alourdir le poids des chaînes de l'homme, la société. La captivité d'Élizabeth d'Aulnières est sociale à plus d'un égard, en effet: si Élizabeth est unie à son premier mari par des *liens* indissolubles que seule la mort pourrait rompre, elle le doit à la société qui sanctionne le « caractère sacré du mariage »; si un second mariage s'imposait immédiatement après le meurtre, celui-ci s'explique par le seul désir qu'ont ses tantes et sa mère de lui refaire une innocence. Toute l'attitude ultérieure d'Élizabeth obéit au rôle social qu'il lui faut jouer.

Ainsi à une captivité personnelle et vécue loin du monde, s'est substituée une captivité plus grande et plus asservissante, celle d'un emprisonnement vécu et subi dans le monde, en société et par la société. Les murs construits par la mère de François (*le Torrent*), ou celle de Sébastien (*le Temps sauvage*) se sont abolis pour ressurgir, plus épais que jamais, sous l'aspect de la société.

\* \* \*

Enchaînés aux choses, enchaînés aux autres et par les autres, les personnages hébertiens subissent une captivité plus douloureuse encore, qui trouve sa source dans leur moi le plus profond et le moins contrôlable.

Ce sont des personnages figés, immobiles, hors du temps et de l'espace. Rejetés du monde extérieur, insatisfaits, craintifs, ils se réfugient dans un univers intérieur qui les enferme et tisse autour d'eux des liens qui les emprisonnent.

Une petite morte s'est couchée...  
En travers de la porte...  
Nous n'osons plus sortir  
Depuis qu'elle est là...  
Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur  
(*Le Tombeau des rois*, « Une petite morte », p. 47)

Habitude, routine, immobilisme des êtres répondant à l'immobilisme des choses. Complaisance pour certains qui y trouvent une existence rassurante telle Géraldine dans *la Maison de l'Esplanade*, Lia et Michel dans *les Chambres de bois*; esclavage pour d'autres tels Sébastien dans *le Temps sauvage*, Élizabeth dans *Kamouraska*, ou Catherine dans *les Chambres de bois*.

Immobilisme surtout dans le passé, le souvenir. Projection dans l'avenir, un avenir fermé, truqué sans issue.

Retourne sur tes pas ô ma vie  
 Tu vois bien que la rue est fermée.  
 (*Le Tombeau des rois*, « Retourne sur tes pas », p. 45)

dira A. Hébert. Aucun choix n'est possible: « Les dés semblaient pipés » notera Augustin (*le Mariage d'Augustin*) et Catherine fera remarquer à propos de Nathalie (*le Printemps de Catherine*): « Toute liberté de choix se trouvait réduite à une alternative: les ordres séculiers ou les ordres monastiques. »

Sans avenir, souvent sans présent, le passé devient la seule réalité des êtres, réalité figée qui les immobilise et étouffe souvent le présent. C'est la captivité des actes accomplis qu'on ne peut plus effacer: la faute de la mère dans *le Torrent*, l'affront subi dans la Mercière assassinée, le meurtre de Tassy dans *Kamouraska* — c'est la captivité aussi du souvenir de certains moments heureux qui ne reviendront plus: le grand gars d'Émilie qui lui a fait oublier les murs de son atelier (*la Robe de corail*), le soldat de Catherine (*le Printemps de Catherine*), l'amant d'Élizabeth d'Aulnières. Condamnés à l'évocation indéfiniment recommencée de ces moments révolus, les personnages s'y enlisent, oubliant le présent qui les enferme. Et par-delà cette prison, subsiste toujours l'échappée dans le rêve (passé ou à venir), un rêve qui finit par rejoindre la réalité, par l'étouffer, par se subsister à elle et en vient par conséquent à être une manifestation supplémentaire de la captivité.

Captif de son univers intérieur, replié sur lui-même, seul, le héros se réfugie dans le silence. Refus de la communication, mais aussi refus de la parole. Inaptitude peut-être. Les héros hébertiens manquent souvent de spontanéité, de transparence aux yeux des autres. C'est qu'entre leur moi et la réalité environnante, il y a l'écran de leur souvenir ou de leur rêve, qui les isole de l'univers immédiat. Ce n'est qu'à travers lui qu'ils se voient agir, parler, penser. Et Élizabeth d'Aulnières le sent plus profondément qu'aucun autre personnage:

J'entends une jeune femme crier de douleur à travers moi.  
 Qui est-ce qui pleure ainsi convulsivement? Des sanglots m'emplissent la gorge.

et se regardant dans un miroir, elle dira:

La femme dans la glace a les yeux battus.  
 (*Kamouraska*, p. 18, 38, 246)

L'être n'est plus un ; il ne l'a d'ailleurs jamais été. Il se sent étranger au monde et à lui-même, il n'a qu'une conscience très vague de son identité, de son moi, de son individualité. Étranger, G. Nelson l'a été toute sa vie ; étrangers aussi François, Adélaïde, Catherine, Stella et tant d'autres.

Moi-même étrangère et possédée, feignant d'appartenir au monde des vivants  
(*Kamouraska*)

fera dire A. Hébert à É. d'Aulnières et dans ses poèmes elle écrira :

J'ai des souliers bleus  
et des yeux d'enfant  
Qui ne sont pas à moi  
(*Le Tombeau des rois*, « la Chambre de bois », p. 43)

Dépossédés des choses et dépossédés d'eux-mêmes, les héros sont condamnés à une saisie du monde par fragments, qui n'est, en fait, qu'une forme de non-possession de l'univers, d'où impuissance. C'est le sentiment qu'éprouve Catherine face à l'univers de Michel sur lequel elle n'a aucune prise et où elle se sent de trop. C'est le sentiment qu'éprouvent également le Père Salin, Dominique, François, qui dira :

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie.  
(*Le Torrent*, p. 9)

Sans pouvoir sur le monde, le héros est également dépossédé de son corps. Il n'existe point en tant qu'unité. Son être se scinde en de multiples réalités qui lui semblent toutes étrangères ; c'est le sens qu'on pourrait donner à ce que P. Pagé a appelé « la dislocation », en insistant non sur la dislocation proprement dite, mais sur cette non-possession de soi qu'elle implique.

J'ai pris mes yeux  
Dans mes mains  
Comme des pierres d'eau  
  
Et j'ai dansé  
le geste des fous  
Autour de mes larmes.  
(*Le Tombeau des rois*. « En guise de fête », p. 36)

Nous avons eu cette idée  
De planter nos mains au jardin  
(*Le Tombeau des rois*, « Nos mains au jardin », p. 49)

C'est sans doute le suprême degré de la captivité ; aussi tous les efforts des héros hébertiens tendront-ils à retrouver cette unité perdue, condition d'une prise de conscience de soi et du monde et condition *sine qua non* de la parole. Sans identité propre, sans possibilité d'appréhender le réel dans son autonomie et dans ce qu'il a d'essentiellement différent de l'être, les personnages d'Anne Hébert ne peuvent prendre de distance par rapport à la réalité. Chez eux point de clivage entre le moi et le monde, donc point

d'écart entre l'univers de leurs pensées, de leurs actes et l'univers environnant, par conséquent point de rationalisation possible de leur problème et partant point de communication réalisable par le biais du langage. Les héros hébertiens sont eux-mêmes leur acte, leur rêve, leur souvenir ou leur détermination. Incapables de distanciation entre l'objet de leur réflexion et la réalité, ils s'intègrent dans cette réalité intérieure, se fondent en elle; donc ne peuvent en parler. Ils ne sont capables que de la vivre toujours et indéfiniment, pris dans un cercle dont on ne peut plus déterminer l'origine.

Telle est la différence qui sépare les personnages d'Anne Hébert des personnages sartriens dans *Huis-Clos*. Garcin, Estelle, Ines connaissent la source de leur captivité et l'intellectualisent: les responsables, ce sont les autres. Tout autre est la réponse chez A. Hébert: les vrais responsables qui sont-ils? Le monde extérieur, autrui, nous-mêmes ou tous ces facteurs à la fois? Les personnages ne le savent pas, ne s'interrogent même pas. Ils se contentent de vivre à même leur être propre, cherchant parfois, souvent en vain, à se libérer.

\* \* \*

Clôture du monde, clôture du moi, mais aussi et surtout clôture du texte. Si le monde emprisonne les êtres, si l'homme toujours à la recherche d'une unité qu'il ne parvient pas à saisir est en quête d'un ailleurs impossible à atteindre, c'est par le biais du texte que nous le percevons. Or, à l'image des personnages qu'il met en scène, le texte littéraire, qu'il s'agisse de roman, nouvelle ou pièce de théâtre, le texte littéraire est lui-même clos, enfermé dans sa propre composition, il emprisonne le lecteur.

Dès les premières pages, souvent dès les premières lignes, les mots réduisent à néant la tentative de libération des personnages, qui se trouve par ce fait même niée avant d'avoir commencé. Ainsi le lecteur apprend respectivement:

dans *l'Ange de Dominique* que l'héroïne est infirme et rêve de s'évader dans la danse dont Ysa vient de lui révéler les charmes (p. 70);

dans *la Mort de Stella* que la jeune femme alitée agonise tout en essayant d'oublier dans le rêve cette vie misérable qu'elle a menée;

dans *le Torrent* que François était «un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la sienne, il devait renoncer à toute possession en cette vie»;

dans *la Mercière assassinée* qu'Adèle est morte; son corps est donc au-delà de toute libération possible;

Dans *le Temps sauvage*, Agnès emplit la scène de sa présence et de son silence. Dès qu'elle parlera, ce sera pour affirmer sa volonté de garder tous ses enfants près d'elle, «dans la montagne, le plus longtemps possible, à l'abri du monde entier, dans une longue enfance sauvage et pure».

Et elle répliquera à sa fille Lucie qui se plaint déjà de l'étouffement qui les saisit tous dans cette atmosphère: «Tu parles beaucoup trop et je déteste que l'on me pose des questions. S'il y a des choses cachées dans mon cœur, cela ne me regarde pas, ni toi, ni personne.»

Tout semble déjà dit et les efforts des enfants s'avèreront difficiles et souvent vains ;

Dans *Kamouraska* enfin, les premières lignes du roman nous présentent É. d'Aulnières comme étant Mme Rolland au chevet de son mari qui va mourir.

En posant ainsi ces mots: «Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix», le lecteur se trouve confronté avec une réalité qu'il gardera présente et que le texte aura pour fonction de lui rappeler par des retours brusques au réel: indisposition du mari, lever des enfants, bruits de pas dans la maison...

Tout semble déjà consommé pour les personnages. Aucune libération n'est possible. L'entreprise est condamnée d'avance. Le lecteur sait déjà par le biais du récit et la seule structure du texte qu'il n'y a de salut possible ni pour Dominique, ni pour Stella, ni pour aucun autre héros hébertien, Catherine exceptée. Agnès ne pourra pas retenir ses enfants autour d'elle pas plus qu'Élizabeth n'épousera un jour celui qu'elle a aimé puisqu'elle est là à veiller le corps d'un mari qui n'est ni le docteur Nelson, ni Tassy, le seigneur de Kamouraska. Et quand elle se réveillera de ce rêve intérieur, elle se retrouvera dans la même réalité que celle de son point de départ. Sa libération est donc fictive et s'inscrit dans le cercle infernal de la captivité. Départ, aboutissement se fondent en un seul et même point; entre les deux: le déroulement d'un texte qui n'a de justification que psychologique.

Ainsi l'«histoire» ne s'accomplit que par un retour au point initial. Parcours identique à celui du héros qui se retrouve à la fin du roman enfermé dans la même réalité que celle dont il a vainement cherché à se libérer au cours du récit. Le code herméneutique se trouve par là même bousculé dans son ordre logique puisque la recherche de la Vérité et les questions que le lecteur peut se poser à son sujet ne sont plus pertinentes. L'auteur a eu soin de subvertir le code en trompant l'attente du lecteur et en lui fournissant une réponse à une question non encore posée. Le discours débutant ainsi par ce qui pourrait sembler sa propre fin.

Ce retour au point initial dont nous venons de mentionner la fréquence dans les œuvres d'Anne Hébert, ne suit pas un tracé circulaire dans *Kamouraska*<sup>1</sup>. Entre le point de départ et le point d'arrivée, le discours connaît un cheminement complexe. Deux ordres superposés se partagent le récit. Ils s'enchâssent, se succèdent, alternent suivant la fantaisie du rêve. La première démarche est celle qui conduit Élizabeth du présent vers son passé; l'évocation se fait à rebours. Au fur et à mesure que Mme Rolland s'enfonce dans le rêve, elle remonte la marche du temps:

mandat d'arrêt lancé contre elle; emprisonnement; extradition de son amant (évocation provoquée par le bruit d'une charrette passant dans la rue)

1. L'analyse que nous tenterons à partir d'ici ne pourra porter, pour être précise, que sur le seul texte de *Kamouraska*.

remariage avec M. Rolland  
fuite de l'amant les mains pleines de sang  
meurtre d'Antoine gisant dans la neige  
acte d'accusation contre Élizabeth  
témoignages lors du procès...

Remontée désordonnée obéissant aux fantaisies du rêve; où le récit procède à la manière d'un cantique par répétitions successives et amplification progressive de l'information apportée. Exemple :

p. 9: «Amour... tu as fui comme un lâche.»

p. 10: «Et lui, l'homme unique, il a fui les mains pleines de sang.»

p. 10: «Comme il a eu froid jusqu'à Kamouraska, tout seul, en hiver»

p. 11: «Dans l'anse de Kamouraska, l'amour meurtrier.»

Mieux encore les scènes qui évoquent la mort d'Antoine Tassy, et qui jalonnent le récit. C'est ainsi que nous avons :

p. 30: «Un homme plein de sang git à jamais dans la neige. Je le vois là! Son bras gelé dur, levé, tendu vers le ciel!»

p. 80: «Deux balles dans la tête. La cervelle lui sort par les oreilles. On lui a bandé son horrible blessure. On l'a couché dans l'église sous le banc seigneurial.»

p. 92: «L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi... Une multitude d'Antoines assassinés circule dans mes os.»

De même Aurélie Caron imprègne de sa présence de nombreuses pages du texte. Nous la retrouvons :

p. 8: «Prisonnière. Deux ans. Pauvre petite Aurélie Caron.»

p. 33: «C'est la seconde fille de l'enfer que vous engagez chez vous. La première s'appelait Aurélie Caron. Aurélie Caron, Madame, s'en souvient-elle?»

p. 41: «La troisième de ces femmes s'appelle Aurélie Caron.»

p. 57: «Quant à Aurélie Caron... C'est elle, je l'ai appelée, convoquée par ma peur même. Aurélie me tient le bras.»

p. 61: «Je n'ai que juste le temps de courir le long du chemin de halage, à la suite d'Aurélie. Autant nous rencontrer tout de suite, l'une et l'autre, dans la fraîcheur acide de nos quinze ans...»

p. 81: «Cette voix suraiguë. C'est Aurélie Caron. Telle qu'en ce mois de décembre 1839. Vêtue de neuf de la tête aux pieds. Prête à affronter le long et dur voyage à Kamouraska.»

p. 96, 103,...

Leitmotif qui parsèment le récit, le précisent, l'immobilisent par là-même. Le discours procède alors par de nombreux retours en arrière et avance obstinément tourné vers son passé. Texte redondant où le dépli du nom s'opère avec peine, où le sens progresse par à coups, où «la lecture est ainsi absorbée dans une sorte de glissement métonymique<sup>2</sup>» qui renvoie obstinément au déjà-dit du texte; chaque synonyme n'ajoutant à son voisin quelque trait, quelque départ nouveau qu'en apparence puisqu'il renvoie

2. R. Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

tout le temps à une dénomination antérieure contenue, le plus souvent, dans le chapitre initial qui devient ainsi le véhicule principal du sens. Ces dénominations contenues dans le texte sont déterminées par les définitions qui y sont présentes et uniquement par elles, «de telle sorte que le texte constitue un micro-univers sémantique fermé sur lui-même<sup>3</sup>». Toutefois pour échapper à cette clôture du texte, Anne Hébert usera surtout de descriptions partielles évitant ainsi l'équation qui «existe entre les textes finis et les univers signifiants clos<sup>4</sup>».

La seconde démarche se fait en sens inverse. Élizabeth part du passé le plus lointain, c'est-à-dire son enfance, pour rejoindre la réalité présente. C'est ainsi que nous aurons au chapitre XIX :

l'évocation de la maison natale puis  
 la mort du père et le deuil de la mère  
 l'éducation de la jeune adolescente entreprise par ses tantes  
 la rencontre d'Aurélie  
 le bal  
 la rencontre avec Antoine Tassy  
 le mariage et le voyage de noces  
 l'arrivée à Kamouraska  
 les folies d'Antoine  
 puis le retour auprès de ses tantes  
 la rencontre avec G. Nelson qui mènera irrémédiablement au crime.

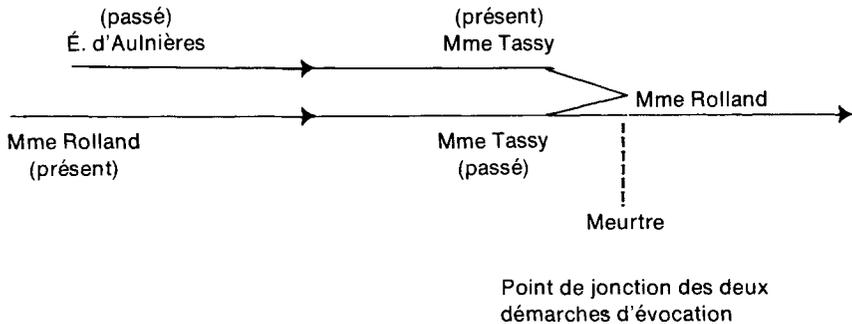
Première démarche rejoignant la seconde au moment fatal : celui du crime. C'est le point de jonction de ces deux mouvements dont l'un aboutit à la fin de la vie d'Élizabeth d'Aulnières-épouse Tassy, et l'autre à la fin de son roman d'amour avec G. Nelson et le début de sa vie présente sous le nom de Mme Rolland. Fin d'un temps, début d'un temps nouveau, tous les deux convergent vers cet acte ultime et ineffaçable qui surgit du plus profond du sommeil et en effectuent l'anamnèse. Une fois évoqué, s'opère peu à peu la remontée vers le présent. Le passé précédant le crime s'est aboli et ne subsiste plus que l'au-delà de l'acte, c'est-à-dire ce fil ténu qui mène Élizabeth à son état actuel, à sa peur.

Remontée dans le temps mais aussi purification, soulagement, catharsis. La vie peut désormais continuer. Était-ce l'évocation d'une vie antérieure revécue, une vie que l'esprit imaginaire et romanesque d'Élizabeth a rêvée, un rêve mi-éveillé, mi-endormi ? Le texte seul ne permet point de le déterminer.

Double démarche donc, l'une intégrative et l'autre distributionnelle. Ce dédoublement du texte n'est que le reflet du dédoublement du personnage à la fois déchiré entre ce qu'il a été, ce qu'il est et ce qu'il aurait voulu être. Le point de jonction de tous ces événements, leur aboutissement ou leur origine : le meurtre. Au-delà, un être meurtri mais non réconcilié, comme l'illustre le schéma ci-dessous :

3. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 93.

4. *Ibid.*



\* \* \*

Comme nous venons de le voir, ces deux démarches ne sont point parallèles. Elles alternent, se croisent si bien qu'elles désorientent un lecteur à la recherche de références temporelles précises. Mais le texte hébertien semble bien déterminé à échapper à plus d'un égard à toute référence extérieure. Aucune réalité tangible et objective ne viendra corroborer l'univers du songe ou la vérité des événements contés. Le texte laisse volontairement flotter l'ambiguïté. Rêve et réalité semblent se confondre, se générer l'un l'autre sans que le héros en ait vraiment conscience et sans que le récit en soit fondamentalement modifié.

La ville n'est pas sûre en ce moment, pense Élisabeth. Plus moyen d'en douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit... Cette femme, hier, s'attachait à mon ombre... Lorsque je me suis retournée, la femme s'est cachée... Je l'ai bien vue... vive et agile comme personne... C'est cela qui me pince le cœur à mourir; vive et agile comme personne... (p. 7 et 8)

Cette femme existe-t-elle? La charrette qui prend les dimensions d'un cauchemar dans l'esprit tourmenté d'Élisabeth a-t-elle une réalité? Le texte se tait et laisse planer le doute renvoyant ainsi le lecteur à la seule réalité à considérer: celle du texte.

Sans référence extérieure, le récit se fera entièrement dans *Kamouraska* sur le mode performatif et non constatif. En effet la narration n'est jamais confiée qu'à un seul individu qui occupe le devant de la scène et auquel le narrateur s'identifie tout au long du récit. Soumis à une expérience limitée dans le temps et dans l'espace, il ne peut nous transmettre que sa seule perception tout intérieure et subjective. Aucune vision stéréoscopique ne vient varier ou modifier les événements cités. Le récit n'est donc plus simple énoncé, narration objective des événements, faits et gestes des héros ainsi que du monde où ils évoluent; il relève davantage de l'ordre de la représentation et renseigne uniquement sur le sujet de l'énonciation. Une fois de plus la vérité semble du ressort exclusif du texte.

Mais au sein de cet enchaînement, une certaine liberté se dessine qui donne au texte toute sa pluralité. Si la narration est confiée à un seul narrateur qui se confond avec É. d'Aulnières, É. d'Aulnières n'est point *une*. Elle incarne plusieurs personnages empruntés aux différentes époques de sa vie: Mme Tassy, Mme Rolland par exemple; leur prêtant à chacun une vision particulière de la réalité vécue, donnant ainsi au texte la variété qui aurait pu lui manquer si le récit avait été assumé par une seule personne percevant de son seul point de vue la réalité.

Ces multiples «réincarnations» de l'héroïne se perçoivent par un jeu très complexe de la focalisation où objet et sujet de la narration ne sont point fixes.

Dans la plupart des récits hébertiens, le narrateur est toujours un seul et même personnage; dans *le Torrent* par exemple, nouvelle à focalisation interne, François assume la totalité du récit; dans *la Robe de corail* ou *le Printemps de Catherine*, c'est un narrateur extérieur au récit, aisément identifiable comme étant l'auteur omniscient. Il n'en est point de même dans *Kamouraska*.

Si le récit débute par une narration qui relève de la focalisation zéro ou focalisation externe:

L'été passa en entier. Mme Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni Mme Rolland, ni les enfants n'allèrent à la campagne, cet été là. (p. 7)

très vite cette focalisation cède la place à une focalisation interne et le récit commence à être assumé par Élisabeth d'Aulnières.

Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. Il n'y a plus personne que je connaisse en ville. Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse... (p. 7)

En fait, la narration sera prise en charge par un seul personnage: soit Élisabeth d'Aulnières alias Mme Tassy alias Mme Rolland. Un personnage mais plusieurs personnes.

1. La première incarnation, une des plus rares, est celle où Élisabeth d'Aulnières, parlant d'elle-même remonte à l'époque où, encore jeune fille, choyée et adulée par ses tantes, elle habitait rue Augusta. Les pronoms personnels ou possessifs à la première personne seront donc de rigueur.

Aurélie a quinze ans. Elle passe et repasse sur le trottoir devant *ma* maison... *Me* fait de grands signes de la main... Cette fille *me* nargue et *me* fait mourir de jalousie...

— *Je* voudrais bien sortir *moi*-aussi. (p. 59)

ou encore:

*Je* vais me marier. *Ma* mère a dit oui. Et *moi*-aussi *j'*ai dit oui, dans la nuit de *ma* chair. (p. 69).

Nous avons affaire ici à une Élisabeth d'Aulnières jeune, dont la mère, encore en deuil, se cloître dans les malheurs et le silence. En fait, Mme Rol-

land se sent très loin de cette petite fille qu'elle a été et à laquelle elle ne peut s'identifier qu'avec difficulté.

2. L'identification est plus facile, car plus proche dans le temps, avec Élizabeth d'Aulnières, femme d'Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska. La narration se fera ici aussi à la première personne.

Nous sommes livrés à nous-mêmes. Pour le meilleur et pour le pire. Antoine Tassy et *moi*, Elizabeth d'Aulnières, sa femme.

*Mon* mari porte de nouveau un bandeau blanc qui lui serre le front. Il lève le bras et brandit le poing au-dessus de ma tête. Pour *me* maudire. *Je* tiens *mon* fils dans *mes* bras et ferme les yeux. (p. 85)

L'identification ici est fréquente. Élizabeth est avant tout Mme Tassy, femme d'Antoine puis veuve d'Antoine.

3. Le troisième rôle assumé est celui d'Élizabeth alias Mme Rolland. C'est la seule incarnation qui réfère à une réalité textuelle autre que celle du rêve. Le narrateur étranger qui a fait débiter le récit avant qu'Élizabeth n'en prenne la relève nous a présenté son existence non onirique.

Cette troisième identification, quoique rare et limitée aux moments où Élizabeth sort de son rêve pour reprendre pied dans la réalité environnante constitue un des moments privilégiés du texte. Mme Rolland en use comme d'un exorcisme contre le cauchemar :

Jalouse, je veille. Au-delà du temps. Sans tenir compte d'aucune réalité admise. *J'ai* ce pouvoir. *Je* suis *Mme Rolland* et *je* sais tout. (p. 126)

Efforts difficiles et vains où le monde de l'être s'abolit au profit du paraître, où le moi profond ne peut rejoindre le moi superficiel si ce n'est par le subterfuge du langage :

J'irai jusqu'au bout de ma folie, dit Élizabeth. C'est une obligation que j'ai. Je suis lancée. Puis je me rangerai. Je redeviendrai Mme Rolland. Je suis déjà rangée. Je suis Mme Rolland. (p. 78)

ou encore p. 71

Quant à *moi*, je suis Mme Rolland, et *je* referai *mon* premier voyage de noces... (p. 71)

Mais autant le *je* est personnel et vécu, autant le *Mme Rolland* semble social et extérieur, étiquette collée au moi, emprisonnant l'être pour soi.

Trois noms, un seul prénom : Élizabeth, fil directeur du récit dont les multiples incarnations donnent au texte sa diversité et sa souplesse. Oscillations de l'une à l'autre et parfois les dominant toutes un *JE* qui n'est ni Élizabeth d'Aulnières, ni Mme Tassy, ni Mme Rolland, mais un *MOI* hors du temps et de l'espace, au plus profond de l'être, au plus profond du rêve.

Et moi, je suis une femme de théâtre. Émotions, fièvres, cris, grincements de dents. Je ne crains rien. Sauf l'ennui. (p. 78).

Être absolu, simple spectatrice-actrice, assumant le rôle d'un observateur étranger à l'intrigue, centrant son attention respectivement sur Élisabeth d'Aulnières, Mme Tassy ou Mme Rolland.

4. Toutefois dans ce rôle d'observateur une distinction s'impose en fonction de l'impersonnalité du narrateur.

a) Le degré le plus faible de cette distanciation narrateur-personnage impliqué dans les événements se produit lorsque l'observateur n'est autre que l'âme se parlant à elle-même en secret; une moitié de soi regardant l'autre.

Éléonore-Élisabeth d'Aulnières, prenez-vous pour époux Jacques-Antoine Tassy ?

Il faut répondre «oui», bien fort. *Ton* voile de mariée. *Ta* couronne de fleurs d'oranger. *Ta* robe à traîne... Tout le bourg de Sorel attend pour te voir passer, au bras de *ton* jeune époux. (p. 70)

Le *tu* est ici très proche du *Je*. Le personnage s'est scindé en deux. Le moi profond échappe, le temps d'un instant, pour réapparaître avec d'autant plus de vigueur :

Mon Dieu, *je me* damne! *Je* suis mariée à un homme que *je* n'aime pas.

b) Mais le *Moi* peut être perçu comme autre. Le narrateur-observateur est alors plus déférent, moins familier. Vouvoiment, style indirect libre; réflexions d'un spectateur étranger ou réflexions de l'héroïne se dédoublant? Le texte ne contient point d'informations suffisantes pour permettre un choix fondé.

La jeune épouse sourit doucement, encore toute pâlotte de ses couches. Le cœur souterrain, l'envers de la douceur, sa doublure violente. *Votre* fin visage, Élisabeth d'Aulnières. Mince pelure d'ange sur la haine. À fleur de peau. (p. 91)

Ce spectateur vouvoiera pareillement Mme Tassy.

Les habitants de Sorel sont là pour *vous* voir passer Mme Tassy. Pâle et grelottante... avec *vos* deux petits enfants blonds... (p. 119)

Il jugera du même œil Mme Rolland.

Cette dangereuse propension au sommeil *vous* perdra, Mme Rolland. Voyez, *vous* êtes tout intoxiquée de songe. *Vous* rabâchez, madame Rolland. Lourde et vaseuse, *vous vous* retournez contre le mur, comme quelqu'un qui n'a rien d'autre à faire. (p. 95)

Qui est ce narrateur? Anne Hébert, auteur omniscient? Peu vraisemblable. Un étranger qui s'immisce dans la demeure de Mme Rolland et l'esprit de Mme Tassy? C'est peu probable dans un récit puisant sa source dans le rêve et l'imagination d'un seul personnage. Qui d'autre assume la narration si ce n'est Élisabeth. Élisabeth ne disant plus JE mais décollant de ses rôles successifs pour se regarder. Moi se dispersant dans le récit, focalisations multiples, manifestations textuelles de la schize dont souffre Élisabeth, qui

ne peut jamais se saisir comme entité et qui se perçoit toujours comme objet.

La séparation s'opère brusquement, sans aucune transition. Du JE, le récit passe au TU et au VOUS, puis à l'impersonnel, signes d'une dépossession de soi après celle du monde. C'est de la succession de ces visions assumées par les différentes faces du personnage d'Élizabeth, c'est de la variété des focalisations que naît la complexité et la pluralité du récit. Le texte se perçoit alors « comme un échange... de voix multiples posées sur des ondes différentes et saisies, par moment, d'un fading brusque dont la trouée permet à l'énonciation de migrer d'un point de vue à l'autre sans prévenir<sup>5</sup> ».

\* \* \*

Mais chez Anne Hébert, cette migration s'appuie par ailleurs sur la dispersion de l'objet de la narration. Tout récit postule un narrateur et une chose narrée. Cette dernière peut recouvrir plusieurs réalités. Premièrement celle des événements qui sont rapportés (*diégèsis*-récit verbal d'une réalité non verbale), événements qui sont soit extérieurs, soit intérieurs au personnage-narrateur. C'est de cet ordre que relèvent *la Robe de corail* et *le Mariage* d'Augustin. Deuxièmement celle (la réalité) des paroles qui sont retranscrites (*mimésis*-reproduction verbale d'une réalité elle-même verbale). Il faut faire une place à part aux réflexions prises en charge par un narrateur quelconque, car elles sont elles-mêmes une réalité au second degré, copie de la réalité ou plutôt restructuration de la réalité. Élizabéth pense à son passé : réalité première, le revit, le restructure en imagination ou en rêve ; réalité seconde, et le texte reproduit cette copie de la réalité, devenant ainsi copie d'une copie, réalité au troisième degré ; *mimesis* d'une diégèse, reproduction verbale d'un récit lui-même verbal. Le langage hébertien se réfère ici non à un référent premier mais à un référent second. C'est une *mimésis* seconde puisqu'elle transcrit non une « réalité » première mais le rêve qui n'est lui-même que copie transformée de cette « réalité » première, copie d'une copie. Complexité des « réalités », complexité des « temps ». Tel est le fondement de tout discours et tel est *Kamouraska*.

Si le récit repose sur une opposition entre un temps du narrateur et un temps des personnages, un temps de la narration et un temps de la chose narrée, tout l'art d'un romancier est de jouer sur cette opposition tantôt en distançant ces deux temps, tantôt en les rapprochant et en les confondant.

Tel est le procédé utilisé par le texte hébertien qui juxtapose, mêle, intègre souvent temps de la narration et temps de la chose narrée.

Évoquant la disparition de ses trois tantes, toutes mortes de chagrin, le narrateur rapporte :

Une odeur suffocante de roses fanées. Un relent de souris empoisonnées... Trois corps d'oiseaux momifiés dans leurs plumes ternies... (p. 97)

5. R. Barthes, *op. cit.*, p. 49.

Temps du songe, passé. Puis retour brusque au présent, au temps de la narration même :

Je frappe dans mes mains. Chasser les fantômes, dissiper l'effroi. Organiser le songe... Respecter l'ordre chronologique. Ne pas tenter de parcourir toute sa vie d'un coup (p. 97)

Un temps s'est substitué à l'autre, temporairement, faisant voyager le personnage comme le lecteur à travers les temps du récit. Le texte d'Anne Hébert est très riche de ce point de vue-là et la parenté avec le texte proustien est évidente. Trois temps se partagent ici le récit :

1. *Un temps du passé* qui recouvre les événements ayant eu lieu depuis la plus tendre enfance d'Élizabeth : enfance, adolescence, mariage, rencontre de G. Nelson, crime, remariage avec M. Rolland.
2. Un temps que nous appellerons par opposition au précédent : *temps du présent*. Celui-ci recouvre une période beaucoup plus courte puisqu'il rapporte les événements qui se déroulent durant « l'agonie » de Jérôme Rolland : veille d'Élizabeth au chevet de son mari, inquiétude de ce dernier, arrivée de Florida, repos de Mme Rolland et plongée dans ce qui peut être aussi bien un rêve qu'un fantôme.
3. Il nous faut mentionner un troisième temps qui n'est point mesurable ; qui est la négation des deux autres dans leur linéarité et qui est le temps du rêve-fantôme. Ce temps a sa durée propre ainsi que sa chronologie quoiqu'il emprunte sa réalité à la fusion des deux précédents (passé et présent qu'il combine, restructure pour se les mieux intégrer. Ce n'est que par le biais de ce temps que nous percevons le temps passé. Construction en abyme où la réalité première (la vie d'Élizabeth) s'abolit irrémédiablement au profit d'une réalité seconde (le rêve) qui devient la seule perceptible au lecteur.

À chaque moment du texte, tous les temps sont présents et toutes les époques de la vie d'Élizabeth, récupérées dans le temps 3 qui est un temps non réel, non chronologique et pourtant le seul vrai. Le récit de *Kamouraska* est donc à la fois : récit du récit qu'est le rêve. Et : récit de la réalité, dans laquelle s'insère le rêve, et où Élizabeth fait surface, de temps en temps.

Quel cri aigu et guttural à la fois, j'en ai le crâne transpercé. Florida est le diable. J'ai pris le diable à mon service... Non, ce n'est pas vrai. Je ne sais de qui vous voulez parler,

écrit Anne Hébert et sans plus de transition, elle continue :

Élizabeth se prend la tête à deux mains. Chaque cri se change en coup ; je vais mourir. Elle se dresse sur son séant. La petite chambre de Léontine Mélançon est maintenant envahie de lumière. C'est le plein matin. (p. 33)

La remontée des profondeurs du rêve à la surface s'est faite insensiblement. Le texte n'en porte presque pas la trace, n'était un changement de focalisation qui témoigne de telles transformations dans le récit.

Cette imbrication des temps est telle que le récit recouvre trois types différents de narration, selon la terminologie établie par Todorov. Il est à la

fois ultérieur, antérieur et simultané à l'action : ultérieur au temps 1 (passé), simultané au temps 2 (présent) et au temps 3 (*i.e.* au temps du rêve qui réintègre le temps 1) ; mais au sein de ce temps 3 (temps du rêve), le récit sera parfois antérieur à un événement déjà vécu dans le passé (temps 1) mais non encore évoqué (temps 3). C'est ainsi que, relatant sa première maladie, Élisabeth rapporte :

J'insiste pour que les domestiques, Aurélie comprise, quittent la chambre immédiatement. Je demande à mes tantes d'en faire autant. Elles sortent avec répugnance. Me supplient, des larmes dans la voix, de garder au moins Sophie Langlade dont le témoignage s'avérera si important pour ma défense. (p. 107)

Imbrication des temps. Si le rêve se situe dans ce que nous avons convenu d'appeler le temps 3. Au sein de ce temps, le récit est ultérieur à la maladie d'Élisabeth, mais antérieur au témoignage de Sophie Langlade (dont le témoignage s'avérera si important pour sa défense). Le texte se réfère ici à un avenir du récit; avenir en apparence seulement puisqu'à la ligne suivante ce témoignage de Sophie Langlade, évoqué précédemment comme objet du futur, devient à son tour objet du passé :

Ma mère remonte les couvertures jusqu'à mon menton. Sophie Langlade s'avance en tremblant si fort qu'elle a peine à mettre un pied devant l'autre. Elle parle si bas que le juge l'oblige à répéter sa phrase... (p. 107)

Les événements se bousculent. La chronologie perd son sens. Personnage et lecteur doivent faire comme s'ils n'ignoraient rien de ce qui s'était passé ou de ce qui devait se passer. D'où les nombreux jalons mis dans le texte à leur intention.

Que Mme Rolland ne se rassure pas si vite... Rien n'est moins inoffensif que l'histoire du premier mariage d'Élisabeth d'Aulnières. (p. 70)

ou encore :

Pour ce qui est de la honte, autant vous habituer tout de suite, dit Aurélie à Mme d'Aulnières. Cela ne fait que commencer. Le pire n'est pas encore arrivé. (p. 105)

Oiseau de mauvais augure, Cassandre du roman, Aurélie a pour fonction d'orienter le texte vers un déjà vécu du récit, enfermant ainsi le discours dans la répétition d'une expérience indéfiniment recommencée, symbole de la vie du personnage hébertien. Déjà vécu de la vie, déjà dit du discours, la complémentarité est parfaite. Contribuant à cette synchronie dans le texte, une fusion dans les temps de la narration, une dispersion du narrateur et une multiplicité de focalisations.

BIBLIOGRAPHIE

*Le Torrent*, Montréal, HMH, «l'Arbre», 1963.

*Le Torrent*  
*L'Ange de Dominique*  
*La Robe de corail*  
*Le Printemps de Catherine*  
*La Maison de l'esplanade*  
*Le Mariage d'Augustin*  
*La Mort de Stella.*

*Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

Théâtre: *le Temps sauvage*, Montréal, HMH, 1963.

*Le Temps sauvage*  
*La Mercière assassinée*  
*Les Invités au procès*

*Poèmes*, Paris, Seuil, 1960.

*Le Tombeau des rois*  
*Poésie, solitude rompue.*

*Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.