

Les premières mères, *Le Premier Jardin*

Lori Saint-Martin

Volume 20, Number 3 (60), Spring 1995

André Brochu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201195ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201195ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, L. (1995). Les premières mères, *Le Premier Jardin*. *Voix et Images*, 20(3), 667–681. <https://doi.org/10.7202/201195ar>

Article abstract

Abstract

In the light of Freud's theory of female development and recent feminist re-readings thereof, the mother-daughter relationship has been discovered to be essential for female identity. Focusing on Anne Hébert's *Premier Jardin*, this article explores the notion that this relationship is a driving force behind women's writing, the point where psychic and narrative structures meet. The novel's temporal system, narrative structure, oscillation between past and present, closeness and flight, as well as the theory of artistic creation and the system of proper names that it contains are all solidly anchored in the mother-daughter relationship.

Les premières mères, *Le Premier Jardin*

Lori Saint-Martin, Université du Québec à Montréal

À la lumière de la théorie freudienne du développement féminin et de sa relecture féministe, on constate que le rapport mère-fille est le pivot de l'identité féminine et — c'est du moins l'hypothèse explorée ici — un moteur essentiel de l'écriture au féminin, au point de rencontre des structures psychiques et des structures narratives. L'article traite du Premier Jardin d'Anne Hébert, à propos duquel on démontre que les structures narratives du roman, son système temporel, son mouvement caractéristique d'hésitation entre passé et présent, rapprochement et fuite, ainsi la théorie de la création artistique qu'il met en scène et le jeu des noms propres qui le traverse, tout cela est ancré dans le rapport mère-fille.

En quoi réside la spécificité de l'écriture au féminin¹? Une réponse possible à cette question se trouve dans les particularités des structures psychiques des femmes, telles que nous les révèle la psychanalyse freudienne revue et corrigée au féminin, et plus précisément dans le rapport mère-fille, pivot de l'identité féminine selon de nombreuses psychologues et psychanalystes féministes². Comme caractéristiques marquantes de l'évolution psychique des femmes, retenons principalement l'oscillation bisexuelle, autrement dit l'oscillation entre objet maternel et objet hétérosexuel³, et la période

-
1. J'explore la question du rapport mère-fille comme élément déterminant de l'écriture au féminin dans le cadre d'un projet subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines, «Maternité et textualité dans l'écriture des femmes québécoises depuis 1945».
 2. Voir, entre autres, Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981; Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978; Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychology and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
 3. Voir à ce propos Marie-Christine Hamon, *Pourquoi les femmes aiment-elles les hommes? et non pas plutôt leur mère*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Champ freudien», 1992.

précœdipienne de fusion avec la mère, plus longue et plus intense pour la petite fille que pour le petit garçon, et dont la nostalgie hante souvent toute la vie adulte.

Ces structures ont de l'importance dans la mesure où, comme l'a montré Freud, structures psychiques et structures narratives tendent à converger, si bien que les triangles, les tensions œdipiennes de la petite enfance, sont à la base de tout récit de fiction⁴. Or, si les structures psychiques des femmes leur sont propres⁵, leurs textes devraient porter, y compris dans l'énonciation, la marque de ces différences⁶.

On constate alors que l'importance de la mère et du rapport mère-fille, dans le roman au féminin, ne se limite pas aux seuls niveaux événementiel et thématique, ce qui serait déjà beaucoup. Loin de se confiner à l'anecdote, la relation mère-fille détermine jusqu'aux structures narratives — et même syntaxiques — de très nombreux textes de femmes. Cette optique nous permet donc de rendre compte, au plan théorique, de la sexualité de l'écriture.

Je voudrais montrer, dans les pages qui suivent, la pertinence de mon hypothèse pour *Le Premier Jardin*, d'Anne Hébert. L'analyse de ce roman révèle que son moteur essentiel est justement la nostalgie de l'époque précœdipienne révolue; qu'il met en place ce que j'appellerai une structure maternelle⁷; et qu'il établit, entre maternité et créativité, des liens qui éclairent d'un jour nouveau la relation entre les femmes et la création artistique. Autrement dit, les nombreuses marques du féminin dans ce roman, qu'elles se situent au plan thématique ou formel, sont inextricablement liées au rapport à la mère.

-
4. Voir à ce propos les écrits de Freud, notamment «Le roman familial du névrosé», dans *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Presses universitaires de France, Paris, 1973, et *La Vie sexuelle*, traduit de l'allemand par Denise Berger et Jean Laplanche, 1969. Voir aussi Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Tel», 1972, pour l'illustration des correspondances entre structures psychiques et structures romanesques, à partir d'un corpus d'auteurs de sexe masculin.
 5. Cette spécificité ne repose pas sur un fondement biologique, mais sur un rapport à la mère qui survient dans un *contexte socio-historique* donné. Autrement dit, ma vision n'est ni essentialiste ni déterministe.
 6. Aux États-Unis, Marianne Hirsch travaille dans le même sens. Voir *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, University of Indiana Press, 1989.
 7. J'entends par là que le rapport à la mère et au maternel sous-tend les structures narratives du roman.

Une structure maternelle

Multiple et éclatée, la structure du *Premier Jardin* ne se livre pas du premier coup. Une lecture peu attentive pourrait laisser croire à une progression plutôt aléatoire, au gré des promenades de Flora et de Raphaël dans la ville où, fait significatif, « le tracé des rues est imprévisible⁸ ». Impossible, certes, de ne pas voir qu'au fur et à mesure qu'avance le roman, surgit le passé refoulé de Flora, auquel elle résiste d'abord de toutes ses forces. Mais on ne comprendra pas tout de suite ce qui fait advenir enfin la remontée tant différée de ce passé amer.

En réalité, ce roman qui paraît, de prime abord, peu structuré, repose sur une triple structure maternelle. Justement parce qu'elle est triple, cette structure est complexe et difficile à repérer. Elle correspond à trois relations entre mère et fille : 1) la relation de l'orpheline Flora Fontanges, alias Marie Eventurel, avec ses parents adoptifs (et, au-delà, avec la mère qu'elle n'a jamais connue mais dont l'absence la hante encore) ; 2) la relation de Maud avec sa mère Flora ; 3) la relation de Flora Fontanges (et, par analogie, de tous les Québécois) avec les mères de la Nouvelle-France, et avec la première mère de toutes, Ève (dont on retrouve d'ailleurs le nom dans celui d'Eventurel). La fascination pour les hommes — mais surtout les femmes — du passé est ainsi liée à la nostalgie de la mère à jamais perdue.

À cette triple relation maternelle qui structure le texte, correspond, au plan temporel, une triple remontée aux origines (toujours maternelles) du monde. À part le temps présent qui est celui de la recherche de Maud par Flora, on y distingue trois temps passés : 1) le temps de l'enfance de Flora Fontanges ; 2) le temps d'une « fusion amoureuse » (p. 110) entre Maud et Flora, trop belle pour durer (mère célibataire, Flora Fontanges doit quitter Maud pour gagner sa vie en jouant des rôles au théâtre) ; 3) le temps d'une ville dans l'Histoire, raconté par le biais des femmes célèbres ou inconnues, bonnes, mères, religieuses, filles du Roy qui remontent à la première femme, Marie Rollet, elle-même incarnation humaine de la toute première mère, Ève.

La complexité de la structure se voit accentuée à cause d'une ambivalence extrême qui est celle de Flora comme celle de Maud. Tout au long du roman, on avance vers le passé en même temps qu'on s'applique à le tenir à distance. Flora cherche sa fille⁹ tout en

8. Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 83. Les autres références au roman seront placées entre parenthèses dans mon texte.

9. Aussitôt après que Flora ait affirmé sa volonté de ne pas se rappeler son passé, il est écrit : « Pour ce qui est de sa fille Maud, même si elle la rencontrait au détour

fuyant le souvenir de sa propre enfance ravagée. Maud, de même, a fui l'enfance, a fui Flora; mais c'est une lettre d'elle implorant sa mère de revenir au pays qui décide en partie du retour de celle-ci. Étrange jeu de cache-cache entre les deux femmes, dont il nous faudra élucider les causes, et dont les étapes scandent le roman.

À d'innombrables reprises, on décrit Flora comme décidée à ne pas laisser remonter le passé en elle :

...tout occupée en elle-même à tenir à distance qui peut l'atteindre et la blesser... (p. 20);

... tant qu'elle conservera ses distances, rien ne pourra lui arriver de désagréable... (p. 21);

Flora Fontanges craint plus que toute autre chose de réveiller des fantômes et d'avoir à jouer un rôle parmi les spectres (p. 22).

Malgré toutes ses résistances, elle sera peu à peu « livrée à sa propre mémoire » (p. 43); le refoulé qui fait enfin retour est celui de l'incendie de l'orphelinat, certes, mais aussi et peut-être surtout celui de l'absence de la mère. La mère véritable est introuvable à jamais, car Flora est « orpheline dès le premier cri et la première respiration », « une vieille femme dépossédée de sa propre mère, depuis la nuit des temps » (p. 100). Le seul trou dans le récit, c'est justement celui que constitue le secret de ses origines, unique question qui lui importe et dont la solution ne lui sera jamais révélée (p. 149).

Jeune fille réchappée de l'incendie de l'orphelinat, celle qui deviendra bientôt Marie Eventuel vit une renaissance symbolique¹⁰ qui lui donne, pourrait-on croire, une nouvelle famille pour l'éternité. Mais ses parents adoptifs et la grand-mère sévère qui la juge indigne de faire partie d'une grande famille de Québec, elle les fuit, comme Maud la fuira, un jour. La seule vraie mère peut-être qu'elle ait connue, c'est-à-dire la seule femme qui lui ait prodigué attention, tendresse, chaleur, c'est Rosa Gaudrault, qui s'occupait des petites filles de l'orphelinat et qui en a sauvé un grand nombre du feu, au prix de sa propre vie: on la retrouvera brûlée, Pietà carbonisée, tenant deux petites filles dans ses bras « en une seule branche noire, tordue¹¹ » (p. 129).

d'une rue, elle n'est pas sûre de pouvoir la reconnaître » (p. 21). Curieux sentiment de la part d'une mère éplorée, qui ne s'explique que par l'ambivalence de Flora à l'égard des origines.

10. L'orpheline malade et terrifiée est mise en quarantaine pendant quelque temps dans une pièce d'où elle sortira nue; on lui coupera les cheveux, on brûlera ses vêtements, on lui donnera un nouveau nom, on lui enseignera à bien parler et à se comporter comme une grande bourgeoise.
11. On ne peut s'empêcher de voir des liens entre cette Rosa Gaudrault et Ève dans la poésie d'Anne Hébert, « reine et maîtresse certaine crucifiée », soucieuse du sort de

Ainsi, le souvenir de l'incendie est terrible en lui-même, mais surtout parce qu'il signale et réactive la perte irréparable, la séparation définitive d'avec la mère. Vieille femme, Flora Fontanges retrouve, entière, la douleur de cette perte: «"Rosa", dit Flora Fontanges, tendant les bras dans la nuit, et elle pleure» (p. 128). En réalité, Flora aura été plusieurs fois en deuil de la mère: deuil de la mère de naissance, deuil de Rosa Gaudrault, voire des Eventurel. Le choc du retour dans la ville natale réside justement en ce que ce retour lui rappelle qu'elle est sans mère depuis toujours, qu'il ne peut y avoir de véritable remontée vers les origines.

S'explique, à la lumière de cette lecture, l'étrange fascination qu'exercent sur Flora les mères de la Nouvelle-France. S'il est question des hommes de l'Histoire, ce n'est qu'en passant. Tout se produit comme si, pour une femme qui écrit, toute tentative de repenser l'Histoire officielle ou l'histoire familiale passait forcément par l'intégration du féminin, et particulièrement du maternel, refoulé. Le père est marginal, non essentiel¹²; seule compte la relation mère-fille. L'ambivalence est à son comble dans l'invocation des premières mères de la colonie. Cette invocation représente, pour Flora, à la fois une quête passionnée de la mère qu'elle n'a jamais connue et une fuite en avant qui lui permet d'oublier son propre passé et ses relations troublées avec Maud. Elle se plonge dans le passé collectif et féminin pour oublier sa propre enfance, comme le révèle clairement le jeu des noms propres dans le passage suivant:

Acceptera-t-elle jamais le poids de toute sa vie dans la *nuit* de sa chair?
Plutôt évoquer la Grande-Allée, du temps de sa splendeur, et la petite
Aurore... (p. 117; je souligne).

Tout comme Aurore («aube») nie la nuit, Flora trouve dans la narration un moyen de différer la remontée du passé, de ne pas accepter «le poids de toute sa vie» sans mère. Mais on n'échappe pas si facilement au passé et à la mère: l'obsession de l'histoire d'autrui ramène, fatalement, à ses propres origines. Dès le départ, quel paradoxe,

ces «filles dernières-nées, de celles qui sont sans nom ni histoire». Voir Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 100, 101. Ainsi, la grande figure maternelle d'Ève habite toute l'œuvre, des premiers textes aux derniers.

12. On notera ici un parallèle avec les écrits de Gabrielle Roy, qui se centrent progressivement sur la mère. Dans Rue Deschambault, apparaît toute la famille élargie; dans *La Route d'Altamont*, il n'est plus question que de la mère et de la grand-mère; dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, la fille-narratrice disparaît au profit du seul récit maternel. Voir notre «Mère et monde chez Gabrielle Roy», dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1992, p. 117-137.

quelle ambivalence se révèlent dans le fait de rechercher les mères du passé afin de mieux oublier sa propre enfance d'orpheline, et en même temps de poursuivre ardemment, à travers elles, celle qu'on désire entre toutes.

Notons aussi que ce n'est qu'une fois son propre passé traversé que Flora retrouve sa fille. Comme si son retour à la nuit utérine appelait celui de Maud, désireuse elle aussi de retrouver la symbiose originelle en accompagnant sa mère en France. Désirs profonds de la mère et de la fille convergent et s'opposent à la fois, comme nous le verrons, marquant le roman d'oscillations continues.

Résumons : les structures narratives du *Premier Jardin*, le dispositif temporel qui caractérise le roman et l'extrême ambivalence qui en fait un champ de tensions entre rapprochement et fuite, tout cela s'ancre dans le rapport mère-fille. Du point de vue formel, tous les chemins mènent à la mère.

La fusion précœdipienne

Les récits de la Nouvelle-France se rapprochent ici du roman familial, d'un fantasme collectif des origines¹³ : « Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt » (p. 76). Le ton incantatoire, lyrique, nous rapproche de la légende ; avec Ève, on se retrouve aux débuts du monde, dans un espace précœdipien de proximité extatique avec la mère, dans l'innocence et la sauvagerie premières plutôt que dans le péché originel. Ainsi se lient les personnages, les épisodes, les obsessions, autour de la maternité : « la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne [...] mais fragmentée en mille frais visages » (p. 99) qui sont ceux des mères de la Nouvelle-France. Ode à la maternité, ode aux mères.

La commune où vivent un moment Maud, son amant Raphaël et leur amie Céleste, se rattache elle aussi à la période précœdipienne. Éric, son fondateur, recherche l'enfance, « la pauvreté originelle », « le goût du monde à sa naissance » (p. 73) ; l'habite « la nostalgie du paradis perdu » (p. 75). Se dessine donc dans le texte, par le biais d'une anecdote secondaire fort significative, une autre tentative de retour vers le passé, vers le précœdipien, vers l'archaïque. Retour tout aussi désiré — et tout aussi impossible — qu'il l'est pour le couple que forme Flora et Maud.

13. Si le « roman familial » du Québécois est celui de l'abandon par la mère-patrie, Flora, orpheline de mère, en est l'incarnation parfaite.

Au départ, entre mère et fille, ce fut pourtant l'amour-passion :

Une toute petite maison isolée, louée pour trois mois, dans la campagne tourangelles, retirée sous les arbres, avec un minuscule jardin de curé. La mère baigne, talque, linge, berce, caresse sa fille, à longueur de journée. Lui parle comme à un Dieu qu'on adore. La garde le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue, sous sa blouse ample, choisie à cet effet. Échange infini de chaleur et de senteur. Peau contre peau. Lui donne le sein, sans horaire fixe, comme une chatte nourrit son chaton. La lèche de la tête aux pieds. Ira jusqu'à prétendre que, si sa fille pleure un instant, c'est parce qu'elle a perdu l'odeur de sa mère (p. 110-111).

Période donc de fusion charnelle, de correspondance parfaite entre les deux, dans ce jardin de Touraine qui est aussi le premier jardin¹⁴, pour Maud du moins. Mais, comme le fait remarquer Marianne Hirsch¹⁵, ce n'est qu'après coup, une fois consommée la séparation, que la période précœdipienne accède à l'histoire, à la narration. Le bonheur sans égal, le bercement à l'infini, l'exquise plénitude, n'ont pas d'histoire, ou plutôt, n'ont d'histoire qu'une fois qu'ils sont disparus à jamais. De tout jardin, on est fatalement chassé un jour ou l'autre ; le destin même du paradis est de se perdre, et la fonction première de l'écriture, peut-être, de tenter de recréer ce qu'on sait ne pouvoir l'être.

Ainsi, Flora et Maud se séparent. Dès le retour à Paris après les trois mois passés en Touraine, reprennent les contrats, les rôles au théâtre ; reprennent aussi, nous y reviendrons, les amours de Flora avec des hommes de passage. Ce sont ces absences qui constituent l'« offense lointaine » (p. 18) faite à Maud par sa mère et qui expliquent pourquoi elle est fugueuse depuis son enfance.

Car à la force de la passion pour la mère correspond l'intensité de la souffrance que cause son absence : oscillations du rapport mère-fille, alternance entre plénitude et privation, absence et présence maternelles, qui déchirent la fille¹⁶. Pour Maud, une mère actrice lui impose justement « cette alternance de trop et de rien » (p. 102), impossible à supporter. À cette oscillation, qui lui échappe, elle en substitue une autre, bien à elle. À chaque rôle de Flora Fontanges correspondra,

14. Le roman compte au moins trois « premiers jardins » : l'Éden, le jardin de Louis Hébert et de Marie Rollet, celui de l'enfance de Maud, sans compter la présence autochtone en terre d'Amérique, comme le rappelle Céleste. Tout se passe comme si le rapport à l'origine était toujours déjà multiple, éclaté, et donc impossible à retrouver malgré toute l'ardeur qu'on y met.

15. Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 102.

16. *Ibid.*, p. 103.

avec une précision quasi mathématique, une fugue de Maud¹⁷ : la fille se plongera dans le noir de l'absence au moment même où sa mère est baignée par les lumières crues de la scène. Après avoir imploré sa mère de venir la retrouver au Québec, Maud fuit, sans doute à cause d'une affiche qu'on voit dans la ville, annonçant la pièce dans laquelle jouera Flora, *Oh ! les beaux jours* de Beckett. La lettre de Maud vaut d'ailleurs d'être examinée. Elle tient en quelques mots : «Envie de te voir. Viens. T'embrasse. Maud» (p. 12). Curieuse lettre en vérité (malgré le style, il ne s'agit pas d'un télégramme), d'où toute trace du «je» est gommée. À cause de l'empreinte trop forte de sa mère, Maud aurait-elle du mal à assumer son «je»?

Se dessine ici une parfaite correspondance entre Flora et Maud, qui les éloigne l'une de l'autre en raison précisément de leur similitude. Flora est à la fois appelée et affolée par ses origines obscures ; jeune mère, elle recherchait sa fille puis la repoussait, tout comme Maud, depuis l'enfance, fuit sa mère pour mieux se rapprocher d'elle et inversement. Comme si une coprésence véritable des deux femmes était impossible. Tentatives de rapprochement de la part de l'une, fuites de l'autre, se succèdent et se répondent ; infiniment appelées, infiniment différées, les retrouvailles n'occupent qu'une fraction du roman, une quinzaine de pages tout au plus, à la toute fin, et se soldent par une nouvelle séparation. Signe de l'importance de ce rapprochement comme de son impossibilité.

L'homme, la brisure

Le grand obstacle entre mère et fille dans le roman n'est autre que l'homme, l'amant. Surgit ici ce que Freud appelle «l'oscillation bisexuelle» des filles, entre objet maternel et objet hétérosexuel (père, frère, mari, amant). Fait important, l'oscillation marque aussi bien la mère que la fille, ce que n'avait pas noté Freud, qui ne traite guère de la mère comme sujet désirant. Peu après la naissance de Maud, Flora a le sentiment que «[s]a vraie vie est partout à la fois, *dans la joie d'être mère* et les mille soucis et bonheurs quotidiens, tandis que pointe *le désir d'un homme* nouveau» (p. 112 ; je souligne). Le choix de la conjonction «tandis que», qui marque aussi bien la simultanéité que l'opposition, souligne la coexistence, l'urgence et l'incompatibilité des deux désirs. En même temps, les rôles qu'elle joue au théâtre sont

17. Cette alternance trouve aussi un redoublement proprement textuel : à chaque affiche annonçant un rôle de Flora Fontanges correspond un avis de recherche portant la description de Maud (p. 61).

pour Flora autant d'enfants ; ainsi, le personnage de Winnie, dans *Oh ! les beaux jours*, « bouge déjà en elle » et rend Maud « jalouse infiniment, pense-t-elle, tout comme si Flora Fontanges portait un nouveau rejeton dans son sein » (p. 174). Autrement dit, Maud a du mal à accepter sa mère comme femme désirante et la fuit dès qu'elle la sent préoccupée ailleurs.

L'oscillation s'observe aussi du côté de la fille de Flora. Entre Maud et Flora, Raphaël, l'amant de Maud, joue un rôle ambigu. Se forge, dans un premier temps, une alliance entre Raphaël et Flora, qui se liguent et se lancent à la recherche de Maud. C'est dans le contexte de cette curieuse alliance qu'il faut situer la remarque de Céleste, pour qui « les mères c'est aussi macho que les gars, c'est bien connu » (p. 24) ; tous deux s'entendent pour ramener la fuyarde au bercail. En même temps, Raphaël sert d'intermédiaire, de pont, entre mère et fille. En l'absence de Maud, Flora lui parle « comme si elle s'adressait à travers lui à quelqu'un de caché, très loin, dans la ville » (p. 19). Côtoyer le « garçon qui couche avec sa fille » (p. 17) lui donne l'illusion de la rejoindre. Par la suite, Raphaël devient presque le fils de Flora (p. 45) : il demande même à dormir près d'elle, dans le deuxième lit de sa chambre d'hôtel où, par la suite, couchera Maud. Et c'est dès qu'il s'éloigne que Flora est livrée, de façon définitive, au passé. Privée de la présence de Raphaël, qui se substituait à celle de Maud et lui en tenait lieu, elle redevient orpheline. Comme s'il la privait, une autre fois, d'enfant, et la replongeait, du coup, dans son enfance sans mère, déclenchant la remontée des images douloureuses du passé.

Dès son retour, Maud réclame d'accompagner sa mère en France pour y retrouver la douce fusion d'autrefois. Elle n'agit toutefois que par dépit amoureux, car elle vient d'apprendre que Raphaël a couché avec Céleste. À partir de ce moment, les deux femmes passent tout leur temps ensemble, faisant semblant de ne pas sentir « cette menace obscure qui rôde » (p. 179) et qui n'est autre que la présence de Raphaël¹⁸. Car, de pont entre les deux femmes, Raphaël est devenu un mur. Dans un rêve de Flora, il s'immisce entre les deux¹⁹. Par ailleurs, le discours de Maud porte la marque de sa double allégeance, à sa mère et à son amant :

18. Notons que Raphaël sera tiré à l'extérieur de la chambre de Flora par l'appel de Céleste (p. 156), tout comme Maud, plus tard, quittera sa mère à cause de lui. Symétrie qui illustre la double privation de Flora Fontanges, incapable en dernière analyse de retenir sa fille dans l'espace maternel.

19. Le rêve se déroule ainsi : « Sa fille Maud lui apparut [...] Elle affirmait que Raphaël avait un nom d'archange et des dents de loup. C'est à ce moment que le sourire

Elle parle de la douce lumière de Touraine et de la bonne petite vie qu'on peut mener là-bas, au bord de la Loire. *Sans transition*, elle affirme que personne au monde ne marche comme Raphaël... (p. 180; je souligne).

L'expression « sans transition » est révélatrice de la permanence de l'oscillation entre objet maternel et objet hétérosexuel, dans le désir comme dans le discours. Finalement, c'est Raphaël qui l'emportera. Au triangle initial, Raphaël-Flora à la recherche de Maud, s'en substitue un autre, composé des mêmes figures, mais placées dans une autre configuration : Raphaël-Maud raccompagnant Flora à la gare, laissant donc se refermer autour d'eux le cercle conjugal qui se substituera au triangle œdipien et à la fusion préœdipienne.

Et pourtant, les choses ne sont pas si simples. Derrière l'amant, se cache encore et toujours la mère. Si Raphaël est devenu le fils symbolique de Flora, Maud, en l'aimant, se rapproche de sa mère, reste en famille en quelque sorte. En effet, le texte affirme que Raphaël et Maud se rejoignent par l'enfance, donc par tout ce qui a partie liée avec la mère. Comme les enfants d'une même mère, ils sont liés l'un à l'autre, par son intermédiaire. De la même façon, Flora, dans l'étreinte des hommes, recherchait sa mère disparue :

L'idée de la bonté maternelle absolue, comme ça, au bout du monde, et l'on part à sa rencontre [...] C'est la carotte du petit âne qui fait avancer le monde. Tant d'amours décevantes pour Flora Fontanges et toujours le même espoir renaissant de ses cendres alors que la face furtive de l'amour s'éloigne à mesure... (p. 101).

Apparaît ici toute la complexité de cette oscillation entre mère et amant, la mère dans l'amant, l'amant dans la mère ; l'amour de l'homme, succédané imparfait dans le cas de Flora (« amours décevantes »), se teinte tout de même de la passion ancienne. Mais la perte est aussi inévitable que définitive. Malgré l'immense nostalgie qu'elles en éprouvent, ni Flora ni Maud ne retrouveront jamais le temps révolu, ni celui de la Nouvelle-France, ni celui de l'enfance de Maud, « l'union parfaite, l'innocence d'avant la première respiration » (p. 173). Fait significatif, la maison en Touraine qui a vu naître la fusion préœdipienne était louée pour trois mois ; elle ne leur appartenait pas. Impossible donc d'y retourner, que ce soit au propre ou au figuré. Seule l'écriture donne l'illusion de pouvoir colmater la brèche.

La « blessure initiale » (p. 101) de la perte de la mère est la même pour tous, orphelins ou non. Peut-être tout de même est-elle plus vive

éclatant de Raphaël a pris toute la place dans le songe de Flora Fontanges, effaçant l'image de Maud, d'un seul coup » (p. 82).

chez les filles. Ainsi, lorsque l'auteure évoque «la destinée amère des filles» de la Nouvelle-France (p. 105), on entendra aussi «a-mère», sans mère, privée de mère²⁰.

Deux rôles que joue Flora au théâtre annoncent la séparation mère-fille. Jeune mère, elle a incarné un personnage prophétique, celui de la Fantine des *Misérables*, «dépossédée de sa fille» (p. 122), comme le sera, en dernière analyse, Flora Fontanges. Flora n'a alors qu'à «puiser dans sa propre enfance» pour comprendre le rôle de Fantine; plus tard, son expérience de la maternité et de l'abandon la lui révélera pleinement. À la fin du roman, ayant perdu sa fille, Flora s'apprête à jouer Madame Frola dans *Chacun sa vérité*. La pièce de Pirandello met en scène une mère séparée de sa fille pour des raisons obscures liées au mari de celle-ci (folie du mari? ou de la mère? jalousie? la question ne sera jamais tranchée), tout comme Raphaël sépare finalement Flora et Maud. La presque coïncidence des noms, de l'actrice au rôle — Flora, Frola — n'est pas fortuite: elle révèle au contraire que les moindres détails du roman prennent tout leur sens à la lumière du rapport mère-fille.

Maternité et création

Mère d'une fille,³ Flora met aussi au monde de très nombreuses femmes fictives ou historiques. L'analogie entre maternité et création est constamment soulignée²¹. L'activité de Flora Fontanges, grande actrice, s'assimile, d'une part, à celle de l'écrivain («ne possède-t-elle pas le pouvoir de changer les mots ordinaires en paroles sonores et vivifiantes²²?», [p. 30]) et, d'autre part, à un accouchement. Ainsi, elle «est grosse de Winnie» (p. 11), «le rôle de Winnie bouge déjà en elle» (p. 174), elle a hâte «que Winnie sorte au grand jour» (p. 45). De la même façon, elle donne naissance aux femmes du passé: «Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place» (p. 83). De celle qui la retient le plus longtemps, il

20. Notons de même que, à la fin du roman, Flora, confrontée à sa solitude, n'arrive plus à dormir, assaillie sans fin par «de toutes petites vagues amères» (p. 188).

21. Rappelons aussi l'importance du texte écrit dans *Le Premier Jardin*. En plus de toutes les pièces de théâtre évoquées ou citées, on ne doit pas oublier que c'est à cause de deux lettres — et d'un texte théâtral — que Flora Fontanges a quitté son pays d'adoption, la France, pour regagner son Québec natal. On nous dit à plusieurs reprises que la ville «ressemble à un décor de théâtre» (p. 49) et que Maud a la peau très blanche et les cheveux noirs, c'est-à-dire qu'elle a les mêmes couleurs que l'imprimé des lettres.

22. Dans l'optique d'Anne Hébert, voilà presque une définition de la tâche de l'écrivain. Voir «Poésie, solitude rompue» dans *Poèmes, op. cit.*, p. 65-71.

est dit que Flora «rêve de s'approprier le cœur desséché de Barbe Abbadie, de l'accrocher entre ses côtes, de le rendre vivant à nouveau, comme un cœur de surcroît, de lui faire pomper un sang vermeil à même sa propre poitrine» (p. 51). Celle à qui il lui est donné de faire battre le cœur — c'est-à-dire celle qu'elle met au monde par le pouvoir des mots et de l'imaginaire — mourra à son tour en couches, selon le récit de Flora. S'installent donc, à l'intérieur de la fiction, de nombreux cycles de la maternité et de la perte²³. Flora, qui s'invente ainsi toute une lignée de mères pour remplacer celle qu'elle n'a pas connue — des femmes anonymes de la Nouvelle-France à Marie Rollet, et même à Ève —, qui s'identifie donc comme fille éternellement à la recherche de sa mère²⁴, se trouve aussi, par la création, de l'autre côté :

Elle fait mine de rajuster une coiffe imaginaire sur ses cheveux courts. Elle est transfigurée, de la tête aux pieds. À la fois rajeunie et plus lourde. Chargée d'une mission mystérieuse. *Elle est la mère du pays* (p. 79; je souligne).

L'histoire du Québec au féminin est donc mise au monde par une mère-créatrice. Une autre «mère du pays», Renée Chauvreur, fille du Roy morte dans la neige, appelle l'amour à la manière d'«un enfant qu'on doit ressusciter» (p. 104). Prennent forme ainsi des relations marquées par la permutation des rôles, par la réciprocité entre mères et filles, décrite par Luce Irigaray comme un idéal²⁵, et qui inscrivent dans tout le texte un mouvement de va-et-vient sans fin.

À la naissance de la fiction que crée Flora, se trouve la femme qu'on appelle «la fausse grand-mère». Les récits de celle-ci seront le point de départ de Flora dans la vie: «L'ambition de la petite fille croissait à mesure que les histoires de la vieille dame prenaient de l'ampleur» (p. 125). Ainsi, la fiction s'inscrit d'entrée de jeu dans une filiation maternelle, fût-elle adoptive²⁶. Écriture et maternité, constamment assimilées dans le roman, fusionnent et tracent les contours d'un modèle de la création propre aux femmes.

23. On songera aussi, entre autres, aux filles du Roy, «leurs jeunes corps voués sans réserve à l'homme, au travail et à la maternité» (p. 97).

24. Et aussi, évidemment, à cause des fugues de Maud, comme mère éternellement à la recherche de sa fille, se rapprochant ainsi de la figure mythologique de Déméter.

25. Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 86.

26. On connaît le rôle semblable que jouent la mère et la grand-mère dans l'œuvre de Gabrielle Roy comme dans celle de Jovette Marchessault.

Mystères et pouvoirs du nom propre

Autour de la filiation maternelle se noue une méditation complexe sur le nom propre. Tout au long du roman, on accorde à la fonction de nommer les choses une importance extrême. Nommer, c'est créer, rien de moins : lorsque Flora verra le « nom redouté » du lieu d'origine, il deviendra « un pays réel où elle est convoquée pour jouer un rôle au théâtre » (p. 10). De la même façon, Flora, dans la ville, « cherche un nom de femme à habiter » (p. 49). Le nom à lui seul peut faire surgir un personnage du passé ; c'est lui qui permet de retrouver, intactes, Barbe Abbadie et les filles du Roy, les bonnes, les petites filles de l'orphelinat, dont les noms s'inscrivent dans le texte telle une longue litanie maternelle. Inversement, la perte du nom propre est liée à une perte d'identité qui conduit à la mort. Ainsi, les bonnes d'autrefois se voyaient dépouillées d'abord de leur nom de famille, parfois aussi de leur prénom si c'était celui de leur maîtresse ou de l'une de ses filles. À vrai dire, presque toutes les femmes perdaient leur nom, soit en se mariant, soit en devenant religieuses :

Guillemette Thibault, c'est un beau nom à porter toute sa vie, sans jamais en changer pour le nom d'un étranger qui la prendrait pour femme. Elle a déjà refusé deux prétendants et désire prendre la succession de son père à la forge [...] Ce qu'elle craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, elle est devenue sœur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault (p. 87).

C'est en récitant « un chapelet de noms » (p. 103) que Flora tire de l'oubli les femmes du passé²⁷. Le nom propre joue aussi un rôle essentiel dans l'émergence de « Flora Fontanges ». On pourrait arguer que Pierrette Paul, qui, sous le nom de Marie Eventurel, apprend à être une vraie dame (p. 141), jouant ainsi sans doute le premier rôle de sa vie d'actrice, et qui devient ensuite Flora Fontanges, se donne naissance deux fois, se crée à deux reprises, par le biais du nom propre. Née le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul, l'orpheline se nomme d'abord Pierrette Paul. Ses parents adoptifs la baptisent Marie Eventurel. Nom idéal, dans un sens, car on y retrouve la synthèse de toutes les femmes : Marie-Ève²⁸. Il évoque aussi Ève naturel(le), aventure, éventuel (à venir), tout ce que Flora revendiquera plus tard. Mais ce nom, Flora se sentira obligée de le renier. Comme on renie toujours la mère, au moment même où on la désire le plus.

27. Les listes de noms de femmes qui scandent le roman y inscrivent une contre-histoire au féminin qui, à la différence de l'histoire traditionnelle, accorde une large place aux mères.

28. On retrouve ici l'assimilation Ève-Marie Rollet qu'établit par ailleurs le texte.

Preuve que le nom compte plus que tout, Marie annonce ainsi à ses parents adoptifs son intention de les quitter: «j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi» (p. 162)²⁹. En changeant de nom, on se redonne naissance. Devenir Flora Fontanges, voilà l'évasion rêvée, consommée³⁰. Ce nouveau nom, soigneusement choisi, «la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à la vie» (p. 65).

«Flora Fontanges», voilà qui évoque les fleurs, les fontaines, les anges, tout ce qui rappelle, de près ou de loin, le premier jardin, la mère perdue et éternellement rêvée. Peut-être entend-on aussi, dans le prénom de Flora, un écho lointain de celui de Rosa, la mère de substitution: finale en «a», registre floral³¹, comme si Flora créait là une filiation manquante. Flora ira encore plus loin en donnant à Maud son propre nom (inventé) au lieu de celui du père: «Cet homme, je ne l'ai jamais revu, et Maud porte mon nom» (p. 109). Toutes traces de la «présence ingrate du père» (p. 109) effacées, Flora se sacre matriarche, fondatrice d'une nouvelle lignée matrilineaire.

Ainsi, le recommencement semble parfait. Flora et Maud, mère et fille, se retrouvent seules à la naissance du monde. Pourtant, la reprise de la double consonne du premier nom — Pierrette Paul, Flora Fontanges — laisse planer un doute. Demeure, entre le premier nom et le dernier, une ressemblance indéniable, preuve qu'on n'échappe pas à ses origines obscures³², pas plus qu'on ne peut se donner de mère.

*
**

Dans l'optique du *Premier Jardin*, donc, toute création artistique est une forme de mise au monde, ancrée dans la mère. L'art du récit

29. Voilà qui renverse parfaitement les termes initiaux de l'entente: les Eventurel l'ont adoptée «afin qu'elle porte leur nom et devienne leur fille, à part entière» (p. 130).

30. De surcroît, Flora s'appellera aussi, au détour d'un rôle, Ophélie, Desdémone, Juliette... Être actrice, c'est porter tous les noms, tous les destins.

31. Rappelons à ce propos que Rosa appelle les petites filles par des noms tendres, «ma belle, ma chouette, mon ange», tout en sachant qu'elle n'a pas le droit «de donner aux enfants des noms autres que ceux inscrits sur les registres de l'hospice» (p. 128). Ainsi, autour du nom, se lie déjà la tendresse maternelle et la transgression. Le nom de famille «Fontanges» rappellerait-il en sourdine le «mon ange» de Rosa?

32. On pourrait aussi croire, selon une lecture quelque peu différente, que ce nom constitue une sorte de vengeance de Flora Fontanges sur les Eventurel, qui renoue avec l'orpheline qu'elle fut et efface toute trace de leur contribution à son éducation.

est lié à l'expérience filiale et maternelle; tant les éléments formels que les éléments thématiques ont pour origine cette expérience. Maternité et création s'entremêlent, se confondent, alors que dans l'équation symbolique traditionnelle, les hommes s'arrogent la création et laissent aux femmes la responsabilité de la simple reproduction de l'espèce. Ainsi, comme quelques autres auteures contemporaines³³, Anne Hébert propose, avec *Le Premier Jardin*, un nouveau modèle de la création au féminin qui a partie liée avec la mère et la maternité, forme de créativité donc particulière aux femmes. Le roman rend compte de la spécificité de l'écriture au féminin, en même temps qu'il la met en scène.

À la fin du roman, Flora a réglé ses comptes avec l'enfance, fait le deuil de sa mère et de sa fille, mesuré l'étendue de sa solitude. Elle a accepté non seulement le passé, mais aussi l'avenir, en comprenant qu'elle ne peut plus «tenir Winnie à l'écart, encore un peu de temps, comme sa propre vieillesse, en marche vers elle» (p. 35). Demeure toutefois la question qu'elle se posait dans la solitude amère de sa chambre d'hôtel: «Et si c'était ça, la vie? L'idée de la bonté maternelle absolue, comme ça, au bout du monde, et l'on part à sa rencontre...» (p. 100). En tout cas, c'est précisément cela, *Le Premier Jardin*: une quête passionnée, une fuite qui l'est tout autant, un champ de tensions, d'oscillations, de retrouvailles et de pertes. Comme si chaque mère était la première mère, et chaque fille, la première fille. Comme s'il allait surgir encore, le premier jardin, au détour d'une promenade, d'un nom, ou d'une nostalgie de paradis perdu.

33. Voir par exemple Monique LaRue, *La Cohorte fictive*, Montréal, L'Étincelle, 1979; Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, et, dans un tout autre registre, Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Éditions Leméac, 1991. J'étudie ces romans dans un article paru dans la revue *Recherches féministes*, «Le corps et la fiction à réinventer: métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec», vol. VII, n° 2, Québec, GREMF, 1994.